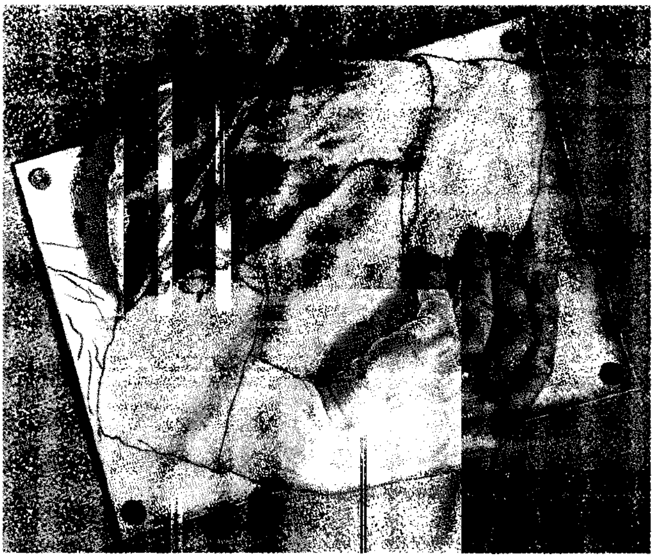
Nicolae Manolescu

ISTORIA CRITICĂ A LITERATURII ROMÂNE

5 secole de literatură

Editura PARALELA 45



Mâini care desenează, M.C. Escher

SINTEZE

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
MANOLESCU, NICOLAE
Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură /
Nicolae Manolescu. - Piteşti : Paralela 45, 2008
Index
ISBN 978-973-47-0359-3

821.135.1.09
821.135.1-95

Nicolae Manolescu

ISTORIA CRITICĂ A LITERATURII ROMÂNE
5 secole de literatură

PARALELA 45

Introducere

Istoria literaturii la două mâini

1. Când am publicat, în 1990, prima ediţie a primului volum din *Istoria critică a literaturii române*, nu cunoşteam litografia lui M.C. Escher în care două mâini se desenează una pe alta. Abia la ediţia a doua, şapte ani mai târziu, căutând o ilustraţie pentru copertă, mi-a căzut sub ochi o carte poştală cu *Mâini care desenează*, o litografie din 1948. I-am intuit pe loc potenţialul pentru istoria literaturii la care lucram. Am descoperit în cele două mâini care îşi încheie în aceeaşi clipă desenul cu manşeta celeilalte o foarte nimerită imagine pentru o istorie care, din păcate, se scrisese totdeauna, de la naşterea genului, la o singură mână.

Până la un anumit punct, era normal să se întâmple aşa. Istoriile literare au reprezentat iniţial o specie didactică. Sora lor mai mare, critica, s-a ivit din necesitatea diferită de a consemna pentru cititorii gazetelor cărţile ori evenimentele literare. Istoria literaturii a fost o sinteză pentru uzul şcolii a cărţilor sau evenimentelor dintr-o anumită perioadă. Didacticul nu pretinde originalitate, ci doar metodă. O istorie literară utilă putea fi în mare măsură o simplă compilaţie. Nici când De Sanctis, Thibaudet sau Călinescu le-au scris pe ale lor, nu s-au simţit câtuşi de puţin obligaţi să se refere la comentariile şi la judecăţile predecesorilor. Receptarea literaturii a fost considerată interesantă târziu, abia în a doua jumătate a secolului XX. Istoricii literari nu s-au grăbit însă nici atunci să aplice tezele lui Jauss. Aşa încât istoriile literare au rămas, până în ziua de astăzi, fie nişte compilaţii didactice, fie, mult mai rar, opere atât de originale încât exclud orice trimitere la opiniile anterioare. În imensa *Istorie* a lui Călinescu nu există nicio trimitere la un nume de critic, în afara capitolelor consacrate unor critici, şi acelea parcimonioase, ci cel mult menţiuni de felul „cineva susţine că", menite a marca, de obicei, nu preluarea, ci contestarea ideii sau judecăţii din ele. A doua consecinţă a didacticismului originar este confuzia nedemascată vreodată între istoria literaturii şi dicţionarul de autori. Cu cât era mai pretenţioasă o istorie literară, cu atât era mai cuprinzătoare. În sumarul monumentalei cărţi a lui Călinescu numărăm câteva sute de nume. Selecţia valorilor este reflectată eventual de analize sau de cantitatea de pagini acordată unui autor. Istoriile literare au fost rareori şi prilejul stabilirii ori restabilirii unui canon, precum bunăoară acela de pe tavanul sălii Ateneului Român, de la sfârşitul secolului XIX, în care este Paisie, dar nu este Maiorescu. Ierarhia, mai mult implicită, nu începea cu trierea numelor. Noţiunea de *scriitor de dicţionar* nu este nici astăzi

limpede fixată. E uşor de făcut următorul calcul: cât comentariu critic pot cuprinde câteva sute de pagini consacrate câtorva sute de scriitori, a căror operă e descrisă adesea fără ajutorul unei bibliografii adăugate la sfârşit, aşadar consumată în corpul textului însuşi? Balanţa dintre analiză şi bibliografie înclină tot aşa de tare în favoarea celei din urmă cum înclină balanţa dintre didactic şi original în favoarea celui dintâi. Cât despre introducerea receptării în istoria operelor, ea se află la început de tot: în studii de caz, nu încă în istorii literare. Frecventarea literaturii noastre de la primele texte în româneşte din secolul al XVI-lea şi până astăzi mi-a revelat, în cei peste douăzeci de ani de când mi-am pus în gând să scriu o istorie, un spectacol al receptării cel puţin deopotrivă de fascinant cu acela oferit de operele propriu-zise. Pentru perioadele mai vechi, receptarea este adesea mai lizibilă decât operele. De altfel, critica se învecheşte, măcar ca limbaj, mai încet decât poezia, romanul sau drama, mult mai evident *datate*, mai cu seamă la distanţe mari de timp. Cititorul de astăzi al cărţilor se întâlneşte cu cititorul de ieri: uneori, o lume întreagă îi desparte. Mai este opera însăşi, pe care şi unul, şi altul o citesc, aceeaşi? Ce poate fi o istorie a literaturii, în care doi sau mai mulţi cititori calificaţi, din epoci diferite (era să spun: din lumi diferite) refuză să se ignore, văzând lanţul de opere nu doar în raportul unora cu altele, dar şi în raport cu aceia care le-au citit? O astfel de istorie nu poate fi, dincolo de civilitatea procedării, decât una scrisă la două mâini, care se desenează reciproc şi simultan, deşi aparţin unor vremuri diferite. Să introducem în litografia lui Escher timpul şi să ne imaginăm că o mânecă este contemporană, simplă, cu nasturei banali, iar alta vine din trecut, este dublă şi cu butoni de aur. Iată cum înţeleg eu istoria literaturii române, o sută douăzeci şi cinci de ani după apariţia celei dintâi şi aproape şaptezeci după cea mai impresionantă, critic şi literar, din toate câte au văzut lumina tiparului după aceea.

2. În prefaţa la faimoasa lui *Istorie a literaturii române de la origini până în prezent*, G. Călinescu deosebea trei feluri de specialişti ai disciplinei la noi. Cei dintâi erau lingvişti şi istorici, interesaţi de literatura veche, dar nu sub raport estetic, ci documentar, erudiţi descifratori de manuscrise şi izvoare, care făceau o „pioasă confuzie între cultură şi literatură". Veneau la rând profesorii, iubitori ai valorilor consacrate, din secolul XIX mai ales (paşoptiştii, „marii clasici"), biografi, cercetători de teme, influenţe şi şcoli literare. În sfârşit, erau criticii epocii contemporane, publicişti, cronicari literari, singurii care percepeau valoarea artistică, dar care nu se aventurau de obicei mai jos de 1900. E uşor a descoperi figurile ilustrative, pe care Călinescu le propunea, pentru fiecare din aceste trei categorii: un N. Cartojan sau un Sextil Puşcariu pentru prima, un D. Popovici sau un Ovid Densusianu pentru a doua, un E. Lovinescu sau un Pompiliu Constantinescu pentru ultima. Existau, fireşte, şi cazuri mai complexe, ca al lui N. Iorga, care s-a ocupat (cu un succes variabil) de toate perioadele, de la cea veche la cea modernă, şi a practicat toate metodele, de la paleografie la recenzia de carte nouă.

Plecând de la N. Iorga putem schiţa o altă clasificare a istoriei literaturii române decât aceea călinesciană. Iorga e, într-un fel, pionier. Imediat după 1900, când începe să le scrie pe ale sale, noi avem doar două-trei încercări notabile. De preistoria genului ţin, de exemplu, *Istoria limbii şi literaturii române* a lui Aron Densusianu, publicată în două ediţii în anii '80-'90 ai secolului XIX, tratată nedrept de sever de Călinescu pentru capitolul consacrat, în ediţia a II-a, lui Eminescu. Densusianu e, desigur, un „ruginit", dar înţelegerea poeziei eminesciene e la nivelul epocii. Maiorescu, nu Densusianu ori V.A. Urechia, reprezintă excepţia. Şi, pe urmă, chiar şi Hasdeu îl prefera pe Alecsandri lui Eminescu, aşa că nu avem de ce să ne mirăm că Bolintineanu era poetul prin excelenţă pentru A. Densusianu. O altă încercare mult mai comprehensivă este *Istoria* lui Enea Hodoş, un

manual pentru seminarul teologic dar cu aprecieri pertinente şi lipsite de prejudecăţi. Iorga înfăţişează, el singur, primul tip de istoric literar: acela enciclopedic. Atât în sensul că istoria literaturii e permanent raportată la istoria socială, a ideilor sau a instituţiilor, cât şi în sensul că Iorga e autorul unor istorii ale multor domenii culturale, de la cărţi religioase la însemnări de călătorie, de la biserică la literatură, aparţinând unor autori români ori străini sau chiar comunităţii romanice în întregul ei. Nimeni nu a mai avut pretenţia unei cuprinderi atât de vaste. A doua clasă de istorici literari, opusă, este aceea a specialiştilor. Îndeosebi ai perioadei dinainte de 1800. Ei sunt în general contemporani ai lui Iorga, P.P. Panaitescu, Şt. Ciobanu, Sextil Puşcariu, N. Cartojan (cel care a fixat modelul pentru secolele XVI-XVIII), urmaţi, după al Doilea Război, de Dan Horia Mazilu, Gh. Mihăilă, Al. Duţu, Virgil Cândea. A treia îi cuprinde pe cei care au privit istoria din unghi precumpănitor critic sau teoretic. Ion Negoiţescu, Marian Popa, Alex Ştefănescu, Ovid Densusianu, Ş. Cioculescu şi mai ales E. Lovinescu. Perioada lor favorită e secolul XIX şi prima jumătate a secolului XX. O a patra clasă este aceea a istoricilor literari adevăraţi şi integrali, precum G. Călinescu, deocamdată unic locatar. În fine, cei mai numeroşi sunt autorii de manuale, didacticii, unele restrânse la o epocă, altele parcurgând întregul curs: Gh. Adamescu, Al. Piru, D. Micu, Ion Rotaru etc.

Meritul lui G. Călinescu în raport cu stadiul la care el a găsit istoriografia noastră literară în 1941 a fost enorm, subliniat deseori de atunci încoace. În mai multe rânduri, autorul însuşi s-a referit la principiile de care a fost călăuzit. Trebuie spus că tradiţia teoretică privitoare la istoria literară era destul de săracă la noi înainte ca G. Călinescu să fi publicat articolele *Tehnica criticii şi a istoriei literare* şi *Istoria ca ştiinţă inefabilă şi sinteză epică.* Dacă am avut remarcabili practicieni ai istoriei literaturii, clasificaţi de Călinescu aşa cum am arătat, n-am avut decât teoreticieni sporadici. Situaţia a rămas în linii mari aceeaşi până astăzi. Argumentul forte în sprijinul acestei constatări ni-l furnizează chiar acei cercetători recenţi care, strângând în antologie textele teoretice (Paul Cornea) sau procedând la un examen comparativ al lor (Florin Mihăilescu), au vrut să dovedească bogăţia conceptului românesc de istorie literară. Situaţia actuală a disciplinei datorează foarte mult (în unele privinţe, aproape totul) lui Călinescu. Atât în bine, cât şi în rău. Deşi în latură materială cunoaşterea literaturii a progresat spectaculos în deceniile din urmă (ediţii de cronici, de texte religioase, „populare" etc., revelaţii documentare, stabiliri de surse etc.), atât pentru secolele XVI-XVIII, cât şi pentru secolul XIX (prin seria de *Documente şi manuscrise literare*, prin câteva solide ediţii şi monografii critice etc.), o oarecare stagnare se constată tocmai în sintezele de istorie literară. Unul din motive trebuie, cred, căutat în interpretarea unilaterală a teoriei călinesciene, care, de la un punct, pare a justifica absorbirea istoriei de către critică. S-a produs, pe nesimţite, o escamotare a obiectului propriu istoriei literare. Istoria tradiţională, cu toate neajunsurile ei, se baza pe câteva idei foarte simple, dintre care cele mai importante sunt obiectivitatea documentară şi periodizarea. Document poate fi orice, un certificat de naştere sau o operă, preferinţele istoricului de odinioară mergând totuşi în mod clar spre cele dintâi. Documentele erau considerate ca făcând parte dintr-o structură – un ansamblu de evenimente – care alcătuia o biografie sau o epocă. Pentru a da socoteală de întreaga evoluţie a literaturii, se impunea periodizarea ei. Chiar şi în anii studenţiei mele se mai publicau frecvent „contribuţii" la aceasta din urmă. Ele urmăreau (nu neapărat declarat) aflarea decupajului perfect şi infailibil al epocilor literare. Se înţelege că nu doar documentele (cărămizile viitoarei construcţii), dar şi decupajul lor istoric (construcţia însăşi) era considerat obiectiv. Aceasta era o presupoziţie de necontestat: documentele şi aranjamentul lor existau într-o ordine prestabilită şi independentă de subiectivitatea istoricului literar, ordine care trebuia

doar descoperită. Ţinta supremă şi ideală nu putea fi decât Istoria Literaturii, una şi aceeaşi pentru toată lumea. Călinescu a pus capăt acestor pretenţii, afirmând că „istoria literară este forma cea mai largă de critică” şi că rostul ei „nu e de a cerceta obiectiv probleme impuse din afară spiritului nostru, ci de a crea puncte de vedere din care să iasă structuri acceptabile”. Meritul acestei opinii nu mai trebuie subliniat. Dar nu e mai puţin adevărat că ea a putut la un moment dat să creeze printre specialişti un soi de nesiguranţă epistemologică. În definitiv, ei ştiau acum mai bine cum *nu* trebuie procedat decât ce s-ar cădea să facă. G. Călinescu a creat o tensiune între istoric şi estetic tocmai crezând că le împacă. Atâta vreme cât critica şi istoria merseseră în paralel (Ibrăileanu mai credea că „una e critica estetică ori psihologică şi alta istoria literară”, iar Lovinescu era prea sigur de separarea obiectelor lor, părându-i-se incontestabil că istoria se ocupă orgolios cu operele vechi iar critica, mai failibilă, cu cele noi), această tensiune nu exista şi lucrurile păreau mai puţin complicate. Tensiunea cu pricina a ieşit la iveală abia când a fost conştientizată de Călinescu. Urmarea imediată a fost înmulţirea studiilor care priveau literatura ca pe un domeniu sistematic şi nu ca pe unul cronologic. Un sprijin neaşteptat pentru ideea călinesciană de istorie a venit de la noua critică, inspirată de lingvistică, din anii '60-'70. Curiozitatea e că la Călinescu nu găsim nicio simpatie pentru studiul literaturii din unghiul stilului, iar când, singura dată, în finalul *Operei lui Eminescu*, autorul schiţează un asemenea studiu, el nu pierde ocazia să se întrebe polemic ce utilitate are şi să răspundă: „aproape niciuna”. În plus, dacă pentru Călinescu limba rămăsese, ca pentru mulţi dintre stilisticienii anteriori, ceea ce s-a numit mai apoi un idiolect, structuraliştii o descopereau acum ca sociolect. Orientarea structuralistă şi semiotică era în principiu antiistoristă şi ea a dominat cercetarea noastră vreme de peste un deceniu. Până şi criticii „moderaţi”, călinescieni ori nu, au sfârşit prin a adopta tacit metode noi, îndeosebi de provenienţă franceză (tematistă, richardiană, barthiană). Influenţa formaliştilor ruşi fiind şi ea considerabilă, e interesant de notat că tocmai elaborarea de către Tînianov a unui nou concept de evoluţie în literatură n-a reţinut decât în treacăt atenţia, de mai mult succes bucurându-se teoria lui Bahtin despre roman. Or, Tînianov – cu noţiunile lui complementare de geneză şi variabilitate, una externă, alta internă – ar fi putut da un impuls teoriei şi practicii istoriei literare aflate în impas, mai ales că teza aceasta fusese preluată şi corectată de Todorov, autor bine cunoscut la noi. Structuraliştii, concepând istoria literară cel mult ca pe una de forme, erau despărţiţi printr-un abis de Călinescu, la care istoria era una de valori. Paradoxul face ca, împreună, ei să fi contribuit decisiv la amânarea scrierii de istorii literare, majoritatea studiilor preferând să apuce, cum am arătat, calea sistematicii şi a sincroniei de un ordin sau altul. Până şi descendenţii *Artei prozatorilor* a lui Vianu au părăsit examenul diacronic al stilurilor pentru o stilistică structurală (abia ulterior Mihai Zamfir a reafirmat posibilitatea unei stilistici diacronice, formulă ce părea până mai ieri aproape un nonsens). Partizanii diacroniei n-au lipsit totuşi, deşi au stat un timp în umbra, dublă, a criticilor impresionişti (călinescieni) şi a celor structuralişti. Ei n-au rămas, fireşte, insensibili la modificarea conceptelor şi, fără a abdica de la spiritul istoric, au căutat să-l acomodeze achiziţiilor teoretice. Se cuvine a fi menţionate mai ales cercetările de istorie a curentelor şi a doctrinelor literare de tipul celor consacrate de Z. Ornea junimismului, sămănătorismului, poporanismului sau raportului tradiţiei cu modernitatea, sau de D. Micu gândirismului. Principala acomodare s-a realizat prin îmbrăţişarea tezelor lui Jauss despre estetica receptării (la care voi reveni). Gadamer şi alţi analişti ai fenomenului au rămas practic necunoscuţi la noi (deşi critica de către acesta din urmă a obiectivismului în istorie, ca şi tentativa lui de a depăşi aporiile iscate de tezele lui Wellek ar fi trebuit să-i intereseze pe

urmaşii lui Călinescu). Un anume culturalism, pe care radicalitatea estetică a călinescianismului îl izgonise, revenea în forţă în studii cum ar fi acelea ale lui Paul Cornea despre public, succes, sociologie şi evaluarea statistică a literaturii, despre comunicare etc., în măsura în care ele se dezinteresau de valoarea operelor şi chiar de noţiunea *stricto sensu* de text literar, jucându-şi cartea pe receptarea „necritică", pe „popularitate". (În paranteză trebuie spus, la H.R. Jauss rămâne destul de vag formulat raportul dintre orizontul de aşteptare al cititorului obişnuit şi cel al criticului, din tezele esteticianului german putând trage, alternativ, concluzia că receptarea priveşte publicul general al literaturii dintr-o anumită epocă sau doar elita cunoscătorilor.) În studiile despre literatura de dinainte de 1800, preocuparea pentru problemele similare (circulaţia cărţii, public etc.) apare îndeosebi la Al. Duţu. Tot în zona aceasta descoperim şi o variantă neştiinţifică a culturalismului cunoscută sub numele de protocronism. Termenul, inventat de E. Papu la începutul anilor '70, ca o replică la sincronismul lovinescian, nu s-a referit în mod special la literatura veche, dar în ea şi-a găsit terenul cel mai fertil şi a dobândit o anumită anvergură. Protocronismul nu poate conduce decât la reconfundarea esteticului în culturalitate. Dar ceea ce la Iorga şi la alţi istorici tradiţionali era doar o problemă de nedisociere naivă a planurilor, este la protocronişti o ideologie extrem de clară şi de tendenţioasă. În loc să discrimineze nuanţat şi critic, protocronismul se complace în nebuloasa primară care e cultura secolelor XVI-XVIII. Cel puţin două tendinţe se pot observa. Una este legată de afirmarea unei tot mai mari vechimi a fenomenului cultural românesc. Limita inferioară, de la care putem vorbi de literatură (sau numai de cultură) românească, a fost împinsă mereu mai departe. Opere în slavonă, latină şi greacă sunt examinate fără clipire ca opere de literatură română. În cea mai consistentă dintre istoriile literare suferind de această exagerare (care e şi prima!), aceea a lui G. Ivaşcu din 1969, în exact jumătate din cele 280 de pagini consacrate epocii medievale, nu e vorba de nici o operă scrisă în limba română. În felul acesta, Grigore Ţamblac devine „întâiul autor cunoscut al literaturii române", monahul Filotei, cel dintâi poet, Macarie, un ctitor al naraţiunii istorice şi aşa mai departe. Un cercetător a publicat două ample tomuri închinate prozei oratorice româneşti din aceeaşi epocă, în care, cu excepţia a doi autori, restul n-au scris româneşte. Un altul a dat operei parenetice în slavonă a lui Neagoe o asemenea importanţă, încât a făcut din datarea ei cu certitudine în primul sfert al veacului al XVI-lea o „chestiune homerică" a literaturii noastre, cum zisese înainte Demostene Russo. Motivaţia ideologică a acestor exagerări este absolut paradoxală. În Prefaţa la o antologie de literatură veche, publicată în 1969, autorii susţin, nici mai mult, nici mai puţin, că „trăsăturile esenţiale ale culturii române, originalitatea ei, capacitatea de a exprima un ethos specific şi a da expresie unor orizonturi şi unor legi proprii de creştere" s-ar fi constituit în perioada slavonă. Cu alte cuvinte, tocmai limba n-ar juca în acest proces niciun rol, ea venind la masa gata pusă, când datele fundamentale sunt deja fixate. Ce paradox ciudat: trei sinonime – specific, propriu, original – pentru a da culturii o însuşire de neconceput în absenţa limbii! A doua tendinţă este tot rodul unui paradox: protocronismul încearcă să demonstreze că literatura noastră de până la 1800 a stat în cele mai... sincronice raporturi cu aceea occidentală. Şi unde ar fi trebuit meditat la faptul (absolut de necontestat) că, bunăoară, Varlaam tipărea *Cazania* cam o dată cu Descartes *Discours de la méthode*, ne pomenim covârşiţi de pledoarii în favoarea existenţei la noi a unei literaturi de Renaştere şi chiar de pre-Renaştere sau a uneia baroce, ori care afirmă „rubedenia spirituală a lui Miron Costin cu marii săi contemporani de la Curtea Regelui Soare". Într-un studiu despre *Caracterele specifice ale literaturii române*, Tudor Vianu nota mai demult, în legătură cu aceste ultime aspecte, că, dacă literatura noastră trecuse înainte de 1800 printr-o

epocă de receptare a Antichității, așadar printr-o epocă umanistă, ea nu se dezvoltase totuși într-o producție de Renaștere, deoarece „literatura Renașterii, oriunde o întâlnim, a fost o literatură de surse savante și, uneori, o literatură livrescă". Cu excepția lui Cantemir, niciun alt scriitor din veacurile XVII-XVIII nu îndeplinește această condiție. Putem admite, desigur, unele similitudini sau telescopări (căci culturile nu evoluează izolat unele de altele și e normal să apară suprapuneri ori, prin sărirea verigilor, chiar unele fragile sincronizări), dar de aici și până la a descoperi tuturor curentelor din alte părți echivalentul românesc este o mare distanță. Protocronismul își dezvăluie cea mai paradoxală nostalgie sincronistă. Și el trebuie făcut, măcar în parte, răspunzător de pasul pe loc al teoriei istorice la noi, căci a substituit pretutindeni ideilor sentimentele, ca un curent de esență romantică, nostalgic și retardatar ce se află. Un merit relativ al doctrinei, care se cuvine cu obiectivitate remarcat, este de a fi atras atenția asupra necesității sincronizărilor locale, regionale, cu unele din culturile sud-est europene, acolo unde Lovinescu preferase compararea exclusivă cu Occidentul. După 1989, faptul cel mai demn de remarcat este că, deși apar câteva istorii noi (I. Negoițescu, D. Micu, Ion Rotaru), tendința generală este de părăsire a istoriei literare propriu-zise în favoarea studiilor multiculturale, în care perspectiva asupra literaturii nu mai este estetică, dar sociologică, filosofică și altcum. N-avem încă o istorie dintr-un astfel de unghi, dar avem câteva zeci de studii care-i abordează pe Maiorescu ori pe Lovinescu mai degrabă ca teoreticieni culturali decât ca critici literari. Interdisciplinaritatea reprezintă un progres, dar eu rămân cu nostalgia esteticului. Și sunt gata să accept pentru asta conceptul lui E. Negrici de *expresivitate involuntară* care salvează pe ocolite esteticul din opere, la origine ori ca intenție, neestetice. Cred în separația valorilor culturale la fel cum gânditori politici moderni începând cu aceia din secolele XVII-XVIII credeau în separația bisericii de stat.

3. Până la urmă, punctul de vedere cel mai pesimist cu privire la posibilitatea însăși a istoriei literare ca disciplină l-a exprimat tot Wellek, în cunoscuta lui apreciere cu aspect de aporie: „cele mai multe dintre marile istorii ale literaturii sunt fie istorii ale civilizației, fie colecții de eseuri critice. Primele nu sunt istorii *ale artei*, celelalte nu sunt *istorii* ale artei". Aporiile rezultate din teza lui Wellek sunt, de altfel, mai multe. S-o reamintesc și pe aceea care constă în faptul că „procesul istoric trebuie judecat după anumite valori, dar scara valorilor este ea însăși luată din istorie". Vom cădea mereu peste asemenea cercuri vicioase: în planul obiectului, ne putem de pildă întreba dacă valorile sunt absolute și universale sau relative și receptate de fiecare dată altfel, dacă, totodată, există o mutație a valorilor (cum credea Lovinescu) ori numai una a contextelor sau, în fine, dacă o valoare trebuie privită ca unicat sau ne este permis s-o înscriem într-un tip mai larg (gen, specie); în planul disciplinei ca atare, ne întrebăm dacă ea este subiectivă sau obiectivă, dacă interpretează (și valorizează) ori cunoaște (și restituie) și, ca un corolar, dacă „istoriile" făcute posibile de unul sau altul dintre răspunsurile la aceste chestiuni sunt complementare sau exclusive.

O primă încercare de a rezolva aporiile o datorăm lui H.G. Gadamer, care, în *Wahrheit und Methode* a tăiat nodul gordian, dacă pot spune așa, identificând pur și simplu realitatea istorică și înțelegerea istorică, orizontul „actual" cu cel „tradițional". Pentru Gadamer, tradiția nu e o sumă de opinii și judecăți succesive, ci un tot organic și potențial, care este (re)actualizat în mod necesar în fiecare nouă judecată. „Noi trăim într-o permanentă stare de surescitare a conștiinței noastre istorice", spune Gadamer în *Introducerea* la opera sa, atrăgând atenția că ceea ce se transformă ne reține mai puternic decât ceea ce rămâne neschimbat (este o lege a spiritului uman). De aici a pornit H.R. Jauss (*Literaturgeschichte als Provokation*): „Tocmai această funcțiune creatoare a unei

înţelegeri evolutive, cuprinzând în mod necesar atât critica tradiţiei cât şi «uitarea» selectivă, urmează a constitui baza unei istorii literare renovate de estetica receptării", scrie el în 1967. Obligativitatea renovării cu pricina s-ar datora nesoluţionării controversei dintre marxism şi formalism în privinţa raportului dintre literatură şi istorie şi aceasta pentru că ambele concep faptul literar în circuitul închis al unei estetici a producţiei şi reprezentării. „Ele (continuă Jauss) sărăcesc literatura de o dimensiune aparţinând în mod necesar atât caracterului ei estetic, cât şi funcţiunii ei sociale: dimensiunea efectului produs de operă şi cea a receptării ei de către public." Depăşirea dihotomiei (şi aporiei) dintre istoric şi estetic este pusă de esteticianul german pe seama introducerii factorului de receptare: „Relaţia dintre operă şi cititor are implicaţii atât estetice cât şi istorice. Aspectul estetic constă în aceea că deja receptarea de către primii săi cititori echivalează cu o judecată de valoare emisă cu referinţă la alte opere citite anterior. Aspectul istoric iese în evidenţă odată cu procesul de dezvoltare şi îmbogăţire a acestui prim moment de comprehensiune a operei, proces ce se va constitui dintr-un lanţ de receptări, cu putere de decizie asupra importanţei istorice a operei şi a rangului ei în ierarhia estetică." Istoricul literar redevine aşadar cititor, iar cititorul îl poartă în sine pe istoricul literar. Dacă însă opera literară nu pare lui Jauss document obiectiv, ea nu mai este nici un monument etern, ci mai degrabă o partitură oferind putinţa mai multor execuţii. Problema delicată e aceea de a cunoaşte execuţiile din diversele epoci. După Jauss, avem trei mijloace de a o face, toate indirecte, după cum sistemul aşteptărilor epocii se obiectivează într-o experienţă prealabilă a genului literar, în forma şi tematica operelor cunoscute şi în opoziţia dintre limbajul poetic şi cel practic. Altfel spus, scriitorul, ca şi cititorul, este preorientat şi noi avem acces la orizontul acesta prin normativele de gen, prin vecinătatea altor opere şi prin opoziţia dintre ficţiune şi realitate. Distanţa dintre orizontul de aşteptare şi opera nou creată variază şi se poate măsura. Polii sunt: opera de consum (care satisface cvasicomplet aşteptările) şi opera de avangardă (care şochează puternic aceste aşteptări). Reconstituirea orizontului de aşteptare în raport cu care a fost creată şi receptată opera discreditează atât metafizica filologică a unei pretinse esenţe poetice atemporale, cât şi credinţa într-un sens obiectiv al operei, accesibil nemijlocit interpretului. În fond, literatura *este* istorică pentru Jauss în trei accepţii: ca relaţie cu procesul istoric general (singura accepţie luată de obicei în considerare de istoria literară tradiţională); ca receptare a operelor într-un interval temporal anumit (diacronie); ca sistem contextual la un moment dat (sincronie). În concluzie, Jauss pariază pe putinţa de „a lumina dimensiunea istorică a fenomenelor literare prin secţiuni sincrone", cu alte cuvinte prin crearea unei „noi istorii literare", care conţine o multiplicitate de secţiuni sincronice în diacronie: „Istoricitatea literaturii se manifestă tocmai la intersecţia dintre diacronie şi sincronie". Litografia lui Escher îmi răsare din nou în faţa ochilor.

Teza, foarte coerentă, lasă câteva întrebări fără răspuns, dar are meritul de a marca unele sugestii extrem de interesante: împletirea diacroniei cu sincronia; caracterul „etajat" al fiecărui interval; distingerea simultaneităţilor false de cele reale şi a succesiunii ca moştenire veritabilă de aceea întâmplătoare; o dialectică mai subtilă nu numai dintre estetic şi istoric, dar şi dintre literar şi social. Problema-cheie rămâne totuşi aceea de a şti ce loc ocupă în noţiunea de receptare a lui Jauss receptarea critică propriu-zisă şi dacă nu cumva orizontul de aşteptări de care e vorba la el conţine mai degrabă componentele „succesului" operelor decât pe ale „valorii" lor. Este, pe de altă parte, absolut clar că Jauss privilegiază pretutindeni „sensurile" operei, de unde şi metoda lui hermeneutică. Acuzaţia adusă de el (şi de alţii) formaliştilor de a fi confundat noutatea cu valoarea se întoarce ca un bumerang: opera nouă se opune celei de consum prin distanţa faţă de orizontul de aşteptare, dar nu e

deloc sigur că, în acest caz, măsurăm cu adevărat o valoare şi nu doar un succes momentan. Nu cumva există, în fiecare epocă, mai multe orizonturi de aşteptare? E curios, dar regula multiplicităţii nu e tocmai aici riguros observată. În chiar unul din exemplele oferite de Jauss (acela cu procesul *Doamnei Bovary*) există în mod limpede posibilitatea de a remarca cel puţin două feluri de aşteptare: aşteptările unui public oarecum liberal şi ale unor oameni de litere (Baudelaire), satisfăcute în bună parte de realismul curajos al romanului flaubertian, şi aşteptările unui public conservator (întruchipat de oficialitate), scandalizat de „imoralitatea" conţinutului operei, care sunt şi ale unor oameni de litere (Barbey d'Aurevilly), decepţionaţi şi ei, dar din motive diferite, adică din pricina procedeelor literare folosite de Flaubert. În condiţiile acestei multiplicităţi, nu cumva relativizarea enormă a receptării (de la gustul total necultivat la receptarea cea mai avizată) face din ea un operator dificil şi inutilizabil? Este incontestabil că estetica receptării a lui Jauss intră ca o componentă azi de neînlăturat în istoria unei literaturi şi că ea completează procesul cu un segment (acela care leagă opera de destinatar) multă vreme ignorat ori neglijat. Însă o putem oare preţui mai mult (şi fără riscuri) decât preţuim estetica producerii operei cu care ne-au întreţinut decenii la rând pozitiviştii de toate culorile? Tabloul astfel întregit (rotunjit) al istoriei literaturii n-ar trebui să ne facă a nu vedea lucrul simplu şi evident că, aşa cum nu se explică prin circumstanţele producerii, literatura, arta nu se explică nici prin circumstanţele consumului. În fond, ceea ce contează este tot opera, aşa cum a venit ea pe lume şi aşa cum a fost şi este citită. O istorie care pune opera în paranteză (fie din unghiul producerii, fie din unghiul receptării) nu-şi atinge în definitiv scopul care este acela de a fi o istorie *a literaturii*. Dar cum să fie, în aceste condiţii, cu adevărat, şi *o istorie* a literaturii? Iată-ne întorşi la aporia lui Wellek. Să nu existe cu adevărat nicio speranţă?

În *Écrits sur l'histoire*, Fernand Braudel vorbise şi el despre „descoperirea istoriei în planuri etajate", distingând „un timp geografic, unul social şi unul individual". Primul, lent, aproape imperceptibil, este timpul raporturilor dintre oameni şi mediul în care trăiesc; el se referă la acele infrastructuri stabile, cum ar fi condiţiile climatice ori practicile agricole ale popoarelor, de la care, ca de la un fundament doar aparent neclintit, se poate porni spre a regândi totalitatea istorică. Al doilea, ceva mai ritmat, este timpul grupurilor umane: al producţiei şi circulaţiei mărfurilor, al salariilor, preţurilor ş.a.m.d. Cel de al treilea, cel mai rapid, este „timpul scurt, pe măsura indivizilor, al vieţii cotidiene", al cronicarului de odinioară sau al jurnalistului de azi. Istoria tradiţională l-a avut de obicei în vedere pe acesta din urmă, ea putând fi considerată de aceea o istorie prin excelenţă politică. Descoperirea celorlalte temporalităţi s-a făcut mai de curând şi ele au antrenat istoria generală în domenii care nu păreau să-i aparţină. Braudel afirmă că sarcina istoricului modern ar fi să realizeze „suma" acestor trei istorii. Cum se vede, optimismul istoricilor propriu-zişi este incomparabil mai mare decât al istoricilor literari. Conform tezei fondatorului şcolii franceze de la *Annales*, domeniul cultural s-ar afla situat în infrastructură şi ar fi caracterizat de o temporalitate lentă. Cea mai leneşă şi mai greu de perceput dintre toate. O operă înseamnă mai multe lucruri: o valoare simbolică, un text construit după anumite reguli structurale, ce decurg dintr-un gen sau dintr-o specie sau dintr-o structură lingvistică. Ca valoare, opera întreţine anumite raporturi cu cititorii ei, cărora le poate apărea mai „proaspătă" ori mai „fanată". Există, s-a observat de mult, un moment de apogeu, în care o operă, ca şi o femeie, se înfăţişează în toată splendoarea ei. Aşadar, operele îmbătrânesc şi chiar mor, din motive care pot ţine de ele însele, deşi e probabil ca Jauss să aibă dreptate când susţine că nicăieri nu ne este mai necesară ca aici estetica receptării. Lovinescu scrie: „Odată cu timpul, partea vie, palpitul

operei de artă se scutură, lăsându-i mai mult sau mai puţin scheletul...". Aceasta e, în fond, mutaţia valorilor (nu numai a celor estetice, desigur, dar, în primul rând, a lor, socoteşte criticul român). Un fenomen general de entropie ar stăpâni lumea valorilor. Nu există decât valori perisabile. Aceasta, pe durate mari. Pe durate mai mici, putem observa distorsiuni caracteristice ale timpului operei: gâtuiri, reculuri, reveniri spectaculoase. Shakespeare a pierdut teren în secolele XVII şi XVIII, dar l-a recâştigat în XIX şi XX. Imediat după moartea unui scriitor important, timpul operei lui are tendinţa să se rarefieze: cazul românului Arghezi ori al portughezului Eça de Queirós. Reactualizările, apoi, pot fi uneori forţate. Istoria literaturii nu poate ocoli acest fapt. Ea trebuie să dea, între altele, şi imaginea gradului de conservare a operelor. Trebuie să înfruntăm deschis riscul de subiectivitate al aprecierii pe care îl implică obligativitatea istoricului literar de a fi şi critic. Obiectivitatea deplină este o utopie. În această privinţă, Călinescu, Wellek, Gadamer şi Jauss se întâlnesc. Nu se poate face suma receptărilor succesive: orice receptare este o judecată pe cont propriu. Factorul de arbitrar este atenuat de însăşi natura acestei judecăţi care, fiind subiectivă, *hic et nunc*, nu se naşte din neantul capriciului momentan, ci vine la capătul unui lung proces de aprecieri: altfel spus, istoria judecăţilor de gust garantează judecata de gust în istoria literară. *O adevărată istorie literară este totdeauna o istorie critică a literaturii.* Adică una scrisă la două mâini. Dar opera fiind şi un text normat stilistic, putem întrevedea şi o temporalitate internă la acest nivel: o diacronie intertextuală. Operele nu doar se urmează unele pe altele, într-un şir fără sfârşit, dar întreţin unele cu altele un dialog specific *de la text la text*. Dacă literatura ca atare nu e un ansamblu haotic, ci unul relativ ordonat, faptul se explică tocmai prin existenţa acestor întrebări şi răspunsuri, a acestor provocări şi replici pe care textele şi le adresează. În studiile lui mai noi (*Pentru o hermeneutică literară*), Jauss înfăţişează foarte sugestiv acest fenomen: „Tradiţia literară nu e un dialog flotant între texte şi autori. Conversaţia imaginară, peste variate distanţe de timp, nu se reia decât atunci când un autor ulterior recunoaşte într-unul anterior un predecesor al său şi descoperă la el o întrebare pe care şi-a pus-o el însuşi şi care-l plasează dincolo de răspunsul de care dispune deja...". Istoria literaturii este şi istoria acestei ştafete intertextuale, prin care axa diacronică se proiectează pe axa sincronică. Fiecare operă modifică (fie şi imperceptibil) ansamblul de opere. Mai vechea idee călinesciană, pe care am preluat-o şi eu pe vremuri, a lecturii inverse într-o istorie critică a literaturii, poate fi amendată după cum urmează: dacă istoria literară nu urcă pe firul cronologic al operelor, din trecut spre viitor, căci nu poate face abstracţie completă de prezent, ea nici nu-l coboară pur şi simplu; mai degrabă, ea citeşte fiecare operă în legătură cu toate celelalte, care o preced sau care îi succed; încearcă să sesizeze ecoul (profund sau superficial) al fiecărei opere în corpul (istoric constituit) al literaturii; sugerează felul în care acest corp se modifică în timp (teribil de încet) prin influenţele sutelor de impacturi suferite. Acesta este cel de al doilea înţeles acceptabil pe care-l putem da istoriei critice la două mâini: ea comportă o re(valorizare) şi o (re)interpretare permanentă a fiecărui text şi a literaturii în întregul ei, ca interglosare infinită. Prin această prismă, întreaga noastră cultură este o suită de teme cu variaţiuni.

George Steiner a extrapolat din matematică expresia „topologii culturale". Topologia este ramura matematicii care studiază proprietăţile unor figuri care rămân invariabile când figura este deformată. Prin constantele ei (verbale, tematice, formale) supuse deformărilor în timp, afirmă autorul lui *După Babel*, ţesătura culturii este topologică. Mai mult: zona reformulării alternative din cultură determină o mare parte din sensibilitatea noastră. Am devenit conştienţi de relaţia metamorfică dintre opere, de permutările, substituirile sau *interanimările* pe care acestea le suferă. Ultimul termen i-a fost sugerat lui Steiner de o poezie a lui John Donne, în care se

spune că dragostea *interanimează* două suflete, creând un suflet nou și mai puternic, scutit de povara singurătății. O astfel de relație descoperă Steiner între patru romane care alcătuiesc o bizară figură: *La Nouvelle Héloïse*, scrie el, generează sau servește ca focar pentru un spațiu topologic de lecturi și provocări reciproce. În acest spațiu putem plasa, în relație cu un centru comun și totodată în relație una cu alta, *Volupté* de Sainte-Beuve, riposta imediată a lui Balzac (din *Le Lys dans la vallée*) și capodopera lui Flaubert (*L'Éducation sentimentale*). Balzac pare a-l regândi pe Rousseau prin intermediul citirii acestuia de către Sainte-Beuve, iar Flaubert scrie declarat *pentru* acesta din urmă. Aici e vorba de o rețea complexă și de anumite reguli de rescriere. Cele patru texte – dintre care romanul lui Rousseau reprezintă arhetipul – se raportează unele la altele în alt mod și decât acela exterior cronologic (ca evenimente culturale), și decât acela al diacroniei proprii genului romanesc (nu avem observații importante de făcut la acest capitol, cum am avea urmărind de pildă suita *Comedia umană – Les Rougon Macquart – À la recherche du temps perdu*): temporalitatea privește aici patru „indivizi" și conține indiciul unei metamorfoze a lor prin replici succesive, prin continuitate „polemică", obligându-l totodată pe interpret (căci aici hermeneutica e calea regală de apropiere) să vadă modul în care se conservă anumite constante (educarea tânărului de către o femeie căsătorită, renunțarea, boala amenințătoare etc.), în pofida „îndoirii" spațiului topologic. Cele patru texte sunt nu numai scrise unele în funcție de altele, dar sunt citite neapărat în acest fel într-o cultură care nu este în fond altceva decât un palimpsest sau care, cum spune Steiner, își trăiește tradiționalitatea ca pe ceva natural (și atunci putem adăuga seriei deschise de Héloïse un roman cum este *Sophie's Choice* al lui Styron, ca un ecou îndepărtat al cărții lui Rousseau). „Nous ne faisons que nous entregloser", scria profetic Montaigne.

În sfârșit, Milan Kundera (care este, dintre romancieri, alături de Vladimir Nabokov, cel mai bun teoretician al romanului) vine în *Le Rideau*, cu o teză la fel de simplă ca aceea a oului lui Columb: „Conștiința istorică, afirmă el, este într-o asemenea măsură inerentă percepției noastre artistice, încât acest anacronism (și anume ca o operă de Beethoven compusă astăzi) să fie în mod spontan (așadar fără ipocrizie) resimțit ca ridicol, fals, neconvenabil, chiar monstruos [...] Altfel spus, dacă valoarea estetică n-ar exista, istoria artei n-ar fi decât un depozit imens de opere al căror șir cronologic ar fi lipsit de sens. Și invers: numai în contextul evoluției istorice a unei arte este perceptibilă valoarea estetică". Iată replica cea mai bună care s-a dat aporiei lui Wellek (deși, evident, Kundera nu l-a citit, cum nu i-a citit în general pe academici): nu numai că e posibilă o istorie a artei, dar arta însăși nu poate fi apreciată ca valoare intrinsecă decât în perspectivă istorică. Și, totodată, iată cea mai bună legitimare a istoriei literare la două mâini: „Conștiința continuității istorice, precizează Kundera, [este] unul din semnele prin care se distinge civilizația noastră. În ochii noștri, totul capătă alura unei istorii, apărând ca un șir mai mult sau mai puțin logic de evenimente, de atitudini, de opere [...] Imposibil de închipuit că Apollinaire ar fi putut scrie *Alcools* după *Calligrammes* căci, dacă lucrurile ar fi stat așa, atunci ar fi fost un poet diferit iar opera lui ar fi avut alt sens [...] Faimoasele întrebări metafizice: de unde venim? încotro ne îndreptăm? au, în artă, un înțeles concret și clar, și nu sunt deloc fără răspuns."

4. Nu pot împărtăși, pentru domeniul nostru, un optimism ca acela al lui Braudel pentru istoria generală: nu întrevăd perspectivă apropiată unei istorii literare ca sumă a istoriilor suprapuse, externe și interne, evenimențiale, generice și axiologice. Una din pricini, care a rezultat poate din ce am spus până acum, este dezvoltarea extrem de inegală în trecut a înseși

nivelelor de abordare istorică. Dacă avem nenumărate istorii (unele parţiale) de tipul documentar-cultural şi un scenariu răsverificat, despre istoria stilistică şi critică ştim teoretic prea puţin, iar aplicaţiile sunt foarte rare (şi totdeauna parţiale). În al doilea rând, după atâtea argumente aduse împotriva ei, în timpul din urmă, istoria de tip documentar se află într-un prea mare discredit spre a nădăjdui că o vom recupera curând, ca să realizăm idealul braudelian. Se bănuieşte uşor de ce apare astăzi mult mai ispititoare o istorie critică şi stilistică (dacă am ocolit, în titlu, cel de al doilea termen, a fost nu numai pentru că el se pretează lesne la confuzii, dar şi dintr-o raţiune, dacă pot spune aşa, de estetică a titlului!). Calea deschisă de Călinescu şi de numeroase contribuţii limitate la un segment sau altul al literaturii naţionale este departe de a fi curăţată de toate obstacolele. Cel mai mare ţine de metoda pe care vrem s-o folosim. Am lăsat, fireşte, la o parte, cel puţin la prima vedere, prezentările cadrului extern, biografiile şi toate accesoriile istoriei de evenimente culturale. Am indicat doar anii de naştere şi de moarte ai autorilor. Uneori, doar într-o perspectivă „internă", am apelat totuşi la astfel de date, căci, deşi eu discut opere, acestea au fost gândite şi scrise de nişte oameni, în condiţii ce ne sunt de obicei cunoscute. Tot aşa, dacă decupajul este acela pe genuri (nu pe autori), am căutat să nu dezmembrez autorii, plasându-i în genul care mi s-a părut a-i caracteriza mai bine. M-am folosit, în fine, de elemente de receptare externă, pretutindeni unde am găsit de cuviinţă. Pe scurt, decât „o puritate" deplină, mi s-a părut mai importantă o eficienţă maximă, la capitolul comprehensiunii, şi deci nu m-am sfiit să reintroduc pe fereastră considerente pe care le alungasem pe uşă. Metoda căreia Călinescu i-a dat prestigiul geniului său este aceea narativă. Călinescu a fundamentat-o teoretic în studiile lui din 1938 şi 1947. El a crezut-o singura posibilă. Mai aproape de noi, Braudel a remarcat că „l'histoire-récit" conţine un *parti-pris* filosofic, ca orice altă metodă, şi nu poate fi considerată mai „obiectivă" decât altele. Înlăturând istoria de evenimente literare, am constatat (cu un imens regret şi cu o sfâşiere lăuntrică pe care o resimt şi acum) că se impunea să abandonez însăşi metoda epică a lui Călinescu. Înlocuind-o cu ce? Desigur, interpretarea şi valorizarea fiind unicul mod de a ne apropia de texte şi de valori nerepetabile, aspectul critic al paginii rămâne, slavă Domnului, intact, dacă nu numaidecât călinescian. Este uimitor să constaţi că istoriile literare au preferat dintotdeauna să folosească pagina ce se cuvenea rezervată analizelor de *texte* – singurele noastre, totuşi, „obiecte viguroase", după expresia lui Starobinski – pentru o mulţime de alte scopuri; pozitivismul de ieri, pentru evocarea epocii şi pentru biografie; adepţii lui Jauss, pentru descrierea receptării; istoria mentalităţilor (aşa de în vogă de când Jacques Le Goff a formulat necesitatea relecturii unor opere medievale, iar Erwin Panofski a interpretat conţinutul operelor plastice ca simptom al unei sensibilităţi culturale), pentru a descifra propria concepţie despre lume a societăţilor omeneşti. Dar eu sunt un cititor care continuă a crede, în pofida agresiunilor din toate părţile, în ideea naivă că operele artistice se cuvin citite (şi recitite) înainte de orice pentru arta lor şi că, vorba lui Gadamer, ele conţin expresia unui adevăr inaccesibil pe orice altă cale; şi că o istorie a literaturii nu poate fi, în definitiv, altceva decât expresia îndelungă şi meticuloasă a unui gust. Pentru nivelul intermediar, al evoluţiei genurilor, metoda cea mai potrivită nu poate fi decât aceea a *modelului* din ştiinţele sociale. „Am comparat adesea modelele cu nişte ambarcaţiuni, scrie Braudel. Interesul pentru mine, odată ambarcaţiunea constituită, este de a-i da drumul la apă, de a vedea dacă pluteşte, pe urmă de a o face să urce şi să coboare, după dorinţa mea, apele timpului". Un model are două însuşiri principale: reduce la o anumită scară fenomenul real şi-i stabileşte funcţionarea în condiţii oarecum pure, de laborator. Un model este o ipoteză de lucru. El nu se identifică niciodată cu fenomenul real, ci

doar cu aceea dintre proprietățile lui pe care a ales-o drept cea mai caracteristică. Un model nu e pur subiectiv (îl construiesc în raport de un obiect), nici obiectiv (nu coincide cu obiectul). Aceste lucruri se știu bine astăzi. Într-o istorie a literaturii ca aceea de față, asemenea modele se vor întâlni la tot pasul, căci eu nu mi-am propus să străbat empiric literatura română de la un capăt la altul (nici măcar, cum a spus cineva, urmând „linia de creastă" a valorilor), ci să văd ceea ce modelul construit de mine (dar după ce am citit și am recitit operele) reține ca esențial din fiecare roman, poezie, comedie sau eseu, ca și din ansamblul pe care ele îl compun în fiecare perioadă determinată. În fine, conceptele operatorii – romantism, influență, imitare etc. – sunt conținute în acel model de istorie critică și stilistică a literaturii pe care l-am explicat în partea a doua a *Introducerii*, ceea ce vrea să însemne (cel puțin în intenția mea) că ele nu coincid totdeauna cu conceptele consacrate de tradiția, mai ales didactică, a cărților de acest fel publicate la noi.

5. Acestor concepte li s-a adăugat de curând unul nou: canonul. Prima lui evocare la noi se datorează lui Virgil Nemoianu, care a publicat în *România literară*, în 1990, un articol intitulat *Bătălia canonică* și care se referea la literatura americană. Sensul pe care îl dăm astăzi conceptului nu mai este neapărat acela din polemicile de peste Ocean. Voi reveni numaidecât la acest aspect. Mi se pare riscant să încep cu o definiție. Canonul se face, nu se discută. Aceasta ar trebui să fie axioma. Dovedită, între altele, și de ineficacitatea majorității încercărilor de definire. Oarecare interes au stârnit în schimb schițele de istorie a canonului. Trebuie precizat și că ele au fost anticipate de conștiința că schimbările se fac în literatură prin reformarea paradigmei. De acest lucru au fost conștienți scriitorii generației '80, promotorii ideii de postmodernism. Ei n-au vorbit de la început și despre schimbarea lecturii, adică despre canonul propriu-zis. Citiseră probabil cărțile lui Lyotard și Kuhn, dar nu și pe a lui Harold Bloom. O bună bucată de vreme discuțiile despre postmodernism din România au alcătuit un talmeș-balmeș de idei nu foarte științific și în orice caz confuz. O schiță a evoluției canonice din literatura română lipsește deocamdată. (A sugerat una Ion Simuț într-un studiu din 2007). Dacă vrem să introducem o minimă rigoare în discuție, o astfel de schiță devine însă inevitabilă. Ea nici nu e cine știe cât de greu de alcătuit, fiind vorba de ceva mai mult de un secol și jumătate de literatură în înțelesul nostru de astăzi. Primul canon a fost acela al generației pașoptiste și formularea lui limpede o găsim în celebra *Introducție* la *Dacia literară* din 1840 a lui Mihail Kogălniceanu. Vreme de o jumătate de veac, recomandările lui Kogălniceanu au făcut legea. Poezia, proza și teatrul romantic românesc – de la C. Negruzzi la Ion Ghica și de la Heliade la Eminescu – au debutat cu manifestul din 1840 și au fost susținute prin efortul, extrem de solidar sub raport artistic, al câtorva zeci de scriitori, în frunte cu Alecsandri. Contestarea acestui prim canon se produce în deceniul al șaptelea al secolului trecut, odată cu *Junimea* și cu publicația ei, *Convorbiri literare*. Prima bătălie canonică acum are loc. Drept cea dintâi am fi putut-o considera pe aceea din anii '30-'40, culminând cu programul național și romantic, când se ivea într-o generație literară o anumită conștiință, încă precară, a rupturii cu trecutul. Heliade și Kogălniceanu par cei mai pătrunși de necesitatea schimbării, iar Russo, de efectele ei (pe care le deplânge). Dar rezistența conservatorilor e atât de mică, iar nevoia pașoptiștilor de a se legitima prin literatura anterioară atât de mare, încât o bătălie canonică nu are de fapt loc. Programul pașoptist e însușit unanim și fără luptă. Mult mai puternică va fi bătălia dusă de junimiști. Ei își propun revizuirea canonului romantic și o realizează cu spirit critic și polemic. Nu doar teoreticianul grupului, Maiorescu, dar și Caragiale, dintre artiștii săi, arată clar voința de ruptură, îi indică motivele și ironizează fără menajamente literatura supusă vechiului canon romantic (și postromantic), opunându-i una victoriană și clasică. A doua bătălie

canonică în sens propriu va fi declanşată, în jurul Primului Război Mondial, de E. Lovinescu, în numele modernismului. Deşi se revendică de la Maiorescu şi califică drept maioresciene generaţiile succesive de critici adevăraţi, Lovinescu deschide drumul canonului modernist. După canonul romantic-naţional (1840-1883) şi acela clasic-victorian (1867-1916), în care trebuie cuprinse şi reacţiile de tot felul de la răscrucea secolelor XIX şi XX, canonul modernist ocupă întreaga epocă interbelică, anticipat de mişcarea simbolistă de la începutul secolului şi nu doar prelungit până în 1947, dar retrezit la viaţă de neomodernismul anilor '60-'70. Mai bine de jumătate din secolul XX e dominată de canonul modernist. Următorul canon a fost considerat acela proletcultist din anii '50. Termenul însuşi e mai potrivit aici decât cel de realism socialist, care se referă la literatură, nu la lectură. Proletcultismul este acela care rescrie trecutul literar şi operează o selecţie retrospectivă fără precedent. Două dificultăţi ne împiedică totuşi să luăm în serios canonul proletcultist. Prima este că din el lipseşte complet criteriul axiologic natural. Cota de piaţă e şi ea stabilită în deceniul 6 în mod artificial: se cumpără ce se vinde, nu se vinde ce se cumpără. A fost destul ca la un moment dat să scadă presiunea ideologiei oficiale, pentru ca lista canonică să redevină aceea propusă de generaţia de critici interbelici, pe care criticii generaţiei '60 au fixat-o definitiv. Toţi scriitorii introduşi silnic în programele de şcoală ori editoriale au dispărut de la o zi la alta. Imediat după 1960 au reintrat în atenţie scriitorii eliminaţi în deceniul anterior. Nu fără temei s-a vorbit apoi de o paradigmă neomodernistă. Lectura şi selecţia au păstrat canonul stabilit de critica modernă din prima parte a secolului XX. Următoarea întrebare este dacă, din anii '80 încoace, avem de-a face cu o schimbare de canon. Întrebarea a fost de obicei confundată cu aceea care privea schimbarea de paradigmă. În fond însă, paradigma postmodernă care succede celei moderne nu a impus şi un canon postmodern. Încercările, puţine, au fost timide şi s-au referit aproape exclusiv la literatura contemporană. Tevatura a fost reluată după 1989, deşi era evident că revoluţia nu putea da naştere imediat nici unei noi literaturi, nici unei noi lecturi. Un canon nou se întrevede abia în jurul anului 2000, când generaţia din urmă pare tot mai dezinteresată de lecturile generaţiilor dinainte şi când nume, până deunăzi sacre, de scriitori încep să fie ignorate de urmaşii lor întru literatură. Trebuie să aşteptăm însă ca şcoala şi critica să legitimeze acest nou canon, la fel de restrictiv, deşi din motive opuse, ca acela proletcultist. Scriitorii postbelici sunt la fel de afectaţi ca şi aceia interbelici sau clasici. E greu de presupus din acest motiv că vom avea prea curând un acord sau măcar un armistiţiu între scriitorii şi cititorii tineri, pe de o parte, critică şi şcoală, pe de alta. Mai probabil e că se va găsi un compromis. N-am nici cea mai mică idee de cum va arăta canonul rezultat din el. Un lucru e sigur: postmodernismul optzecist îşi trăieşte ultimele ceasuri: prezenteismul, aşa-zicând, al generaţiei 2000, pune punct viziunii *retro* a postmodernilor, simpatiei lor pentru trecut şi implicit pentru diferenţă. Prezenteismul e şi el o formă de globalizare, dar în timp, nu în spaţiu, şi va crea o standardizare a bunurilor culturale asemănătoare cu aceea a produselor de consum.

6. Îmi rămâne, în încheiere, de spus un lucru (la care m-am mai referit în altă ordine de idei) şi anume că toate istoriile literare visează să fie pure prin definiţie şi sunt impure prin natură. Există destule impurităţi şi în cea de faţă. Nu le-am eliminat, fiindcă nu am vrut să scriu o operă perfectă (din acest punct de vedere) şi stearpă, ci una vie şi chiar contradictorie, în măsura în care nu exprimă un autor abstract, intemporal, ci pe mine cel de acum şi de aici, cu lecturile, competenţa, temperamentul, gustul şi capriciile mele. Şi pentru ca nota de relativitate implicată în această recunoaştere să nu conducă la iluzii deşarte, va trebui poate (oricât de lipsit de modestie aş părea) să reiau recomandarea făcută de un celebru filosof în pragul uneia din operele sale: cartea mea va fi

înţeleasă cu atât mai bine cu cât cel care o va citi va fi reflectat el însuşi la operele comentate în ea. Nu ofer un manual destinat instruirii, ci, cel mult, o încercare menită să placă celor instruiţi. Dacă, pe de altă parte, e adevărat, şi cât de frumos spus de către Călinescu în finalul prefeţei la *Istoria* lui, că literatura „poate sluji drept cea mai clară hartă a poporului român", nu mă consider, în ce mă priveşte, decât unul dintre zecile de cartografi, silitor şi modest benedictin al ideii că fiecare se cuvine judecat după ce a realizat, oricât de mare ar fi depărtarea la care se află harta lui de harta ideală pe care, în naivitatea lor, iubitorii de literatură o cred posibilă.

Secolele XVI – XVIII

Literatura medievală
1521-1787

Orice cultură începe cu un miracol
al spiritului: limba.

Jacob Burckhardt

Poezia

Limba. Tradiție cultă și tradiție populară. Harta influenței folclorului

Un contemporan mai puțin cunoscut al primilor Văcărești, Ioan Cantacuzino, își pune, într-o *Răsuflare*, întrebarea cu privire la rolul limbii în poezie:

„Limba noastră prea puțină
Nu-i a nimui proastă vină,
Căci însoață rău cuvântul
În pârlejul ce dă gândul.
Mai cu vreme, și cine știe,
Prisosire poate să vie.
Că scriitorii împodobesc
Limba, patria-și slăvesc."

Legătura între creșterea limbii prin poezie și cinstirea patriei o face, în același sfârșit de veac XVIII, și Ienăchiță, în celebrul lui catren testamentar:

„Urmașilor mei Văcărești!
Las vouă moștenire
Creșterea limbii românești
Ș-a patriei cinstire!"

Până la Eminescu, cel căruia limba veche îi va apărea, din rațiuni polemice, înțeleaptă și bogată ca un fagure de miere, atitudinea obișnuită a poeților români a fost de a se plânge de insuficiența instrumentului lingvistic. Fiecare generație a luat-o de la capăt cu această plângere și cu angajamentul de a îndrepta lucrurile. Până târziu, în secolul XIX, întâlnim poeți care se simt datori să reformeze limba, pornind, ca Heliade, de la gramatică spre a ajunge la utopii filosofice. Primele mari opere poetice lasă să se vadă, toate, efortul considerabil de prelucrare a limbii. Dosoftei, Budai-Deleanu, Eminescu. Este ca și cum fiecare poet ar considera că ceea ce s-a făcut înaintea lui nu e de ajuns. Niciunul nu pare să aibă sentimentul tradiției în materie de limbă poetică. „Pilda lui Costin și a lui Dosoftei n-a făcut școală, și în afara stihurilor la stemă, multă vreme bătaia versului nu se mai aude", scrie G. Călinescu. Chiar dacă afirmația nu e riguros exactă, trebuie să admitem că Văcăreștii nu par să aibă idee de poezia românească scrisă mai înainte. Tradiția cultă autohtonă se pierduse.

O chestiune importantă este aceea de a ști de ce continuitatea n-a fost asigurată de către tradiția populară. Motivul principal constă în faptul că abia pașoptiștii, împreună cu întreg romantismul european, descoperă valoarea literară a folclorului. Înaintea lor folclorul nu se constituie ca model artistic. Dovadă, între altele,

atitudinea ambiguă a lui Budai-Deleanu şi a Şcolii Ardelene în această privinţă. Până la romantici, *literatura* populară nu prezenta încredere şi nici nu era cunoscută. Paşoptiştii sunt primii care o culeg, atunci când n-o fabrică pur şi simplu. Poeziile ori basmele amuzau, erau divertisment pentru oamenii neşcoliţi, dar scriitorii de la 1800 voiau altceva şi-şi căutau modelele în altă parte. Aşa se explică de ce, atestat din cele mai vechi timpuri, folclorul n-a putut oferi acea garanţie de continuitate, atât de necesară, mai ales în condiţiile tulburi ale epocii fanariote. Trebuia să mai treacă timp până când Alecu Russo să-şi dea seama că „poezia populară" este „întâia fază a civilizaţiei unui neam ce se trezeşte la lumina vieţii" şi totodată o „arhivă a popoarelor". Convieţuirea cu operele populare – începută de prin secolul XI, când legenda Sfântului Gerard, episcop de Cenad, reţine cântecul nocturn de jale al unei femei care învârteşte râşniţa, şi urmată pe toată durata Evului Mediu prin prezenţa versurilor şi a poveştilor în împrejurările cele mai diferite ale vieţii oamenilor (Mihai Pop, în *Istoria literaturii române* 1964) – n-a putut însemna prea mult pentru literatura cultă, în absenţa conştiinţei acestui titlu de nobleţe istorică. Nu trebuie să ne inducă în eroare felul nostru de a vedea lucrurile. Oamenii de odinioară aveau altă perspectivă asupra lor. „Va să zică, iată cum s-a produs poezia la noi, afirma N. Iorga în *Introducerea sintetică*: cântecul bătrânesc de la Curte, cântecul epic, alături de cântecul ciobănesc, ţărănesc, însoţind actele vieţii obişnuite, ale vieţii ţăranului." E foarte probabil că aceasta a fost geneza poeziei populare, însă, dacă ne referim la cea cultă, constatăm că ea a mers pe o cale paralelă şi a fost conectată, din capul locului, la alte surse. O raţiune a acestei situaţii ne face s-o bănuim constatarea aceluiaşi Iorga, când susţine că „anumite necesităţi [...] de ordin practic au trebuit totdeauna să creeze într-un moment o «literatură» care *nu este scrisă şi nu este proză*". Se începe totdeauna astfel, precizează istoricul. Faptul că poezia populară este orală şi nu scrisă – iată explicaţia apariţiei şi dezvoltării paralele a celor două tradiţii de artă. Primii noştri poeţi din secolele XVI sau XVII şi-au căutat, ca şi cei de la 1800, modelele într-o literatură scrisă, chiar dacă aceea era slavonă ori latină, şi nu în folclorul românesc, la care au recurs doar accidental. Există o deosebire radicală între scriitură şi oralitate şi era foarte natural ca aceşti dintâi poeţi să vrea să fasoneze limba română în funcţie de un cod scriptural, fie el şi străin de spiritul ei, decât să apeleze la codul folcloric, care era oral. Nu s-a insistat niciodată destul pe această deosebire şi pe ideea că scrisul face literatura cultă la fel cum tonul face muzica.

Rarisime, prin efectul legii de mai sus, în vremea veche, şi în fond cu totul întâmplătoare, atingerile dintre poezia cultă şi cea populară au devenit frecvente în romantism, atunci când folclorul a început să fie cules, şi au persistat în întreaga poezie modernă şi postmodernă. Studiind aceste atingeri, putem stabili o interesantă hartă istorică a raporturilor dintre folclor şi poezia cultă. În secolele XVII şi XVIII, la Dosoftei şi la autorii aşa-ziselor cronici versificate, singurul model activ pare să fie acela prozodic: dincolo de metrică (versul trohaic de 6-8 silabe) şi de rima în general împerecheată, nu e nimic semnificativ de relevat. Şi încă! L. Gáldi, care s-a ocupat de acest aspect, a atras atenţia că ori de câte ori Dosoftei foloseşte hexasilabul trohaic, atât de popular în sonoritatea lui, acelaşi picior apare şi în versiunea poloneză a lui Kochanowski a psalmilor. Să fie o coincidenţă? Să fi avut poetul român în acelaşi timp două modele, unul intern şi popular, altul extern şi cult? Greutatea de a răspunde nu e diminuată prin împrejurarea că exclusiv psalmii de 6 şi 8 silabe din *Psaltirea* lui Dosoftei au pătruns ulterior în folclor: semănând cu cântecele de stea, ei au fost crezuţi populari de Anton Pann, care i-a cules în *Versurile musiceşti* din 1830. Această confuzie dovedeşte cel mult că respectivul gen se purta în folclorul secolului XIX, nu şi (deşi e posibil) că Dosoftei însuşi s-a inspirat din el, când şi-a compus opera. Lui

Miron Costin îi era cunoscut vicleimul, care însă, ca şi cântecele de stea, are origine bisericească şi cărturărească relativ recentă, mai vechi fiind colindele, cântecele de lume, descântecele şi cântecele bătrâneşti. La Văcăreşti şi la Conachi constatăm, un secol şi mai bine după Dosoftei şi Costin, influenţa preponderentă a cântecului de lume. Spre deosebire de doină, acesta apare în medii orăşeneşti şi pe la curţile boierilor, fiind ocazionat de petreceri. Pus pe muzică de lăutari (în Ardeal li se zice ceteraşi), el are subiect erotic, îmbibat de motive culte, ce merg de la Horaţiu şi Ovidiu până la trubaduri şi Petrarca, şi de o puternică lascivitate, care e, în acelaşi timp, aceea turcească, de harem, şi aceea galantă şi preţioasă din pastoralele şi idilele neoclasice europene. Cântecul de lume se dezvoltă odată cu viaţa de târg; mai mult, satele înseşi încep să-l prefere, folclorul rural devenind astfel debitor celui orăşenesc, mai ales după 1800. Lăutarii fiind iniţial robi boiereşti, răspândirea modei cântecului de lume pe la curţi se explică lesne. Mai apoi, când numărul lăutarilor liberi creşte, târgoveţii ca Anton Pann fac cunoştinţă cu el, culegând versurile fără niciun criteriu istoric (a se vedea între altele *Istoria literaturii române,* 1964). Succesul, mai ales în Muntenia, este aşa de mare, încât asistăm la constituirea unei viguroase tradiţii poetice: prin C.A. Rosetti şi, dacă acordăm credit lui Perpessicius, prin Eminescu, la Minulescu, Arghezi, Ion Barbu şi până azi la Nichita Stănescu şi Mircea Cărtărescu, cântecul de lume hrăneşte abundent poezia, cu sentimentalitatea lui „joasă" licenţioasă, dar şi cu picanteriile şi „deşănţările" lui simulate, cu pitorescul lui verbal. Trebuie precizat că nu e nicio deosebire esenţială între acest vechi cântec de lume sau „irmos veselitor", cum a mai fost numit, probabil spre a nu fi confundat cu melodia bisericească, şi romanţa mai nouă. G. Călinescu a considerat-o pe aceasta trivială în raport cu modelul lăutăresc şi a definit-o ca exprimând o „sinceritate animalică" a „emoţiei". Nu poate fi vorba de aşa ceva. Din contra, e la mijloc o strategie bine pusă la punct. Atât cântecul de lume de pe la 1800 cât şi romanţa de pe la 1900 mizează pe eficacitate, pe succes emoţional. În fond, ele provin dintr-o poezie (a trubadurilor) în care se urmărea producerea unui efect concret asupra iubitei. Erotocrit cânta Aretuzei serenade cu scopul de a o seduce. Ceea ce lipsea acestor poezii cântate era gravitatea. Când poeţii moderni le vor redescoperi, e probabil că ei vor fi amuzaţi în primul rând de a putea trata în registru gratuit şi ludic o convenţie aşa de „groasă" a seducţiunii erotice. Are dreptate Perpessicius că Eminescu însuşi a trebuit să încerce oarecare delectare estetică în contact cu aceste cântece pe care paşoptiştii le dispreţuiseră. Căzute în „folclor" după 1840 (Rosetti e probabil ultimul poet serios înainte de Eminescu în stare a le gusta), marginalizate (Bolintineanu le găsea „obscene"), atacate de Maiorescu şi Caragiale („orduri literare", zice acesta din urmă, punând totuşi pe Veta să fredoneze o cunoscută romanţă a lui G. Sion), ele îi aşteaptă pe poeţii moderni spre a-i fi din nou gustate, de data asta ca literatură pură, fără scop practic emoţional. Doina ţărănească, în schimb (în care se exprimă „ancestralul suflet românesc", cum zice Blaga), e descoperită de paşoptiştii „serioşi", mai ales de moldoveni ca Alecsandri, iar mai apoi de ardeleni ca Şt.O. Iosif şi G. Coşbuc, adică exact de aceia care prizează şi cântecul bătrânesc (balada), cu eposul lui solemn şi, nu o dată, eroic. O repartizare similară a ecourilor remarcăm şi în poezia primei jumătăţi a secolului XX: dacă poezia tradiţionalistă şi ortodoxistă îşi înfige rădăcinile în stratul gros al folclorului obiceiurilor, cu pasta lui etnografică sau religioasă, perceptibilă în colinde, cântece de stea, vicleim, cântece de nuntă şi de botez etc., lirica avangardistă (suprarealismul) sau pur şi simplu novatoare (Arghezi, Ion Barbu) preferă zona folclorului infantil, a naivelor descântece şi blesteme, cu metrica lor adesea goală, mecanică, şi cu conţinutul lor bizar ori absurd. Moderniştii (Maniu, Pillat) creează în stilul iconografic, bizantin şi decorativ. Un loc aparte

îl ocupă Blaga, la care conţinuturile magico-religioase sunt interpretate cu seriozitate şi nu se degradează în clişeul ortodoxist. În legătură cu acesta din urmă, este caracteristic că orientarea tradiţională împrumută din folclor până şi procedeul autohtonizării subiectelor. Nu este invenţia lui Voiculescu sau Crainic popularea satelor de fiinţe angelice. Traian Herseni a arătat că se pot deosebi cântecele de stea cărturăreşti de cele populare prin faptul că numai ultimele „localizează naşterea lui Iisus (dezvoltând destul de liber teza evanghelistă) în curţile lui Crăciun (personificat)", căruia Maria, singură ori însoţită de Iosif, îi cere sălaş, dar e trimisă de hapsânul Crăciun în grajd, unde naşte, în timp ce se petrec tot soiul de fenomene supranaturale. Ortodoxiştii au preferat variantele localizate, în care biblicii păstori de la câmpie au devenit păcurarii şi ciobanii trăitori la munte, avându-şi strungile în vecinătatea pădurii de brad şi coborând de acolo în căutarea staulului sfânt şi aşa mai departe. După al Doilea Război, vom întâlni o parte din aceleaşi atitudini, de la expresionismul de inspiraţie magic-folclorică al lui Ion Gheorghe la iconografia imnelor lui Ioan Alexandru, nelipsind nici ecoul folclorului urban şi pitoresc, la Leonid Dimov, de exemplu, sau al aceluia absurd infantil, la Cezar Baltag.

Problema originalităţii

Este tot mai evidentă de la un timp tendinţa de a împinge cât mai departe în trecut începuturile poeziei noastre culte. O antologie de poezie veche se deschide, de exemplu, cu *Pripealele* lui Filotei. Pot fi considerate însă aceste texte, compuse pe la 1400 în medio-bulgară, şi care erau menite a fi un fel de refren la cântarea în biserică a psalmilor bizantini ai lui Vlemnidis, drept cea dintâi poezie românească? O sută de ani mai târziu, cărturarul ardelean Nicolaus Olahus scria versuri în latină, vădit tributare lui Horaţiu şi Marţial. Într-o poezie dedicată unui contemporan al său, autorul însuşi evocă „muza latină", pe care acesta ar fi izbutit „s-o facă din nou să răsune suav" şi-i recomandă să-l imite pe Vergilius, trecând, ca şi el, de la „bucolicul ritm" la acela potrivit cu zugrăvirea unor „epice lupte". Oare versurile latineşti ale lui Olahus au contribuit în vreun fel la naşterea poeziei româneşti? Alte limbi în care compun autorii vechi de versuri sunt slavona (Udrişte Năsturel), poloneza (Miron Costin), italiana (Petru Cercel), şi chiar greaca şi rusa (Milescu). Un bun cunoscător al perioadei (Dan Horia Mazilu) afirmă că versurile în slavonă din secolul XVI au la bază o tradiţie şi o tehnică puse la punct încă din cele mai vechi texte liturgice. Studierea acestora de către slavişti ruşi, bulgari şi ucraineni a corectat opinia tradiţională care consideră că imnurile bizantine erau proză curată. Descifrându-se sistemul de punctuaţie, a fost sesizată o structură strofică, sprijinită pe un ritm silabic. Această poezie bizantină (compusă de autori faimoşi, ca Ioan Hrisostomul ori Efrem Sirul) a circulat la noi în slavonă. Părerea lui Mazilu este că ea a fost aceea care a oferit modelul tehnic şi sursa de figuri pentru poeţii noştri de limbă slavă din secolele XVI-XVII (Simion Dedulovici, Eustratie de la Putna, Anastasie Crimca) şi nu psalmii, care vor pătrunde abia ulterior, pe filieră polono-ucraineană. E foarte probabil că aşa stau lucrurile şi că întreagă această poezie în slavonă, cuprinzând de timpuriu imnuri, elegii şi ditirambi, iar ceva mai târziu psalmi şi naraţiuni versificate, urmează destul de riguros un model răspândit pe toată aria culturală ortodoxă şi va oferi, la rândul ei, sugestii importante poeziei în limba română. Însă întrebarea rămâne aceeaşi: putem identifica în ea cea dintâi poezie românească?

Poezia românească nu poate să înceapă decât cu texte scrise în limba română. Faptul de

a se fi scris în Evul Mediu românesc în mai multe limbi nu ne îndreptăţeşte să socotim respectivele texte ca aparţinând literaturii române. Noi n-am avut, ca slovacii, mai multe limbi literare şi, la urma urmelor, creaţiile în alte limbi decât româna nici nu sunt foarte numeroase. Ele nu sunt româneşti nici în conţinut nici în formă. Au reprezentat mai curând un epifenomen de la sfârşitul unei lungi tradiţii – aceea bizantino-slavă – decât un fapt major de la începutul alteia, esenţiale pentru noi – aceea naţională. Ataşarea lor la literatura română denotă un complex de inferioritate mascat de proclamarea unuia de superioritate, ca şi în cazul protocronismului. În plus, operaţiunea conduce la absurdităţi. Dacă Olahus este un poet român, atunci este şi Ovidiu din *Ponticele* şi din *Tristele*. Literatura română n-are nicio trebuinţă de aceste porniri anexioniste, care prezintă şi dezavantajul de a indica o clasificare cel puţin curioasă a materialului: considerând numai poezia, am avea, mai întâi, operele în limbi străine (şi, fireşte, cu subiecte străine, provenite din acel *fond străin*, de care vorbea Iorga); ar veni la rând cele în limba română, dar neoriginale, adică traducerile şi prelucrările (de pildă, *Psaltirea* lui Dosoftei); şi în fine, operele originale (care încep cu *Stihurile în stema domniei Moldovei* aşezate de Varlaam în capul *Cazaniei* lui din 1643). O astfel de clasificare este inacceptabilă pentru că, pe de o parte, face din criteriul cel mai important, acela al limbii, un criteriu secundar, scoţând, pe de alta, în faţă criteriul, cu desăvârşire nesemnificativ în toată epoca veche, al originalităţii. Într-o istorie culturală ar fi posibil să privim lucrurile în această perspectivă, dar nu şi într-o istorie critică, unde singura îndreptăţire ca un text să fie receptat ca poezie românească o oferă (pentru epoca veche, fiindcă mai târziu problema se va pune în mod diferit) limba română. Dacă noi citim acum pe Olahus în traducerea din 1968 a lui Ştefan Bezdechi, orice intuiţie ne este falsificată de straiul în care ni se înfăţişează. Şi, din contra, faptul că *Psaltirea* lui Dosoftei este traducerea (nici măcar foarte liberă) a textului biblic nu prezintă pentru noi absolut nicio însemnătate, într-atât este de impresionant efortul mitropolitului moldovean de a-şi crea limba poetică necesară uriaşei lui întreprinderi. Din această pricină, linia despărţitoare trebuie să treacă printre versurile compuse în limbi străine (a căror traducere, mai veche sau mai nouă, face imposibilă perceperea lor ca artă literară a vremii când au fost scrise şi le sustrage competenţei noastre strict critice) şi versurile compuse în limba română (indiferent dacă sunt traduceri, prelucrări sau originale), care ne dau savoarea intactă a unui moment din evoluţia limbii poetice, cu vocabularul şi sintaxa ei arhaică, cu metrii, rimele, structurile strofice, cu, în fine, expresivitatea ei uneori involuntară, dar cu atât mai remarcabilă. De la Coresi la Dosoftei şi de acolo mai departe, la Budai-Deleanu şi, în cele din urmă, la Eminescu, istoria poeziei noastre se confundă cu însuşi drumul pe care-l străbate limba română, cu eşecurile şi biruinţele ei.

Cele dintâi încercări

Gáldi a semnalat în *Psaltirea slavo-română* a lui Coresi din 1577 şi în *Tetraevanghelul* aceluiaşi din 1560-1561 procedee de proză ritmică şi unele clausule ritmate, concluzia lui fiind următoarea: „Primele traduceri ale textelor biblice au valorificat atât anumite sonorităţi ale versului românesc popular, cât şi efecte bazate pe paralelism; lipsea însă şi – nici nu putea fi altfel, având în vedere modelele greco-slave – aplicarea principiului izosilabismului şi în domeniul poeziei culte. În această privinţă, poezia cultă, din diferite motive, lua o atitudine mai şovăitoare

decât poezia folclorică". Mi se pare însă că influenţa populară nu se simte şi, cu atât mai puţin, poate fi probată la Coresi. În ce priveşte *paralelismul*, el este o caracteristică atât a textului ebraic originar, cât şi a celui slavon, ca de altfel şi efectul produs de anafore. Singurul procedeu inedit ar fi clausulele ritmate, dar ele se numără pe degetele de la o mână. Limba crudă încă a lui Coresi are, e drept, o plastică uimitoare care se observă mai ales în absenţa elementului prozodic. Expresivitatea involuntară a unor pasaje provine tocmai din faptul că noi le citim ca pe versuri libere (şi, încă, dotate cu un lexic arhaic foarte pitoresc) şi nicidecum din prozodia lor incipientă (cum ar fi uneori cazul la Dosoftei):

„Doamne, auzi rugăciunea mea şi strigarea
mea către tine să viie
Nu întoarce faţa ta de mine;
În ce zi tângesc, pleacă cătră mine urechea ta
În ce zi chemu-te, curând auzi-mă.
Că periră ca fumul zilele meale
şi oasele meale ca uscarea uscară-se.
Vătămat fuiu ca iarba şi usucă-se inema mea,
că uitai să mănânc pâinea mea.
De grasul suspinelor meale, lepiră-se oasele
meale peliţei meale.
Podobii-mă nesăturatul pustiei.
Fui ca pe noapte corb în turn.
Privigheiu şi fuiu ca pasărea ce însingură-se
în zid...
Zilele meale ca umbra trecută şi eu ca fânul
secaiu."

Imaginile nu sunt, desigur, originale, şi le vom reîntâlni la mulţi dintre scriitorii vechi, în proză sau în versuri, de exemplu la Dosoftei, mai bine strunite ritmic („Că-mi trec zilele ca fumul/ Oasele mi-s săci ca scrumul/ Ca neşte iarbă tăiată/ Mi-este inima săcată..."), la reflexivul Costin, unde capătă o abia presimţită muzicalitate eminesciană („Trec zilele ca umbra de vară.../ Fum şi umbră sunt toate, visuri şi părere"), şi, târziu de tot, la Heliade-Rădulescu, adaptate contextului politic de la 1848. Dar nu poate fi trecută cu vederea strădania lui Coresi de a găsi echivalenţe româneşti capabile să impresioneze. Adevărata poezie, măcar în intenţie, din veacul al XVII-lea se compune îndeosebi din versuri „la stemă" sau „versuri politice", cum mai erau numite, foarte des încercate după Varlaam, şi care trebuie trecute în rândul producţiilor encomiastice ocazionale, la fel cu, ceva mai târziu, epitafurile, epigramele (sau apostrofele), odele şi altele. Fără vreo valoare literară ori de limbă, ele interpretează motivele din diferitele steme ca pe nişte figuri alegorice menite a glorifica virtuţile respectivilor domnitori şi alcătuiesc prima tradiţie poetică cultă, destul de bine onorată cantitativ. O specie întrucâtva înrudită este a versificaţiilor pe tema descălecatului şi a şiragului de domnitori. Dosoftei şi Costin ne-au lăsat câte una. Modelul a fost indicat în sinopsisurile (cronologiile) ucrainene în proză, dar el poate fi mult mai vechi, fiindcă de la *Vechiul Testament şi Mahabharata*, prin *Theogonia* lui Hesiod, care conţine listele de zei, şi prin *Argonauticele* atribuite lui Orfeu, şi până la aşa-zisele poeme-catalog ale elinilor ori la unele opere ale clasicilor latini, nicio specie nu s-a bucurat de un mai lung interes decât această formă de „anale" istorice sau mitologice. Din nenorocire, *Domnii Ţării Moldovei* a lui Dosoftei, care este singurul nostru exemplu concludent, este cu desăvârşire insipid. *Stihurile de descălecatul ţării* ale lui Costin nu constituie decât un cap de operă (la propriu, nu la figurat). Dintre toate, cea mai mare şansă a avut-o lirica religioasă şi filosofică, fiindcă a dat poemul costinian *Viiaţa lumii* şi *Psaltirea* lui Dosoftei. O specie, în fine, care se impune de pe la sfârşitul veacului XVII, cunoscând o adevărată vogă în cel de al XVIII-lea, sunt naraţiunile (cronicile) în versuri.

A existat un baroc românesc?

Toţi comentatorii au constatat în *Viiaţa lumii* de Miron Costin, poemul lirico-filosofic scris prin 1671-1673, vizionarismul moral, privirea amară aruncată deopotrivă asupra cosmosului şi asupra istoriei umane de către un spirit prăpăstios şi escatologic, care simte pretutindeni fragilitatea, instabilitatea şi agonicul, exprimându-se în stilul plastic şi tranşant al patimilor creştine (acelaşi de la Ivireanul), anticipând gnomismul din eminesciana *Glossă*:

> „Şi voi, lumini de aur, soarile şi luna,
> Întuneca-veţi lumini, veţi da gios cununa.
> Voi stele iscusite, ceriului podoba,
> Vă aşteaptă groaznică trâmbiţă şi doba.
> În foc te vei schimonosi, peminte, ca apa.
> O, pre cine amar nu aşteaptă sapa!
> Nu-i nimica să stea în veci, toate-s nişte spume...
> Suptu vreme stăm, cu vreme ne mutăm viiaţa,
> Umblăm după a lumii înşelătoare faţă...
> Norocului i-au pus nume cei bătrâni din lume;
> Elu-i cela ce pre mulţi cu amar să afume.
> El sue, el coboară, el viiaţa rumpe,
> Cu soţiia sa, vremea, toate le surpe.
> Norocul la un loc nu stă, într-un ceas schimbă pasul.
> Anii nu pot aduce ce aduce ceasul.
> Numai mâini şi cu aripi, şi picioare n-are
> Să nu poată sta într-un loc nici-odinioare.
> Vremea începe ţările, vremea le sfârşeşte:
> Îndelungate împărăţii vremea primeneaşte."

Acest vestitor al apocalipsei şi-a propus în poemul său, după cum declară în *Predoslovia-voroavă la cetitor,* să facă „să se vază că poate şi în limba noastră a fi acest feali de scrisoare ce să chiamă stihuri". Avea idee de ritm, de rimă, deşi versul de treisprezece silabe pe care-l foloseşte, împrumutându-l dintr-o fază mai veche a metricii polone decât aceea pe care o urmează în versurile scrise direct în limba poloneză (Gáldi), este greoi şi şovăielnic, cu cezură neregulată (boala poeziei noastre medievale). În legătură cu *Viiaţa lumii* îndeosebi, s-a aprins în deceniile din urmă o polemică referitoare la un presupus spirit baroc de care opera lui Costin ar fi animată. Mai cuminţi, cercetătorii de altădată s-au mărginit să noteze imaginile biblice sau bisericeşti. Chestiunea barocului, ridicată întâi de Al. Elian, într-un articol din 1967, şi considerată prea repede de G. Ivaşcu (1969) „un fapt definitiv demonstrat", a fost discutată cu adevărat abia în cărţile lui Mazilu (1976) şi Istrate (1982). Mazilu a evidenţiat toate ecourile barocului apusean la noi şi în culturile vecine. Ele sunt însă destul de puţine şi nu vin din scriitorii cei mai de seamă ai curentului. În plus, când ajung în Principate misionarii italieni, chiar pe vremea lui Costin, Italia se afla în plină decadenţă culturală (Papu, 1977). Stilul baroc italian derivă nemijlocit din clasicism şi are „o notă mai obosită decât în ţările iberice", dacă e să dăm crezare autorului din urmă. Cum şi Ardealul are relaţii, prin catolicism, tot cu Italia, iată-ne conectaţi la cel mai slab focar baroc al momentului. După 1700, când se uneşte Biserica transilvăneană cu cea romană, legăturile cu Occidentul se înteţesc, dar, cum observă G. Călinescu, „trebuie să treacă aproape un secol de la Unire ca să se vadă urmări mai cu miez pentru literatură". În secolul XVIII nu constatăm decât „o puternică întipărire de clasicism decadent". Cât priveşte pe oamenii secolului XVII, ei nu sunt în fond atinşi de duhul apusean. Varlaam şi Descartes îşi publică operele capitale în acelaşi timp, dar ei trăiesc pe planete culturale diferite. Mazilu invocă apoi un argument al lui G. Ivaşcu şi anume că Miron Costin a primit educaţia nobilimii polone, care era în contact cu literatura barocă din Apus, împărtăşind iezuitismul Contrareformei. Cât de puţin convingător este

acest argument (completat de Mazilu cu amănuntul că Miron Costin îşi petrecuse tinereţea în timpul domniei regelui Wladislaw al IV-lea, care voiajase în Europa şi se desfătase la spectacolele baroce din Italia), ne-o arată o observaţie mai veche, dar plină de bun-simţ, a lui Iorga, şi anume că autorul *Viieţii lumii* n-a trăit la Varşovia, ci la Bar, într-un colţ de Podolie arhaică, departe de inovaţiile capitalei. Este motivul pentru care Iorga admite doar o influenţă a Renaşterii târzii la noi, în secolul XVII, prin aceeaşi filieră italiană şi poloneză. Există însă în studiul lui Mazilu şi argumente mai strâns referitoare la opera lui Costin. Comparând melancolia medievalului, care avea necontenit în cap ideea de moarte, cu angoasa barocă, autorul afirmă că aceasta din urmă nu se mai datorează pur şi simplu conştiinţei oamenilor că sunt egali în faţa sfârşitului ineluctabil şi universal, cum era cazul spiritelor religioase, ci că se nutreşte din înţelegerea mecanismului de *corsi e ricorsi* care ar guverna lumea, contând, în plus, pe o individualizare a sentimentului morţii. Dar unde putem descoperi o astfel de angoasă în poemul lui Costin? După cum au arătat atâţia (Al. Piru, D. Velciu), absolut toate motivele din care se ţese filosofia *Viieţii lumii* provin din literatura religioasă medievală şi din vechii poeţi latini. Spiritul poemului este acela creştin, de la un capăt la altul, el fiind o lamentaţie tipică pe tema universalităţii morţii, fără vreun accent individualist. *Omnia sunt hominum tenui pendentia filo* este versul ovidian din care a luat naştere imaginea cu firul de aţă de la începutul poemului lui Costin. Motivul *ubi sunt,* care face pandant *fortunei labilis,* se găseşte în Ovidiu, Ioan Hrisostom, Villon şi alţii, legiune. Arbitrariul divin din *ludit in humanis divina potentia rebus* a dat pe „ceriul de gândurile noastre bate jocuri". Oda lui Horaţiu *Ad Postumum* începe cu câteva versuri („Eheu! Fugaces, Postume, Postume/ Labuntur anni etc.") în care tema e aceeaşi din virgilienele *Georgice* („Fugit irreparabile tempus") şi a ajuns la Costin în forma mai plină de mireasma bisericească din:

„Trec zile ca umbra, ca umbra de vară,
Cele ce trec nu mai vin, nici să-ntorcu iară.
Trece veacul desfrânatu, trec ani cu roată,
Fug vremile ca umbra şi nici o poartă
Nu le poate opri..."

Şi nu înşiră Horaţiu în *Ode* numele atâtor oameni vestiţi, seceraţi de moarte? Moarte care *nu alege*, nici la poetul latin („Palida mors aequo pulsat pede pauperum tabernes regumaque turres"), nici la autorii religioşi medievali, nici la Costin („Moartea, vrăjmaşa, într-un chip calcă toate casă/ Domneşti şi-mpărăţeşti, pre nime nu lasă"). Epilogul, crede Mazilu pe urmele lui Virgil Cândea, ar reprezenta un element de contrabalans creştin la ideile baroce foarte îndrăzneţe dinainte. Dar nu e nici urmă de erezie în poem, spiritul creştin fiind uniform repartizat pretutindeni şi conchizându-se foarte firesc că viaţa lumii fiind o iluzie, singura consolare a omului este de a ajunge în ceruri:

„Ia aminte, dară, o oame, cine eşti tu pe lume
Ca o spumă plutitoare, rămâi fără nume.
Una fapta, ce-ţi rămâne, buna, te lăţeşte.
În ceriu cu fericire în veci te măreşte."

Nu sunt mai convingătoare nici argumentele aduse în sprijinul barocului la Dosoftei: „Este primul care făureşte o sinteză *originală* dintre un fenomen străin, în speţă barocul şi spiritul liricii populare", scrie de exemplu Papu. Dacă la Costin, contrastul baroc ar fi între „realitatea spaimei disperate şi refugiul în «grădina» iluziei", Dosoftei s-ar manifesta între „tenebre" şi „strălucire", cum se vede din versurile psalmului 17 („Lumina scripeaşte supt svinte-ţi picioare/ Cu negură groasă de grea strălucoare"). Ar exista în psalmi şi unele din acele *meraviglia* pe care le-a recomandat poeţilor Giambattista Marino. Astfel de aprecieri sunt însă evident forţate. E probabil că psalmii nu provocau nicio uimire contemporanilor, care-i vor fi ascultat cu cea mai curată emoţie creşti-

nească, şi e riscant să mizezi pe vreo *meraviglia,* tot aşa cum e imposibil de aflat o asemenea intenţie la Costin, moralist, pilduitor şi cu o conştiinţă sfâşiată alimentată de Eclesiast mai degrabă decât de baroc. Niciunul n-ar putea spune ca Agrippa d'Aubigné: „Mon penser est bizarre et mon âme insensée". Spectacolul angoasei individualiste lipseşte complet din pateticul poem al lui Costin. Cu Dosoftei, lucrurile merg însă şi mai greu, căci nu se vede cum tenebrele şi strălucirile sale ar putea fi acelea baroce, rezultate dintr-o criză a valorilor umaniste, câtă vreme mitropolitul însuşi este, şi într-un mod atât de vădit încât faptul n-a scăpat contemporanilor, un medieval cuminte, înţelept, resemnat şi complet lipsit de spirit tragic. De vreo sfâşiere nici nu poate fi vorba.

Primul poet

DOSOFTEI

(26 octombrie 1624 – 13 decembrie 1693)



„Acestu Dosoftei mitropolit nu era om prostu de felul lui. Şi era neam de mazâl; pre învăţat, multe limbi ştiè: elineşte, latineşte, sloveneşte şi altă adâncă carte şi învăţătură, deplin călugăr şi cucernic, şi *blând ca un miel*. În ţara noastră pe-această vreme nu este om ca acela", scrie Neculce în letopiseţ, folosind aceeaşi metaforă ca Sancho vorbind despre Quijote. Boarea cuvintelor povestitorului o aduce cu sine şi pe aceea a versurilor poetului din veacul XVII, cel dintâi poet al nostru, şi ea va mângâia nările atâtor iubitori ai limbii vechi precum Eminescu, Arghezi, Voiculescu sau Nichita Stănescu. Lui Ion Pillat, evocându-l în imagini eminesciene, îi va apărea ca păstorul de inimi de odinioară care revine stingher, sub razele lunii, ca să ne mustre pentru necredinţa noastră, dar şi ca să ne aducă împăcarea: „Patriarhal, în cârjă se-nalţă Dosoftei./ Păienjenişul vremii cu mâini uscate rumpe;/ Se-aprind, ca nestemate, odăjdiile-i scumpe,/ Şi barba pieptănată pe piept i se desface,/ Şi dreapta şi-o ridică în biblic semn de pace." Capodopera lui fiind *Psaltirea,* Dosoftei a meşterit versuri întreaga lui viaţă cu o răbdare şi cu o plăcere care ne pun pe gânduri. E foarte probabil ca primul scop al transpunerii psalmilor lui David în româneşte să fi fost acela practic, ecleziastic, după cum crede un editor al său, mai ales că mitropolitul însuşi constată că „în biserică mai voia mi-i cinci cuvinte cu mintea să grăiască, ca şi pre alţii să-nvăţ, decât

dzeace mii de cuvinte într-altă limbă". Nu uită să adauge că a tradus cartea „cu multă trudă şi vreme-ndelungată, cum au putut mai frumos", „ca să poată trage hirea omului către cetitul ei". Aici este un început de argument estetic. Încât mi se pare că au dreptate cei care susţin (Mazilu, Negrici) că există şi o anumită conştiinţă poetică la Dosoftei, care secătuieşte toate izvoarele vii ale limbii spre a obţine o echivalenţă românească demnă de originalul biblic. Până la Budai-Deleanu şi la Eminescu, nimeni nu va mai face la noi un efort la fel de considerabil întru constituirea unei limbi poetice. Înainte de Dosoftei nu este, desigur, un gol. Dar precarele încercări de versificare care l-au precedat nu-l explică şi nu pot constitui o tradiţie. Cel mai mare merit al lui Dosoftei acesta şi este: de a fi oferit în *Psaltire*, pe neaşteptate, întâiul monument de limbă poetică românească. În acest scop, el a uzat de toată cultura lui lingvistică, împrumutând şi calchiind termeni din cinci sau şase limbi; a creat, totodată, alţii nemaiauziţi, apelând la vorbirea şi, poate, şi la poezia poporului, a silit cuvintele să primească accentul trebuitor prozodiei lui pe cât de naive, pe atât de sofisticate; a supus topica la distorsiuni care ne duc cu gândul la unii poeţi din secolul XX; a organizat, în fine, un adevărat sistem de rime şi a încercat mai multe cadenţe şi mai mulţi metri decât găsim în toată poezia noastră de până la romantism. Mi se pare perfect justificată bănuiala lui E. Negrici că „Dosoftei nu se conformă vocabularului psalmilor biblici, ci regulilor prozodice", mai mult, că e posibil ca varietatea de măsuri să se datoreze unor necesităţi de rimă (poetul tăind versul exact acolo unde îi ieşea rima şi continuând cu lungimea respectivă). Chiar şi împrejurarea că prima traducere a psalmilor a realizat-o în proză, consacrând apoi transpunerii în stihuri un deceniu de viaţă poate arăta că mitropolitul moldovean era un „obsedat al versificării" (Mazilu). Nici după ce a încheiat *Psaltirea* nu s-a potolit. *Viaţa şi petrecerea sfinţilor,* tipărită ani buni mai târziu, conţine peste trei sute de stihuri epigramatice, întocmite după modelul mineelor greceşti, nu lipsite, unele, de graţii caligrafice orientale („Antus, ca rujea cea-nflorită-n grădină,/ Ş-au mutat viaţa în lumea cea senină"). A tradus alte versuri din cronograful lui Matei Kigalas şi aşa mai departe. Un studiu atent al versificaţiei *Psaltirii* a dat abia Mihai Dinu (1986). Capitolul lui Gáldi (1971) fiind superficial, cu omisiuni şi afirmaţii pe care textul nu le verifică, unele precizări sunt necesare. Forma strofică de departe cea mai răspândită în *Psaltire* este distihul, corespunzând versetului biblic. Cu totul accidental apar catrenul (în psalmii 53 şi 135) şi catrenul urmat de distih (psalmul 56). În psalmii 46 şi 47, distihurile – dacă ne luăm după rimă – sunt grupate câte trei, patru sau mai multe. În fine, psalmul 118 are douăzeci şi două de strofe inegale, ce urmează ordinea literelor din alfabetul ebraic, de la *alef* la *tof.* Rima este, cu două excepţii (în psalmii 82 şi 136), paroxitonă şi (cu excepţia psalmului 53) împerecheată. De ea s-a ocupat pe larg Mihai Dinu, descriind-o în termeni fonologici, şi ajungând la concluzia că Dosoftei a creat unicul sistem de anvergură din poezia noastră supus altui cod normativ decât acela unanim acceptat de la Văcăreşti încoace. Dincolo de chestiunea rimării „incorecte", care este, desigur, o prejudecată a istoricilor literari, Dosoftei este un foarte îndrăzneţ cultivator de rime rare, din care unele nu vor fi încercate de nimeni până la poetul *Luceafărului.* El rimează, astfel, verbe cu substantive sau cu adverbe, substantive cu adjective, nume proprii cu nume comune sau forme pronominale atone cu alte categorii morfologice: *strică/ nenică, pucioasă/ groasă, de-aş depărta-mă/ teamă, aş aştepta-te/ parte, Slava/ sava, Ziv/ stârv, sătura-să/ masă* etc. Unele din aceste rime rezultă din dislocări ale topicii. Exemple de astfel de dislocări din raţiuni prozodice sunt cu sutele în *Psaltire* şi în celelalte opere ale lui Dosoftei. Spicuiesc două: „Auzât-am veche/ 'Ntr-auz de ureche/ Poveste trecută" şi „Lui sângur mântuitor lumii Hristos duce/ Al său cap Evtasia, -n sabie, cu dulce". Doar Şerban

Foarţă îl va întrece în răsfăţ pe Mitropolit. Ingambamentele sunt adesea foarte complicate: „Şi ca lumina tu mă fereşte,/ Supt aripi svinte, de mă umbreşte/ De feţe strâmbe ce mă ia frică/ A le prăvirea". În general, aceste dislocări sunt precedate de un enorm travaliu asupra corpului fonetic al cuvintelor (scurtate, deseori) şi asupra regimului accentelor, din care se naşte ritmul multiplu şi savant al versurilor din *Psaltire.* S-a atras atenţia asupra accentuării din motive strict prozodice (prefaţa lui Al. Andriescu la ediţia din 1978), fapt comparabil cu teza lui M. Dinu despre rimă ca sistem fonologic. Dosoftei aplica accentul acolo unde îl cerea versul (numai câteodată silaba accentuată coincide cu aceea din cuvântul originar). Unele versuri trebuie „scandate" cu ochii pe acest accent prozodic, dacă vrem să nu sfărâmăm cadenţa gândită de poet „Le-am făcut altòra să le faci cu cale" sau: „Acolò le vine toană". Toate aceste originalităţi sunt în fond perceptibile mai ales în structura ritmică a versurilor. Chiar dacă unele din ritmuri au fost identificate în modelul polonez al lui Kochanowski sau în anacreonticul grecesc, majoritatea reprezintă o sinteză proprie a poetului român. În pofida multor neregularităţi, care fac indecidabilă cadenţa, baza ritmică a *Psaltirii* o dau, incontestabil, hexasilabii trohaici (simpli sau dubli), care apar în 29 de psalmi, şi octosilabii de asemenea trohaici (40). Şi unii şi alţii sunt populari, cel puţin prin deprinderea urechii noastre, şi nu întâmplător i-a cules Pann drept cântece de stea. Pot fi consideraţi excepţii: heptasilabul iambic (anacreontic), care apare doar de două ori, dodecasilabul (neregulat ritmic), care apare de nouă ori, versul iambic de 13 silabe (polonez), cu cinci apariţii, şi trohaicul de 14 silabe, cu una singură. Nu am găsit versuri de 16 silabe (semnalate totuşi de Gáldi, Negrici şi alţii), adică octosilabul dublu. O problemă specială ridică decasilabul, căruia M. Dinu îi contestă principial existenţa, când ritmul e trohaic, dar poate fi totuşi descoperit în *Psaltire,* ca şi acela iambic sau neregulat, în peste 60 de psalmi (cel trohaic e des întâlnit şi în colinde, înjumătăţit în distihuri pentasilabice). Sunt şi câteva cadenţe accidentale la Dosoftei, rezultat al refixării matriţei în care ar merita să fie considerat un pionier: amfibrahi, dactili, anapeşti şi peoni.

Dar nu este la Dosoftei numai acest extraordinar efort tehnic, ci şi o calitate deopotrivă de extraordinară a scriiturii, pe o gamă care cuprinde suavul, grotescul, delicateţea, vigoarea, muzicalitatea, plasticitatea, solemnitatea, pamfletul, rugăciunea, hula, sfiosul, sentenţiosul, plângerea ori bucuria. A străbate *Psaltirea* echivalează cu o călătorie printr-o ţară a minunilor poetice. Iată un portret solemn-amar al păcătosului, care culminează în două versuri lapidare, ca o inscripţie săpată în lespedea vorbelor (se cade precizat şi aspectul auroral al cuvântului, mai aproape de concret decât astăzi: *amărăciune* însemna încă *amărală*):

„Gura i-este plină de amărăciune,
De blăstăm, de hulă şi de-nşelăciune"

O lamentaţie a celui ce se simte părăsit de Domnul este foarte în spiritul biblic, dar cu aceeaşi concreteţe naivă a metaforelor:

„Şi ca apa fui vărsat afară,
Şi oasele mi să răşchirară.
Inema-n zgău mi să vestezeşte,
Ca o ceară când să răstopeşte,
Mi-i vârtutea ca hârbul de sacă,
Limba-n gingini lipită să neacă."

S-a spus pe bună dreptate că ultimul vers sună arghezian. După cum pare a suna eminescian suava elegie din *psalmul 20*:

„Dumnezău mă paşte şi n-am lipsă,
La loc de otravă ce-mi întânsă.
Sălaşul pe ape de răpaos,
Şi cu hrană suflet mi-au adaos."

Remarcabilă este simplitatea versului moral, interior, al spovedaniei lirice:

„Ca om jelnic care-şi plânge mortul
Sunt trist, Doamne, şi mâhnit cu totul"

În alt psalm vedem, din contra, oboseala, sila, care umplu rugăciunea până la buză de o apă sălcie şi în care un motiv foarte asemănător cu acela pascalian al abisurilor se traduce într-un lexic arghezian:

„O, Dumnezău svinte, tu mă scoate
De pohoi de apă, toi de gloate,
Ce-m vine la suflet, şi de gloduri
Ca pâcle adânce, fără poduri.
Că sunt încungiurat de adâncuri
De mă trage vivorul la smârcuri,
Strigând mi-au venita-mi ameţeală
Mi-au amuţit limba-n osteneală..."

Două aspecte se cuvin relevate. Unul este că Dosoftei are reprezentări extrem de precise ale lucrurilor înfăţişate, fie ele din ordinea naturală, fizică, fie din aceea morală. Pedepsele posedă la el de obicei o plastică din care nu lipsesc amănuntele anatomice, duse până în pragul fiziologiei decrepitudinii. În *psalmul 57* avem câteva pilde în acest sens. Dumnezeu e solicitat să-i certe pe păcătoşi. Însă cum? Să-i lovească „peste fălci", frângându-le dinţii, să le ia puterea aşa încât „să se slăbească din foale" şi „arcul să-şi tragă moale", să li se scurgă toată vlaga, ca apa vărsată în pământ. Acestea sunt de fapt curate chinuri, ca în poemul *Vedenia* de peste două veacuri al lui Vasile Pogor. Pentru discuţia referitoare la baroc, este util să atrag atenţia că fizicul ori corporalul se limitează totuşi aici la ceea ce medievalii înşişi reţineau din trup. Nu avem putreziciunea cadavrului, ci numai scheletele şi ţigvele. Dosoftei e foarte departe de imagini ca acelea din *Stanţele* în care D´Aubigné vesteşte pe Baudelaire: „J´ouvre mon estomac une tombe sanglante/ De maux ensevelis...". Al doilea aspect este că geografia care furnizează poetului român elemente de comparaţie nu este totdeauna aceea a ţării sfinte. Negrici a atras cu drept cuvânt atenţia că Palestina lui Dosoftei este bântuită de ierni scitice, de vifore nordice, acoperită de păduri întunecate, în care lucesc tăuri de apă şi cutreieră bourii, cu munţi plini de smârcuri şi râuri cu bulboane. În *psalmul 49*, făpturile biblice de câmpie devin fiare silvestre, boii paşnici se prefac în zimbri, în vreme ce păsările înnegresc cerul. Cantitativul joacă aici rolul pe care-l va juca mai târziu în natura lui Sadoveanu. Domesticitatea e fabuloasă:

„Hiara codrilor cea multă
Toată de mine ascultă.
Am şi dobitoace multe,
Păsări încă am cu cârduri
De să ţân de hrană-n câmpuri."

Un talent ieşit din comun dovedeşte poetul în evocarea unor viziuni oribile şi terifiante. Pedepsirea fiilor lui Efraim din *psalmul 77* nu mai constă nici măcar în nişte chinuri ale trupului ori ale sufletului. Cosmosul întreg suferă o anomalie, o regresiune pe scara materiei:

„Apele stă cu sânge-nchegate,
Şi fântânele toate-ncruntate.
Le-au prăvălit izvoarăle-n sânge,
Să n-aib-a bea-n sete ce-i va stânge.
Muşte câineşti le-au trimis să-i pişte,
Şi-ntr-aşternut broaşte să le mişce.
Cu gândacii i-au sterpit de poame,
Cu lăcuste i-au băgat în foame
Şi cu smida le-au făcut scumpete
Şi viile le-au întors în sete.
Murii le-au bătutu-le cu brumă,
Şi de dobitoc n-au rămas urmă."

În acelaşi stil este ocara din *psalmul 82*, probabil cel mai uimitor din toate, unde cascadele de nume proprii şi de catastrofe n-au egal în poezia noastră înainte de Arghezi:

„Ce le dă, Doamne, spaime să fugă,
Să obosească de goană lungă,
Când le-a veni somnul cel dulce
Ca Madiianul rău să-i apuce.
Le fă, Doamne, ca lui Sisára,
Să nu să-ntoarcă să-ş vază ţara.
Şi ca lui Avim să li să facă
'N părăul lui Chiş, şi să nu-i treacă.
Ca lui Aéndor pologi să zacă,
Muştile múşini într-înş să facă.
Le fă boierii ca Óriv şi Ziv,
Zeréi şi Sálman, să zacă toţi stârv.
Care grăiră să-ţ prade ţara
Şi-n svânta ta casă ce ţi-i de sfară,
Răpezâ-i, Doamne, din deal ca roata
Şi-i prăvăleşte să-i calce gloata.
Ca măciulia fulgi să cază
Şi ca pădurea focul să-i arză.
Din faţă viscol să-i prăvuiască,
Din dos pojarul să-i ocolească,
Şi deasupra să-i baţ cu smidă,
Când vor da fuga, să dea-n osândă,
Să li s-auză ocara-n lume,
Să ţâie minte svântul tău nume,
Paţă ruşinea şi grea ocară,
Şi să le pieie vestea din ţară,
Ca să cunoască că tu eşti Domnul,
Şi eşti deasupra preste tot omul."

Unii din psalmii lui Dosoftei sunt astăzi ştiuţi pe dinafară, cum se şi cade operei unui mare poet. De pildă, acesta:

„La apa Vavilonului,
Jelind de ţara Domnului,
Acolò şezum şi plânsăm
La voroavă ce ne strânsăm..."

Cronicile în versuri

Foarte populare la vremea lor şi, în general, dispreţuite de istoricii literari, cronicile şi povestirile în versuri din secolul XVIII au totuşi, pe lângă o netăgăduită însemnătate documentară, şi o valoare literară demnă de atenţie. N. Iorga le numea un „gen nenorocit" pe care-l poate salva „numai un mare talent sau o aplecare spre glumă". Considerându-le tocmai din unghiul acestei din urmă aplecări, G. Călinescu le-a situat „la mijloc între poezia solemnă şi cântecul popular", văzând în ele „o adevărată producţie mahalagească", plină de stângăcii şi de absurdităţi, ducând cu gândul la suprarealişti, efectul final fiind burlescul, prin care „premerg poeziei muntene bufone". Pe aceeaşi linie îl găsim şi pe E. Negrici, în ochii căruia naraţiunile versificate trec drept una din sursele cele mai bogate ale expresivităţii involuntare. Negrici şi-a pus însă, în plus, întrebarea dacă aceşti *paria* ai literaturii noastre medievale nu reprezintă cumva prima manifestare organică de poezie românească. Dosoftei şi Costin nu apar din solul tradiţiei şi nici n-au avut urmaşi, în timp ce anonimii versificatori ai unor evenimente de toată mâna sunt legaţi prin fire groase de folclorul orăşenesc şi dau naştere unui stil. Rezervat e Negrici în privinţa valorii artistice a textelor. Mi se pare însă că suntem datori să le recitim astăzi cu mai multă îngăduinţă, ca pe o operă fundamentală a literaturii noastre vechi şi care, dacă n-a impus niciun nume de poet, din pricina anonimatului la care s-a recurs din motive greu de lămurit în unele cazuri, nu e mai puţin creaţia unor autori deseori talentaţi şi culţi, care nu trebuie cu niciun preţ reduşi la spiritul muntean al mahalalei. Repertoriul lor este mai întins şi bate mai departe. Cum se va vedea, judecând după fonetică, multe cronici provin din Moldova. E discutabil şi că expresivitatea acestor texte este numai involuntară. Nu numai pentru că destule pasaje denotă un umor conştient şi caută să obţină şi alte efecte literare, dar şi pentru că, în general, e

greu de separat imboldul informativ, din care respectivele producții se vor fi născut, de o anume dorință a autorilor de a-și delecta, emoționa sau îngrozi auditoriul. Iar acestea, oricât de rudimentare, sunt în definitiv scopuri estetice.

Dan Simonescu, cel care le-a publicat în ediție critică (1967), le fixează apariția în timp între 1675, când Costin a scris cele șase versuri despre originea latină a poporului român, și 1806, când s-a petrecut mazilirea lui Moruzi, domnitorul Moldovei, la care s-ar referi ultima narațiune de acest fel. Datele nu pot fi acceptate fără obiecții. Însăși definiția pe care editorul o dă cronicii ritmate („prezentarea analistică, în versuri, a evenimentelor, fără preocupare din partea autorului de a le explica adânc și competent") exclude din discuție opere de felul celei a lui Costin, fie versurile cu pricina, despre originea latină, știute într-o variantă mai veche din 1673, fie *Istoria în versuri polone despre Țara Românească și Moldova* din 1684, ca și modèle ale lor precum rusescul *Cântec despre oastea lui Igor,* pomenit de asemenea de Dan Simonescu. Narațiunile în versuri nu înfățișează niciodată începuturi, descălecări, ci numai sfârșituri, și nu accentuează pe vreo necesitate istorică, rămânând angajate în cel mai pur accidental al faptelor. Nu sunt, deci, opere istorico-didactice precum acelea costiniene, nici cronologii, ca *Domnii Țării Moldovei* a lui Dosoftei. Le putem considera, mai potrivit cu natura și rostul lor, reportajele vremii, anecdotice și senzaționale. În locul lor, vom avea în secolul XIX romanele în foileton, iar astăzi serialele televizate. Modelul imediat l-a intuit Sextil Pușcariu. El este neogrecesc, dar, cu siguranță, alături de baladele grecilor, trebuie să vedem și interferența cu cântecele noastre haiducești (în condițiile raporturilor dintre cult și folclor pe care le-am amintit mai devreme), după cum nu trebuie omise posibile izvoare germane, unguresti sau chiar franceze, căci texte asemănătoare din aceste literaturi au circulat în Transilvania, ca și în Apus, fiind adesea interzise (dar nu stârpite) de oficialitate, pentru stilul lor batjocoritor la adresa unor principi și prelați. La noi, cele mai multe sunt din secolul XVIII. Aici trebuie mutată data de început. Ultimii mohicani ai genului sunt, după 1800, Pitarul Hristache, Zilot Românul și Alecu Beldiman. Și, în sfârșit, bănuim că ele erau menite citirii cu voce tare într-un cerc de ascultători. Oralitatea e izbitoare peste tot. Este cam tot ce știm despre ele.

Din secolul XVII n-avem decât traducerea din grecește de către Radu Greceanu a *Poveștii de jale asupra uciderii postelnicului Constantin Cantacuzino.* Acest prim text arată că tipicul cronicilor în versuri era deja fixat: istorisirea debutează cu o *invocație* către ascultători, chemați să plângă grozăvia uciderii postelnicului, urmată de un scurt *panegiric* al acestuia și de *relatarea propriu-zisă* a întâmplării, la care autorul pretinde că „de față m-am aflat". Finalul s-a pierdut.

Adevărata vogă a acestor compuneri începe cu uciderea lui Brâncoveanu. Există mai multe cópii și versiuni (apropiate) ale unui text despre acest eveniment care a avut o imensă circulație. Arhetipul s-a pierdut, dar poate fi datat cu aproximație între 1716 și 1730. Autorul ar fi un cărturar mărunt al epocii, nu lipsit de talent. Cele 235 de versuri în octosilab trohaic se înlănțuie după un scenariu similar cu cel din *Povestea* tradusă de Greceanu: după apelul (invocația) la ascultători (ce revine ca un refren: „Ia să-mi șezi și să privești"), urmează motivul *fortuna labilis,* pe care tragicul sfârșit al lui Brâncoveanu îl ilustrează cu prisosință, apoi relatarea mazilirii și uciderii, în care se intercalează pasaje lirice (acelea ale plânsului coconilor domnești: „Oh! Amară primăvară,/ Cum ne iau turcii din țară,/ Lipsindu-ne den domnie,/ Și ne duc în grea urgie") și, de asemenea, dialoguri foarte vii, totul culminând cu jelania Doamnei, care reevocă tema sorții schimbătoare. Această structură nu va fi modificată de aici înainte, chiar dacă va suferi ușoare alterări. Esențial este și ca apelul-refren la cititori (ascultători) să sublinieze permanent relatarea (dialog, descriere, narațiune, portret) prin idei pioase, de sugestie religioasă, și să arate atitudinea (blestem) față de păgâni sau de împilatori. Remarcabilă este și *Cronica Hotinului,*

cu clare elemente de cântec bătrânesc, scrisă în versuri vioaie. Se povesteşte asediul respectivei cetăţi de către moscali. Turcii, care ţineau cetatea, nu se arată la înălţime şi însuşi vizirul fuge, ca Paşa Hassan al lui Coşbuc, „pre un căluşel de Misir". Finalul, în versuri mai scurte cu o silabă decât restul, este extrem de animat. Povestirea conţine scene pline de haz, cum ar fi aceea în care turcii încearcă să se salveze înotând pe sub apa Nistrului. Glumeţ, autorul pretinde că ei vor, în felul acesta, să lupte mai bine (pronunţia e moldovenească):

„Mergu pe Nistru în gios
Vesăli şi voioşi
Şi nici morţi nu scapă
Că-i scot de-i dezbracă
Şi iar îi dă la apă,
La Hotin să margă.
Paşa încă-i sfătuieşti:
— Daţi să înotăm epureşti,
Că Moscov ne grămădeşti
Şi pe toţi ne prăpădeşti.
Decât rob la moscal,
Mai bine rob la şăitan,
Că şăitan şi cu Mehmet
Ni-aşteaptă cu zeiafet..."

Se înţelege că e vorba de petrecerea din iad, ca la Creangă, altceva nemairămânându-le nefericiţilor. Cu zeiafet îi aşteaptă şi dracul, şi sultanul Mehmet. Unele imagini sunt sugestive:

„Că stă turcii la pământ
Ca nişte butuci la prund."

Amuzant este amestecul de turcisme şi de rusisme. Comenzile generalilor turci, pierzându-şi pentru noi înţelesul, par absurdităţi eufonice şi ne fac să ne gândim la limbajul *Domnişoarei Hus:*

„Şi pe turci îi îndemna:
— Iurùş, càrdaş, birdahà
Să trecem în Leşască.
Daţi să mergem în ceambùr
Păr la Peterbùrh
Să punem suliţa la poartă
Ca la ţara noastră.
Bezim patişà
Cheşchim maşală
Cu cât războiu au făcut
Nemică n-au isprăvit."

La aceste îndemnuri (care, în traducere, sună cam aşa: năvală, frate, încă o dată, să trăiască împăratul etc.), răspund cele ale comandanţilor ruşi, presărate de înjurături pitoreşti. Să fie expresivitatea numai involuntară?

„Frunză verdi cardamá
Gheneral mari striga:
-Stupai raita, catanà
Căhrăman păgân paşà
Spune-mi, ce-ai făcut oastea ta?
Iabena màti canàli
Nu fugi tare la vali
Stă, câine, la meterezi
F... a ta legi!"

Se observă şi că spiritul religios se diminuează treptat, evocarea evenimentului fiind glumeaţă ori dramatică, chiar dacă totdeauna cu intenţie moralizatoare. Ecourile *fortunei labilis* se mai percep ici-colo, de exemplu în *Istoria di patima Găläţilor* de pe la 1759: „O! Ticăloasă Galaţi!/ N-ai cunoscut ci-i să paţi!". Dar tema pare să fie de aici înainte aceea a paradisului pierdut, interpretat necreştineşte, ca o epocă glorioasă care a apus şi căreia îi urmează o ticăloşire generală. Iat-o exprimată stângaci în *Istoria ce au scos domnilor şi boierilor* de prin 1773:

„Oh! Lume înşelătoari,
De împăraţi învrăjbitoari!
Cum erai de dulci mieri
Acmu eşti amară fieri.
Şi cu toate-mpodobită
Acmu ai căzutu pré urâtă."

Uciderea lui Grigore Ghica, atribuită cândva de Kogălniceanu străbunicului său Enache, este, împreună cu aceea despre Brâncoveanu, cea mai răspândită cronică în versuri şi una dintre cele mai bune. Începe cu obişnuitul apel adresat ascultătorilor, la care se adaugă mărturisirea autorului că ar avea nevoie de „o limbă ritoricească" spre a descrie cum se cuvine groaznica întâmplare din 1777. Exact ca şi cronica despre Brâncoveanu, şi aceasta constată nestatornicia sorţii celor mari, care nici nu-şi împlinesc nădejdile, nici nu scapă de urgii. Tema biblică fiind aceea de la Costin, ea capătă nuanţă burgheză. Cronicarul se pamează de soarta personalităţilor, fără să se gândească la aceea a oamenilor obişnuiţi. Egalitarismul creştin a făcut loc unui paradoxal elitism. În plus, nu mai avem escatologia universală din *Viiaţa lumii,* ci evenimente politice curente (maziliri de domni) sau chiar fapte diverse (cutremure, molime, incendii). Tonul prea fatalist al câte unei reflecţii pare vag în aceste condiţii („Dar ce să zicem mai mult;/ Ciasul morţii nu-i ştiut!"). Meritul constă în dinamismul relatării şi în naturaleţea dialogurilor. Intervenţiile autorului au mult umor. Despre convorbirea capigiului cu vodă, pe care venise să-l omoare, el ne spune de exemplu că „ce i-au zis, cum l-au mustrat" nu ştie, fiindcă nu s-a „tâmplat acolo unde vorbea". Subiectul este următorul: capigiul sultanului, descins la Iaşi, se preface bolnav şi roagă pe domnitor (care este fratele străbunicului patern al lui Ion Ghica) să-l viziteze, „având a vorbi multe", „trebi mari şi lucruri nalte". Nebănuind nimic, Ghica se duce la întâlnire, fără măcar să ia cu sine o gardă îndestulătoare. Oamenii paşei îl întâmpină cu temenele prefăcute, îl sprijină de subsuoară, îl ţin de poale, aşa încât nefericitul n-are cum să-şi închipuie că:

> „...acele gătiri, toate,
> Erau gătite spre moarte."

În timp ce puţinii soldaţi din paza lui Ghica sunt trataţi cu ciubuce şi cafele („să nu sté pe la perdele"), turcii, „devreme rânduiţi", dau năvală şi închid uşile salonului unde capigiul îl primise pe vodă. Cuprins de panică, acesta cere îndurare, căci înţelege cursa care i s-a întins. Turcul duce ipocrizia şi mai departe. El îl calmează de Ghica, oferindu-i trabuc. Dar când acesta se apleacă spre tabachera din mâna capigiului, haznatariul îl loveşte pe la spate cu hangerul. Deşi rănit, vodă se luptă vitejeşte cu bostangiii, înainte de a fi doborât. Şeful gărzii aude de afară zgomote suspecte şi chiar glasul slab al domnitorului şi se precipită să intre, dar e împiedicat de turci. Între timp, gealatul retează capul lui Ghica şi-l dă capigiului să-l ducă la împărăţie. Amănuntele scenei sunt uimitoare:

> „Iar trupul cel mult căznit
> Şi de cuţite răzbit
> Şade spre faţa casei ´(n)tins,
> Izvorând sânge dintr-âns;
> Şi se bate ca un peşte
> În sânge se tăvăleşte."

G. Călinescu a acreditat ideea că astfel de versuri stângace nu pot fi decât un mijloc de petrecere, adică de amuzament. Ideea pare acceptabilă multora până azi. Dar versurile nu sunt uneori lipsite de dramatism şi denotă, în gradarea faptelor şi în împrejurările concrete ale acţiunii, un spirit de observaţie acut. Prinderea cu viclenie a lui Ghica şi apoi uciderea lui sunt adevărate scene de teatru. Trupul celui măcelărit e coborât cu ajutorul unei frânghii pe fereastră şi îngropat pe ascuns în grădină, aşa cum se găsea, ceea ce smulge povestitorului o constatare miloasă:

> „...neavând la a sa moarte
> Măcar patru coţi de pânză
> Pe trup să i să tânză."

S-a exagerat mult dadaismul involuntar din unele versuri, ce par scrise de Urmuz:

> „Iar capul într-un cutie
> S-au trimis la împărăţie."

Nici spiritul de mahala nu e o trăsătură aşa de caracteristică şi de generală, cum s-a susţinut, tot după G. Călinescu. La urma urmelor aceste cronici rimate nu sunt cu nimic mai mahalageşti decât reportajele senzaţionale ori faptele diverse din ziarele moderne. Autorii lor, dacă nu sunt boieri, sunt călugări şi târgoveţi, evident cultivaţi, care ştiu latineşte, greceşte, ruseşte, fiind adesea apropiaţi de Curte (ca Radu Greceanu, primul dintre ei). Difuzarea acestor texte este extraordinară. Pitarul Hristache va zice despre a sa poveste „mavroghenească":

„O poveste minunată
Când se-ntâmplă câteodată
La vreo parte de loc
Din al acei ţări noroc
Toată firea e pornită
A n-o avea tăinuită
Ci pentru pomenire
O pun spre publicuire."

Această poveste a domniei lui Mavrogheni compusă de pitar este, în mai multe privinţe, o operă foarte interesantă, ce se cuvine aşezată la locul ei într-o istorie a literaturii române. Echivalentul în proză îl vom găsi în *Hronograful* lui Dionisie Eclesiarhul. Expresia participării la evenimente este mai vie decât la toţi ceilalţi autori. Pitarul alternează persoana întâi plural („Noi, după a noastră fire...") cu persoana a doua singular („Dacă mergeai şi la curte/ Vedeai altele mai multe...") – de fapt, relatarea personală cu aceea impersonală – şi e atent la amănuntul pictural sau care cade pur şi simplu sub ochi. Panoplia cu arme a lui Mavrogheni este descrisă cu pensula unui Leonid Dimov mai ingenuu:

„Te uitai prin spătărie,
Rămâneai la aporie,
Vedeai săbii ferecate
Tot prin păreţi, spânzurate,
Mai pistoale, buzdugane,
Măzdrace şi iatagane,
Suliţi, hàngere, cuţite
Ca àcele ascuţite.
Măciuci, mari puşti ghintuite,
Toate prin păreţi lipite."

În stilul *Florilor de mucigai* e prezentată plimbarea lui Mavrogheni prin oraş:

„Când făcea vreo plimbare
Nu mergea cu pompă mare,
Ci călare voiniceşte
Şi la cap legat turceşte,
Cu galeòngii dimpreună
Şi măzdrac ţinând în mână;
Şi pe unde nu gândiai
P-acolò îl întâlniai,
Tiptil, pe jos, şi călare
Prin târg şi prin mahalale,
Uneori în port turcesc,
Alteori călugăresc...
Şi nimeni nu îndrăznia
Să stea la musaverea.
Că, cât era noaptea de mare,
În strajă făcea plimbare
Şi te pomeneai cu el
Tiptil, în port fel de fel,
Turceşte, călugăreşte,
Schimbat ca doamne fereşte!"

Acelaşi stil amuzat-văicăreţ este şi mai departe. Mavrogheni face pregătiri de război cu austriecii şi ruşii. Îi expediază pe boieri, înarmaţi până-n gât, la Focşani, ca să dea piept cu ruşii, dar îi cheamă înapoi de la jumătatea drumului. Unii dezertează la duşman, ca de exemplu clucerul Câmpineanu, care, de groaza domnitorului, lasă baltă moşie şi tot şi se duce „numai călare cu trupul/ ca oaia când vede lupul". Aforistica pitarului e populară. Sosirea oştii turceşti în capitală este din nou plină de pitoreşti enumerări demne de *Ţiganiada*:

„Iată şi turcii sosiră
Nenumărată mulţime

Cu tunuri şi cu tărime,
Unul şi unul delii,
Răzgrădeni şi vindelii,
Hotoneri şi nicopeni,
Siştovani, turtucăeni,
Manafi, arapi, anatoleni,
Dăncălici şi giurgiuveni,
Ortale peste ortale
Cu feluri de saltanale,
Gemea Ţara Românească
Numai de oaste turcească."

Dacă vede că turcii nu vor să se bată nici pentru bani, nici pentru ranguri boiereşti, pe care le distribuie cu generozitate, Mavrogheni ia el însuşi conducerea trupelor, lăsând la Bucureşti să-i ţină locul în scaun vestitul Turnavitu. Acesta este duplicatul caricatural şi ridicol al lui Mavrogheni, un individ cocoşat, murdar şi rău îmbrăcat, care cutreieră oraşul însoţit de o bandă de haimanale. Portretul este absolut extraordinar:

„În scurt, se afla al vremii
Al doilea Mavrogheni.
Avea în cap o căciulă
Ţuguiată ca o sulă;
Şi o-ghebă în spinare
De nu făcea cinci parale,
De abà roşie ruptă,
Cu aţă albă cusută,
Cu poturi, cu iminei,
Se deprinsese cu ei.
Iar să-l fi văzut călare
Chiar vătaf de haimanale!
Cu-o grămadă de voinici,
Toţi arnăuţi, socarici,
Avându-i pe lângă dânsul
De nu puteai să-ţi ţii râsul;
Şi da prin târg câte-o raită
Ca să-l vază lumea toată
La ce treaptă a ajuns
Şi cât s-a-nălţat de sus."

În fine, Zilot Românul compune pe la 1800 una din cronicile despre uciderea lui Hangerli, în vers lung de 15 silabe, alternând ici-colo cu versuri de 8. În *Către cititori*, autorul se recomandă drept unul ce este „al părţii bunilor patrioţi iubit frate". Zilot e un moralist pisălog, care, ca să-l veştejească pe Hangerli, o ia de la Adam, la propriu, regăsind, doar în caricatură, motivul paradisului pierdut care i-a obsedat pe toţi oamenii secolului XVIII. Povestirea e întreruptă la fiecare pas de consideraţii etice şi de sfaturi. Relatarea relelor lui Hangerli e însoţită pe văicăreli bătrânicioase, de oftaturi, de întrebări retorice („O, săracă ţeară oarbă, ce socotişi că scăpaşi?") sau de rugăciuni de pedepsire a tiranului. Întinzându-se asupra unor detalii (huzmetul de văicărit), autorul îl moralizează pe răposatul domnitor: („Te întreb, acum, ticăloase, să-mi spui: ce ţi-ai agonisit?/ Din atâtea prăpăstii ce făcuşi, doar ce-ai dobândit?"), a cărui ucidere însă o narează mediocru şi în numai trei versuri.

Restul cronicilor în versuri, inclusiv *Tragodia* lui Beldiman, nu merită niciun cuvânt.

Ludicul şi parodicul

Foarte interesante versuri conţine prima piesă de teatru care s-a păstrat, *Occisio Gregorii,* o farsă şcolară, în stilul *commediei dell'arte,* cu probabil model unguresc, compusă prin anii 1777-1778 mai degrabă la Blaj decât la Oradea, unde a fost însă descoperită, şi atribuită de unii tânărului Budai-Deleanu. Argumentele pro şi contra sunt deopotrivă de convingătoare, aşa încât chestiunea nu se poate deocamdată tranşa (V. Mândra). În versuri de cronică rimată este redactat un *Praeambulum* care anunţă „lucrul groaznic" ce „în Moldova s-a tâmplat", adică

uciderea lui Grigore Ghica pe care o ştim de la anonim. Alte versuri se află în nişte pasaje de legătură sau chiar în textul propriu-zis.

Horbolinae cantis (Cântecul Horbolinei, adică) din primul *intermedium* este un fel de blestem, cu elemente de folclor magic şi facețios. Mirele aşteptat zadarnic este astfel probozit:

„Cum n-au venit
Sara în şezătoare,
Dumnezeu nu-l scoale
De mâini, de picioare.
Scuture-l frigurele,
Urască-l toate fetele,
Trămure-l babdițele
Pă supt toate scaunele."

Caracter similar are jurământul pe care domnitorul îl pretinde solicitantului unui post de secretar, plin de formule bizar-absurde, infantile sau licențioase, probabil de inspirație folclorică. E de remarcat că folclorul reprezintă aproape sigur un model pentru literatura cultă când aceasta este scrisă în scopuri de divertisment, o dovadă în plus că nu era luat în serios. Ludicul şi suprarealismul naiv sunt învederate. În alt *intermedium* găsim cântece ciobăneşti în română, latină şi maghiară, care, evocând moartea lui Ghica, glorifică viața fericită a ciobanilor, iubiți de Dumnezeu şi care nu visează tronuri. În toate trei limbile, versurile au aceeaşi măsură de 7-8 silabe trohaice. Se vede bine că octava trohaică e curentă în poezia populară din toată zona, ca şi în cântecele goliardice latine ştiute pe de rost de către seminariştii ardeleni de la sfârşitul secolului XVIII. Momentul, poetic, de cel mai mare efect este apariția lui Bachus, în cinstea căruia se intonează un cântec vesel de petrecere, cu strofe în ungureşte şi în româneşte. Sonoritățile bi şi trilingve trebuie să fi produs deliciul ascultătorilor. De exemplu, „Bâtâr dracu ràzime-ş/ Cu noi gradu îngrădească-ş", deşi sunt în româneşte, sună prin accent ungureşte, dar şi latineşte, dacă facem comparația cu „Siquis vivit jùcundus/ Ego sàne Pitirus". Testamentul rostit de Bachus cu acest prilej e o parodie villonescă, în care eroul, ascultând de dorința Dumnezeului său – fireşte, acela „din tău", nu acela din cer – de a fi mutat „în rai cu dibolii" sau „în tău cu îngerii", lasă tovarăşilor de chefuri singura lui avuție şi anume trupul. Parodia religioasă este evidentă, începând cu confuzia deliberată dintre rai şi iad, continuând cu apologia trupului ca unic bun al omului (ceea ce nu poate duce decât la identificarea sufletului cu pântecele), şi culminând cu împărțirea acestui trup, ca şi cum ar fi al lui Hristos. Modelul goliardic este clar (şi el urcă până la *Carmina burana* cu *topoii* lumii pe dos), dar batjocura este împinsă mult mai departe decât în cântecele bahice studențeşti, glumindu-se în fond pe seama sfintelor taine, cuminecarea şi împărtăşania. În raport cu tradiția ecleziastică, totul e pe dos în acest testament, lucru cu atât mai curios cu cât piesa era pusă-n scenă la un colegiu unit şi se încheia cu strigarea protocolară „să trăiască Maria Thereza, Iosif II şi Grigore Maior", ultimul fiind episcop şi unul din inițiatorii spectacolelor date de scolasticii blăjeni. Oricât s-ar invoca ocazia carnavalescă („în numele fărşangului"), versurile sunt mai îndrăzneţe decât tot ce s-a scris la noi până la acea dată. Bachus e un fel de Falstaff shakespearian, iar testamentul lui musteşte de batjocură:

„Iacă-tă, dară, fiilor,
şi cari mă cinstiți, tuturor
vă las în scris testământ,
supt păcat şi jurământ,
ca toate ale mele să le dați
precum minten vă învăț:
foalele mieu, care-i sufletul meu, îl mâncați
şi în pomana mea vă uspătați.
Iară de-l veți împărți
mai la mulți va prisosi;
faceți dară din mațe
cărnațe,
din cele mărunte
la citeră coarde,
din vine

strune,
din măruntăi,
tăieţăi,
din plămâne
bucate bune,
şi în rânză
puneţi brânză.
Cel ficat
meargă nemestecat;
din peliţa lîngă plămână
facă-ş cele jingaşe mănuşi de mână,
din peliţa lângă plămână
facă-ş crăiţă cu ţof;
din măduha în ea băgată,
facă-ş carii capul cicilesc,
pomadă şi sopon de Anglia;
cărora le sclipéşte pielea
cu acesta se vor spăla,
tare foarte or lumina" etc.

Este întâiul text limpede parodic şi el încheie o epocă, răsturnându-i criteriile morale dominante vreme de trei sute de ani.

Proza

Limbă sacră, limbă profană. Genurile

Nu e nimic mai fascinant decât să priveşti în puţul timpului şi să cauţi originile. În toate literaturile europene, cele mai vechi monumente de limbă cunoscute, după destrămarea universalei latine, nu sunt niciodată cu adevăr cele dintâi. „Cel care ştie cât timp trebuie pentru ca o limbă nouă să dobândească o formă anumită, care s-o facă aptă a fi scrisă şi cântată, poate să-şi dea seama că limba lui Ciullo, deşi abia în stare de formaţie, trebuie să fi fost întrebuinţată cu câteva secole înainte", scrie De Sanctis în *Istoria literaturii italiene* despre o faimoasă canzonă din duecento crezută pe atunci a fi cel mai vechi text în italiană. Un singur original anterior, după care a fost copiat pe la 820 în saxona bavareză, are şi *Hildebrandslied,* poemul eroic socotit unul din cele dintâi texte germane. E la fel de probabil ca nu mai puţin vestita *Séquence de sainte Eulalie,* al cărei manuscris datează din 822, să nu fie nici ea prima poezie în limba franceză. Nici la noi, cu câteva veacuri mai târziu, lucrurile nu pot sta, în principiu, altfel. Specialiştii sunt unanimi în a considera că scrisoarea boierului câmpulungean Neacşu, adresată în 1521 judelui Hans Benkner din Braşov, textul cel mai vechi care s-a păstrat, nu poate să fie şi primul în româneşte. Argumente lingvistice şi grafice interesante aduce Ştefan Ciobanu. Deşi unele cuvinte, ca şi formulele de introducere şi de încheiere, sunt slavone, „desfăcându-se aceste coji, miezul limbii române se înfăţişează curat şi limpede", observase deja N. Cartojan. Oricât ar fi de sigur însă că s-a scris româneşte şi mai devreme, sau imediat după aceea, atestările lipsesc. Avem doar unele ştiri răzleţe, cum ar fi aceea despre un catehism ce s-ar fi publicat în 1544 la Sibiu. Originalele traducerilor maramureşene, plasate de Iorga, Candrea şi Ciobanu (acesta presupunând cauze interne) în secolul XV, s-au pierdut şi ipotezele emise în privinţa lor sunt nesatisfăcătoare: husitismul ar putea explica precocitatea acestor tălmăciri, dar s-a dovedit că el a găsit ecou la unguri şi la polonezi, nu şi la români, în vreme ce luteranismul n-ar explica un fenomen care s-a petrecut anterior (Luther a publicat Biblia lui în germană abia în 1534), aşa că data propusă ar trebui mutată cu cel puţin o sută de ani, când are loc opera similară de tipărire a lui Coresi. S-a vorbit şi de o influenţă catolică, şi de una răsăriteană şi ortodoxă. O ipoteză deplin convingătoare lipseşte încă, aceea a lui Ciobanu părându-mi-se cea mai apropiată de adevăr. În ce limbi se scria la noi înainte? Literatura religioasă (Filotei, Ţamblac, Vasile de Roman, Eustratie de Putna), ca şi cronicile moldovene (Macarie, Eftimie, Azarie) sunt în slavonă, care avea pentru ţările române însemnătatea latinei

pentru Occident – fiind aşadar în situaţia limbii sacre. *Viaţa şi traiul Sfântului Nifon,* scrisă între 1517 şi 1519 la Curtea lui Neagoe Basarab, este în greceşte. O versiune grecească cunosc, în secolul XVII, celebrele *Învăţături* către fiul său, atribuite aceluiaşi domnitor, scrise totuşi întâi în slavonă în ultimii ani ai domniei lui Neagoe, operă mult discutată în timpul din urmă. În româneşte ar fi redactat logofătul Rudeanu o cronică a lui Mihai Viteazul, din care n-avem însă decât versiunea latină a lui Balthasar Walter, prelucrată şi aceasta după un intermediar polonez. Latina este, de altfel, cea de a treia limbă importantă în care circulă scrierile româneşti din secolele vechi, de la Olahus şi Milescu la Cantemir. A patra ar fi poloneza lui Miron Costin. În atare împrejurări, numeroşi cărturari români sunt poligloţi, vorbind până la zece limbi (uneori chiar mai multe): Udrişte Năsturel, Nicolaus Olahus, Nicolae Milescu, Miron Costin, Antim Ivireanul, Cantemir, Stolnicul Constantin Cantacuzino. Româna se impune treptat odată cu traducerile lui Coresi, eşalonate pe aproape un sfert de secol, de la *Catehismul* din 1559 la *Cazania* din 1581. În prefaţa la *Tetraevangheliarul* din 1561, editorul citează epistola către corinteni a Sfântului Pavel: „În sfânta besearecă mai bine e a grăi cinci cuvinte cu înţeles decât zece mie de cuvinte neînţelese în limba străină." Justificarea aceasta va trece la toţi urmaşii, cu adaosul, de la Varlaam mai departe, că trebuie scris nu doar româneşte, ci şi pentru românii de pretutindeni. Cel mai limpede s-a exprimat în acest sens mitropolitul ardelean Simion Ştefan într-una din predosloviile *Noului Testament* tipărit de el la Bălgrad în 1648: „Aceasta încă vă rugăm să luaţi aminte că rumânii nu grăescu în toate ţările într-un chip, încă neci într-o ţară toţi într-un chip; pentru aceaia, cu nevoe poate să scrie cineva să înţeleagă toţi, grăind un lucru unii într-un chip, alţii într-alt chip; au veşmânt, au vase, au altele multe nu le numescu într-un chip. Bine ştim că cuvintele trebue să fie ca banii, că banii aceia sunt buni cari îmblă în toate ţărâle, aşia şi cuvintele, acele sunt bune carele le înţeleg toţi." Acest *Nou Testament* este şi un monument de limbă, cu sintaxa lui fastuoasă, cu demnitatea stilului său, vizibilă mai cu seamă în cealaltă predoslovie, adresată Craiului Ardealului, unde lucrurilor celor mai delicate li se spune pe nume: „Că n-a făcut Dumnezeu oamenii pentru craiu, ce au ales Dumnezău şi au rânduit craii şi domnii pentru oameni..." Aşa se ajunge ca, în 1688, în prefaţa traducerii integrale a Bibliei, să se facă observaţia că „până în zioa de astăzi... n-a rămas nici un neam (măcară şi varvarii la ceale de apoi hotară ale lumii depărtaţi) ca să nu citească întru a lor limbă Dumnezăiasca Scriptură".

De interes literar nu sunt decât scrierile în limba română, care încep cu *Letopiseţul* lui Grigore Ureche şi *Cazania* lui Varlaam la mijlocul secolului XVII, primele noastre opere în proză. Proza medievală se împarte în patru genuri de bază. Sunt, mai întâi, textele oratorice, fie religioase, cele mai multe, fie laice, inexistente înainte de secolul XIX. Tradiţia acestor compoziţii este veche şi chiar şi speciile au rămas în genere nemodificate. Un cercetător le enumeră pe acelea din oratoria religioasă care au intrat în literatură: cuvintele la sărbătorile bisericeşti, panegiricele consacrate sfinţilor, predicile exegetice şi cele pe teme morale. Oratoria laică a fost dominată în epocă de trebuinţele ceremonialului de Curte şi a fost prin excelenţă una encomiastică (Mazilu). Ea nu interesează literatura. Vine la rând proza istoriografică (sau cronicile), variată şi bogată în toate provinciile locuite de români. Ceva mai târziu ia naştere proza erudită (sau savantă), istorică, filosofică sau ştiinţifică. În sfârşit, al patrulea gen cuprinde proza de ficţiune, pe care o descoperim în aşa-zisele cărţi populare, traduse cu începere din secolul XVI, citite şi răscitite, ca şi *Psaltirea* lui Dosoftei ori *Cazania* lui Varlaam, de către multe generaţii şi pătrunzând adânc în imaginea artiştilor moderni.

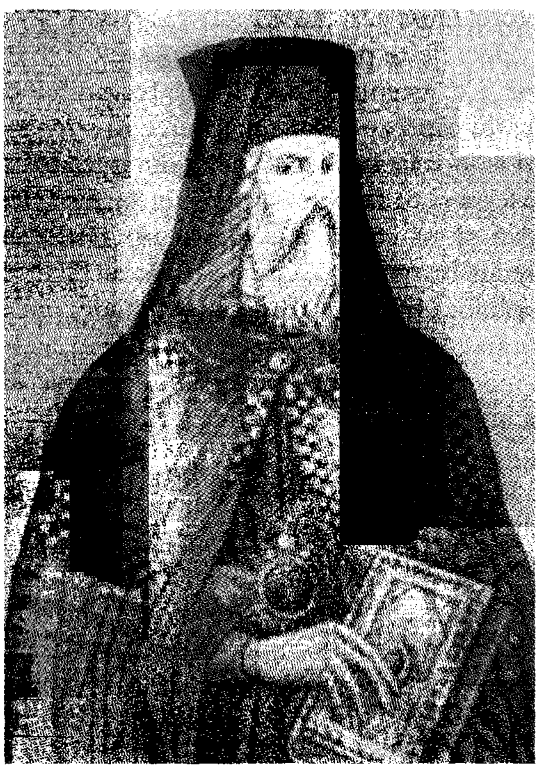
În afara acestor genuri există, cu totul răzleţe, şi alte scrieri ce pot fi considerate monumente ale limbii sau ale poeziei noastre de la începuturile ei. Al. Rosetti a cules două, pe care le-a aşezat chiar în capul antologiei lui literare. Una este faimoasa însemnare autografă

a lui Mihai Viteazul de pe spatele unui document din 1600, ce conţine în ciornă revendicarea unor teritorii locuite de români. Însemnarea (ce ar fi fost adresată lui Rudolf al II-lea al Austriei) este uimitoare prin laconism, iar împrejurarea că această dintâi menţiune a unităţii româneşti să fi fost redactată chiar în limba română este emoţio-nantă: „Şi hotaru Ardealului. Pohta ce-am pohtit: Moldova, Ţara Românească". Nu e, iată, întâmplător că din cancelaria lui Mihai şi din aceea moldovenească a lui Petru Şchiopu ies, în ultimul sfert al veacului XVI, primele cărţi româneşti. Al doilea text este o scrisoare către părinţii săi a unui oarecare Cocrişel, un moldovean căzut în captivitatea saşilor din Ardeal, după ce „au bătut Mihai vodă război cu ungurie", adică înainte de 1 noiembrie 1600, şi care se roagă a fi răscumpărat. Scrisoarea, dovedind excelenţa genului epistolar în epocă şi făcându-ne să regretăm că nu s-au păstrat şi alte pagini, este minunat de clară, într-o românească adorabilă. Se încheia aşa: „Deci iar mă rog domnilor voastre să nu mă zăbăviţi aici, ce să mă scoateţi, măcar numai d-aş prăsi cu trupul, încă să ies în ţară, că eu mor de dorul vostru: şi îmbătrânesc, şi am făcut o barbă până în brâu. Şi să afle aciastă scrisoare a mea sănătoşi pre dumneavoastră, amin. Feciorul vostru, Cocrişel: şi simt (sunt) numai cu cămaşa." Dat fiind că scrisoarea a fost descoperită în arhivele bistriţene, se poate crede că n-a ajuns niciodată la destinaţie, în Moldova prizonierului, care n-a fost aşadar răscumpărat.

Oratoria religioasă

VARLAAM

(? – 1657)



Nimeni n-a evocat mai plastic rolul lui Varlaam decât Iorga, arătând cum acestui simplu fiu de ţăran din părţile Odobeştilor (care, după ce a stat douăzeci de ani egumen la Secul, ctitoria lui Nestor Ureche, a ajuns mitropolit fără să fi trecut prin scaunul episcopal), i-a fost dat să scrie opera cea mai populară a întregii noastre epoci vechi, şi anume *Cazania* din 1643. La redactarea răspunsului împotriva catehismului calvinesc, lipsitul de cultură înaltă Varlaam a putut fi îndemnat de mai eruditul Udrişte Năsturel, dar *Cartea românească de învăţătură* (titlul sub care mai e cunoscută *Cazania*) „i s-a cerut de spiritul vremii", cum spune Iorga. Trecuseră decenii bune de la ultima tâlcuire a evangheliilor şi mitropolitul s-a simţit obligat să dea una nouă, adaptată limbii de la jumătatea secolului. Să-l ascultăm pe Iorga până la capăt:

„În această operă masivă, cu groasa slovă ceteaţă, de tăietură galiţiană, este desigur o parte

originală, dar stilul este al autorului: Varlaam a lăsat toată învăţătura câtă o ştia şi o putea şti şi a vorbit pe înţelesul ţeranilor săi. De aici vine un fapt pe care l-am constatat în Ardeal nu o dată: în biserici părăsite prin praful îngrămădit de sute de ani poate, iese din când în când câte o foaie cu acea slovă mare, hotărâtă, în care recunoşti imediat Cazania lui Varlaam. În biserică nu se mai slujeşte, glasurile au amuţit de multă vreme, în cuprinsul zidurilor pustii s-a îngrămădit pulberea uitării din an în an, din deceniu în deceniu, din secol în secol, şi cu toate acestea nu mor foile din Cazania lui Varlaam, care arată ce legături existau cândva între toţi românii, din toate satele cuprinsului românesc, măcar de ar fi fost pe alocuri stăpânitori de alt neam decât al călugăraşului ajuns mitropolit al Moldovei. Şi aceasta încă este operă de unitate naţională, o unitate care se face în suflete, pentru că ardeleanul cere acelaşi grai pe care îl cere şi moldoveanul şi munteanul. Nu o dată, când vine, în satele de acum, un preot cu teologie şi vrea să introducă în mintea sătenilor lui elemente de cărturărie, aşa cum de multe ori nu le înţelege nici el singur, deşi a dat, sau, mai adevărat, tocmai pentru că a dat examene dintr-însele, se ridică din mulţimea aceasta un glas care zice: «Părinte, zici foarte bine, dar mai bine după cartea cea veche.» Cartea cea veche pentru toate provinciile româneşti este această carte a părintelui Varlaam."

În simplitatea şi naivitatea ei, *Cartea românească de învăţătură* a avut o considerabilă însemnătate în crearea primului nostru „stil cărturăresc", deţinând în această privinţă în cultura românească, dacă păstrăm proporţiile, locul *Bibliei* lui Luther în aceea germană, după cum s-a remarcat cu drept cuvânt (G. Ivaşcu). Prima parte cuprinde extrase din evanghelii şi comentariul lor potrivit pentru treizeci şi două de duminici, după o tehnică omiletică nu mult diferită de aceea coresiană din *Tâlcul evangheliilor* din 1564, doar că modelele par a fi altele şi în orice caz mai numeroase (Mazilu).

Partea a doua cuprinde vieţi de sfinţi, ordonate calendaristic, la „praznicele lunilor preste an", începând cu Simeon Stâlpnicul (1 septembrie) şi sfârşind cu tăierea capului Sfântului Ioan (29 august), plus câteva versuri, pe motiv curent de epocă, dar scrise într-o frumoasă limbă românească. Chiar dacă nu sunt originale (în această privinţă părerile diverg: Liviu Onu dă ca sigur faptul, în tratatul academic din 1964, că e vorba de o traducere după *Omiliile* lui Calist, în vreme ce Ştefan Ciobanu afirmă că „nu există niciun fel de asemănare" între unele şi altele, judecând după un exemplar al ediţiei din 1637 a cărţii lui Calist, pe care l-a consultat), comentariile lui Varlaam au netăgăduit acel merit de limbă, mereu semnalat. Moralistul creştin vorbeşte pe înţelesul tuturor, presărând explicaţiile cu întrebări retorice şi cu îndemnuri, fără niciun savantlâc, dar obţinând tocmai de aceea probabil un mare efect emoţional:

„Cu adevăr se veseleaşte Dumnedzău de pocăinţa păcătoşilor, iară dracii să scârbesc. Şi numai căt să găndeaşte păcătosul să să scoale din păcate şi să întoarcă la pocăinţă, atăta-l tămpină Dumnezău cu mila sa şi-l cuprinde cu agiutorul său.

Deci de te părăseşti, păcătoase? Ce te leneveşti? Ce aştepţi? Fost-ai soţ feciorului celui curvariu când au fost în păcate? Fii-i soţ ş'acum când să pocăiaşte. Scoală şi tu din păcatele tale, părăseşte şi tu faptele ceale reale, suspină, lăcrămadză şi tu ca dănsu. Destulu-ţi iaste căt ai petrecut în răutăţi. Agiunge-ţi căt ai făcut voia diavolului. Întoarce-te acmu bine de unde ai eşti rău. Apropie-te cătră Dumnedzău, cela ce nu iubeaşte perirea păcătosului. Cadzi cătră mila lui că de mult te aşteaptă."

La Ivireanul, o jumătate de veac mai târziu, explicarea faptului că Dumnădzău nu iubeşte pierirea păcătosului va prilejui pagini de subtilă teologie. Varlaam e mai concis şi mai popular. El se mărgineşte de obicei să spună: „Înţălesul evangheliei aceştia acesta este" şi să dea o justificare limpede, sumară. El e omul rezumatelor care se ţin minte: „Într-această săntă evanghelie

doao lucruri să arată: întăi, mărturia lui Natanail, ce au mărturisit de Domnul Hristos că iaste fiul lui Dumnedzău şi împăratul Izrailteanilor, a doa, cum Domnul Hristos iaste ştiutoriu găndurilor şi inimilor omeneşti". Dar poate că talentul lui Varlaam nici nu trebuie căutat în elocvenţa propriu-zisă, în rafinamentul predicii, ca la urmaşul său din Muntenia, ci în felul ţărănesc de a înfăţişa chestiunile teologice. Varlaam este, cu siguranţă, primul nostru povestitor, ale cărui istorisiri pot fi asemănate, în primitivitatea lor plină de farmec, cu picturile murale din bisericile medievale moldoveneşti, unde se văd aceleaşi episoade din viaţa sfinţilor ori aceleaşi mişcătoare scene ale Judecăţii din Urmă. *Jitiile* din partea a doua a *Cazaniei,* adică vieţile de martiri şi de asceţi (datând din secolele V-VI şi traduse la noi relativ devreme), oferă povestitorului materialul din care se inspirau şi pictorii populari, lăsând imaginaţia destul de liberă în privinţa amănuntelor. Se vede bine cum Varlaam, o dată făcută legătura dintre motivul religios din predică şi evenimentele vieţii cutărui sfânt, menite a-l ilustra, nu-şi reprimă deloc plăcerea de a povesti şi chiar de a închipui unele detalii. Până şi în pasaje structurate evident după tipicul retoricii de amvon, cu oarecare amploare şi cadenţă a rostirii, cu inversiuni de efect, cum ar fi acela în care se arată mergerea Sfintei Paraschiva în pustie ca să se lepede de toate cele lumeşti, povestirea se umple de o mulţime de lucruri familiare ascultătorilor, evocate precis, savuros şi plastic:

„Cine va putea spune trudele şi usteninţele ei? Lacrimile, suspinele, închinăciunile, cine le va povesti? Că nu era altul nime acolo să poată vedea faptele ei cele sufleteşti, numai ochiul Celuia ce vede toate. Nu era ei acolo grije de pluguri, de boi, nici de cai cu rafturi scumpe, sau de leagene, nici de veşminte şi de aşternuturi, nici de mâncări şi de mease, nici de casă sau de slujnice, ce numai de curăţiia sufletului şi de răspunsul giudeţului ce va să hie şi de tâmpinarea mirelui său Hristos."

Jitiile sunt nişte adevărate basme iar miracolele din ele au mişcat desigur imaginaţia ascultătorilor, la fel cu acelea folclorice. Succesul, *Cazania* şi-l va fi datorat cel puţin în egală măsură acestei părţi din urmă, cu ficţiunile ei, cu atmosfera ei înălţătoare, dar şi copilărească. Sufletul ascultătorilor se va fi pătruns de uimire aflând ei, de exemplu, că Sfântul Nicolae „de mitiitel arăta cum va fi", „căci într-alte dzile a săptămânei sugea ca ş-alalţi prunci, iară miercurea şi venerea nu lua ţâţă în gură numai dănăoară într-o zi, ce ş-acesta când apunea soarele". De basm ţin multe din faptele sfântului. Şi alte legende abundă în *ciudease* (minuni) şi întâmplări excepţionale. Sfântul mucenic Tiron caută într-o pădure un balaur şi, negăsindu-l, se trage mai spre margine şi se culcă. Îl trezeşte o „muiare giupăinească", care nu ştie că el a venit să omoare balaurul şi-l sfătuieşte să nu stea acolo, că e loc primejdios. De la ea află Tiron unde se pitea fiara şi o omoară. Extraordinară este povestea alungării lui Simeon din mănăstire şi readucerea lui, în urma unui vis al arhimandritului. Detaliile psihologice şi de tot felul sunt aici cu deosebire izbitoare. Ca şi dialogurile, probabil primele din proza noastră. Înainte de Neculce, nimeni n-a scris în româneşte o nuvelă comparabilă cu aceasta a lui Varlaam:

„Deci intră călugărul acela de-l pără cătră arhimandrit şi dzise: «Acest nemernic va strica tocmala şi obicina mănăstirei». Arhimandritul dzise: «Cum?» Călugărul răspunsă: «Noi am luat a ne posti preste dzi numai, iară acesta de dumenecă să posteaşte până într-altă dumenecă, şi bucatele ce ia de la masă pre furiş le dă mişeilor. Şi nu numai aceasta, ce şi putoare fără măsură iase din trupul lui, cât nime nu poate să să apropie dins. Deci, oare să hie el în mănăstire şi noi să eşim, oare să-l laşi să să ducă el de unde au venit.» Aceasta deacă audzi arhimandritul să miră şi să dusă unde petrecea Simeon, şi află aşternutul lui plin de viermi şi de putoare şi nu putu sta acolo. Ce chemă svântul şi-i dzise lui: «Ce iaste aceasta, oame? De unde-i atâta putoare? Pentru ce smenteşti fraţii şi străci

tocmala mănăstirei? Spune: cine eşti şi de unde ai venit? » Iară svăntul Simeon căota în gios în pământ şi tăcea. Nemica nu grăiea. Scârbi-să arhimandritul şi dzise călugărilor: «Dezbrăcaţi-l, să vedem de unde iase atăta puţiciune.» Şi vrură să-l dezbrace şi nu putură, că să lipisă hainele de trupul lui. Şi în trei dzile udăndu-le cu uncrop şi cu unt, de-abia-l dezbrăcară. Atunci aflară tărsăna aceea înfăşurată pregiur trupul lui şi să mirară. Şi cu mare nevoie în 50 de dzile de abia-l tămăduiră cu multă pază. Şi dzise arhimandritul: «Iată acmu eşti sănătos. Du-te unde ţi-i voiea.»

Atunce eşi din mănăstire şi aflǎ un puţ pustiu, fără de apă. Şi într-acela puţ era şerpi şi aspide şi scorpii de lăcuia într-ăns şi multe duhure necurate. Acolo sări svântul în lontrul puţului şi să ascunsă întru unghiu. Iară cănd fu a şeaptea dzi, vădzu arhimandritul în vis mulţime de voinivi cu veşmente albe, de cerca toată mănăstirea cu lumini şi dzicea: «Acmu te vom aprinde pe tine aicea de nu veri afla pre Simeon, şerbul lui Dumnedzău!» Deşteptă-să arhimandritul spămăntat şi chemă călugării şi le dzise lor: «Cum am vădzut eu, iară acel frate ce l-am gonit au fost un şerb iubit lui Dumnedzău. Ce vă rog, fraţi, să vă duceţi să-l aflaţi priâns, iară de nu-l veţi afla nice unul din voi să nu mai vie aicea!» Şi eşiră de-l căotară pretutindenea şi deacă nu-l aflară să întoarsără de dziseră arhimandritului: «N-am lăsat nice un loc să nu-l him căotat. Numai în puţ pustiu nu l-am căotat, că nime nu cuteadză.» Şi dzisă arhimandritul: «Faceţi rugă şi intraţi cu lumini.» Şi deacă făcură rugă, slobodziră 5 călugări cu funi şi lumini. Iar deacă-i vădzu svântul, strigă şi zisă: «Lăsaţi-mă puţintel să-m dau sufletul, că am slăbit şi ce am început nu putuiu săvârşi.» Iară ei trăgea-l şi-l împengea să iasă, cum are hi făcut vreun rău. Şi deacă-l scoasără, dusără-l la arhimandritul. Şi cumu-l vădzu arhimandritul, cădzu la picioarele lui şi dzise: «Iartă-mă, şerbul lui Dumnedzău celui de sus, şi te rog să hii tu mie îndireptătoriu şi mă învaţă să aib răbdare».

După aceea petrecu svăntu în mănăstire 3 ani."

ANTIM IVIREANUL
(c. 1650 – septembrie 1716)



Cam în acelaşi timp cu Bossuet la Paris, cu Ilie Miniat la Veneţia şi Constantinopol şi cu Hrisant Notara la Ierusalim, îşi rosteşte din amvonul mitropoliei bucureştene predicile sale Antim Ivireanul. Este o personalitate pe măsura epocii în care trăieşte, sfâşiată între ambiţioase proiecte şi presimţirea apocalipsei, între glorie şi instabilitate, între opulenţă şi violenţă. Cineva l-a văzut pe Antim proiectat simbolic pe fundalul tragic shakespearian al epocii brâncoveneşti. Înainte de a fi păstor sufletesc, şi-a arătat talentele multiple într-o operă de pură manualitate: tipograf (şi-a construit singur la Snagov utilajele necesare), caligraf, maestru de broderie, desenator şi sculptor. Dacă, după cum iarăşi s-a sugerat, este riscant să-l comparăm pe cititorul *Florii*

darurilor şi al lui *Varlaam şi Ioasaf* cu marele lui contemporan de la Paris, iubitor al lui Corneille, nu e mai puţin adevărat că între Curtea lui Brâncoveanu şi aceea a lui Ludovic al XIV-lea se pot stabili unele asemănări şi că, totodată, arta brâncovenească reprezintă un moment important al barocului (mai ales de sorginte italiană) din această parte a Europei. E destul să aruncăm o privire pe arhitectura Mănăstirii Hurezu sau a palatului de la Mogoşoaia. Miniaturile ori ferecăturile care împodobesc cărţile tipărite de Antim însuşi la Snagov, Bucureşti şi Râmnic ne arată că artistul cuvântului nu e străin, când potriveşte vorbele în frază, de rigoarea delicată cu care tipograful rânduia literele şi imaginile în teasc. Întrebarea dacă oratorul religios trăia plenar în contemporaneitatea arhitecturii civile brâncoveneşti trebuie să ne-o punem aşadar. Inerţia artelor, genurilor şi speciilor este deosebită de la unele la altele. Între zidurile baroce ale arhitecturii brâncoveneşti se puteau vedea icoane, se putea auzi o muzică şi se puteau asculta predici care aparţineau altor epoci, mai vechi, înaintând mai lent în timp, conform propriilor istorii. Oratoria de amvon a lui Antim este o Cenuşăreasă, oprită a merge la balul european la care arhitectura brâncovenească se simţea în largul ei. Sufletul vorbitorului a rămas medieval şi religios. Deşi s-a amestecat în politică, a complotat, a trădat (şi a fost trădat), pierind ucis, ca mulţi dintre oamenii secolului său, acest gruzin poliglot care ne-a învăţat la perfecţie limba s-a ilustrat mai cu seamă în sfera ecleziastică, organizând aşezământul ce-i poartă numele, dotându-l cu un regulament de funcţionare, scriind recomandări pentru preoţi, tipărind cărţi bisericeşti şi un hronograf ilustrat. *Didahiile,* opera lui cea mai de seamă, îl arată învăţat, dialectician în cele sfinte, dar nu atât un cap speculativ abstract, cât un pragmatic păstor al turmei sale. Ne izbeşte în ele „cuvântul acest dulce şi mângâietoriu", pe care Antim însuşi îl socoate cu modestie creştină a-i veni de la Dumnezeu, folosit mai cu seamă în scopuri de persuasiune. Predicatorul îşi cunoaşte bine publicul. Nu mai este acela al lui Varlaam, dar nici cu totul altul. La mitropolie ori la episcopia din Râmnic veneau poporeni (nu chiar din cei de rând), dar şi boieri, cărturari, unii de viţă nobilă, dovadă această constatare pe care Antim o face aproape de la început. Şi cât de frumos o spune: „De n-aţi ştiut până acum şi de n-au fost nimeni să vă înveţe, iată că acum veţi şti că am treabă cu toţi oamenii câţ sunt în Ţara Rumânească, de la mic până la mare şi până la un copil de ţâţă din păgâni şi din cei ce nu sunt de o lege cu noi, căci în seama mea v-au dat stăpânul Hristos să vă pasc sufleteşte, ca pre nişte oi cuvântătoare, şi de gâtul meu spânzură sufletele voastre." El, străinul de neam, veneticul, pe care mulţi dintre ai zilei îl vor fi privit de sus, s-a simţit obligat a se justifica printr-o metaforă în spiritul lui Augustin sau al lui Godefroi de Breteuil şi a invocat gestul lui Dumnezeu, care nu şi-a făcut purtători de cuvânt din regi sau din filosofi, ci din oameni simpli: „Şi pentru aceasta n-au ales împăraţi şi crai, să facă proroci; n-au luat filosofi şi ritori, să trimită propoveduitori venirii lui; n-au pogorât din ceriu întunérece şi mulţime de îngeri, ce are pre lângă dânsul, mii de mii nesocotiţ şi nenumăraţ, ci au trimis oameni proşti şi mai vârtos păstori de oi, ca pre Moisi, ca pre David, ca pre Samuil...". Nu cunoaştem direct efectul acestor cuvinte, dar nu încape îndoială că meritul cel mai mare al lui Antim a fost acela de predicator. El începe de fiecare dată fără ocolişuri, stabilind rapid contactul cu auditoriul său: întreabă şi se întreabă, reaminteşte, porunceşte, cicăleşte, ceartă sau blesteamă; e când blajin, când vehement, când mânios, când batjocoritor, când insinuant; ameninţă dar şi seduce; captează atenţia prin profeţii temerare, dar şi printr-o smerită recunoaştere a propriei nevrednicii; lirismul învăpăiat merge mână în mână cu „tâlcuirea închipuirilor" (cu interpretarea simbolurilor, adică).

Stilistica *Didahiilor* îşi află cu uşurinţă motivele şi metaforele în literatura medievală. *Didahiile* ar fi putut furniza cercetării lui Curtius despre *Literatura europeană şi Evul Mediu latin* exemple

potrivite pentru aproape fiecare din clasele propuse de acesta pentru epocile mai vechi. Topica exordială a lui Antim cunoaşte toate motivele dedicării către Dumnezeu a operei proprii, afectarea modestiei şi celelalte. Vorbitorul se plânge mereu de „gângăvia limbii" (ce expresie admirabilă!) sau se întreabă cum va reuşi, „ştiindu-şi slăbiciunea învăţăturii şi sărăcia bunătăţilor", să se facă înţeles de „atâtea cinstite obraze, împodobite cu florile bunătăţilor şi cu înţelepciune". Un *topos al inefabilului* (mereu după Curtius) descoperim la Antim când el se arată conştient de caracterul pur convenţional al limbii, notând cât de slabe sunt în fond comparaţiile noastre: „Iată asămânarea aceasta a obrazului cu soarele şi a veşmintelor cu zăpadă, nu doară pentru aceia să asămânează cum nu ar fi mai strălucit obrazul lui (Hristos) decât soarele, sau veşmintele lui nu ar fi fost mai albe decât zăpada, ci pentru că aici, în lume, nu avem alt nimic mai strălucitor şi mai luminos decât soarele şi mai alb decât zăpada". Limba lui Antim e temeinic inspirată nu doar de aceea vorbită româneşte, dar şi de limba întregii literaturi medievale, care, pe deasupra graniţelor şi chiar a particularităţilor de cult, devenise un jargon care-şi avea canoanele perfect recognoscibile. Când, într-un exordiu, Antim spune ascultătorilor: „Vă poftesc să vă deschideţi urechile inimilor voastre", observăm numaidecât una din obişnuitele la el metafore anatomice, cum le-a botezat Curtius, identificându-le încă din *Vechiul Testament.* Învăţatul german scrie: „Psihologia modernă a stilului ar califica probabil această clasă de metafore ca barocă. În acest caz, barocul literar ar fi la fel de vechi ca *Biblia* şi s-ar prelungi până la Heinrich von Kleist". Metaforele culinare, prin care se sugerează sursele de hrană a spiritului, abundă şi ele în *Didahii* („ospăţul vorbelor"), ca şi cele ale navigării. O categorie interesantă o alcătuiesc metaforele pe care le-am putea numi retorice, în măsura în care urmăresc captarea atenţiei: „mreajă a învăţăturii" sau „undiţa cuvintelor". Ele trebuie privite în cuprinsul celui mai important dintre tipurile de oratorie medievală şi anume acela indicat de Curtius drept al „oratoriei fastuoase", care are ca subiect „lauda". Antim este un maestru al cuvântării panegirice, comparând bunăoară, pe întinderea unei jumătăţi de predică, pe apostolii Petru şi Pavel cu soarele şi luna. O topică a supralicitării avem în exemplul următor, în care enumerările de elemente naturale ilustrează acelaşi canon medieval (care invoca natura exclusiv în acest mod):

„Dumnezeu... poate... să facă stele mai luminoase decât acestea ce strălucesc pre ceriu şi lună mai iscusită decât aceasta ce ne povăţuieşte noaptea şi soare mai strălucitoriu şi mai luminat decât acesta, care stinge cu lumina lui toate célialalte lumini şi ceriuri mai mari şi mai largi în rotocolime, şi păsări mai cu dulce glasuri şi flori cu mai multe mirosuri şi copaci mai nalţi şi mai roditori şi vânturi mai sănătoase şi văzduhuri mai de folos şi hiară mai multe la număr şi mai de multe feliuri şi mai multe lumi decât aceasta ce lăcuim poate să zidească în mărime şi în meşteşug mai minunat."

Lexicul este adaptat pe deplin ocaziei, dovadă că scrisorile către domnitor, care s-au păstrat, sunt mai pline de expresii greceşti decât predicile. Aceasta nu înseamnă că predicile sunt populare. Nu e posibil să apreciem corect în această privinţă. Popular sau cult sunt formulări relative, mai ales pentru epoca medievală. Cu dificultatea ne întâlnim şi la cronicari. Fapt e că Antim pare a fi conştient de diferenţa dintre limba scrisă din epistolele către Brâncoveanu şi cea menită rostirii din amvon a predicilor, chiar dacă le scria şi pe acestea. Dar, mai ales, el se arată un abil mânuitor al sintaxei. E. Negrici a insistat asupra acestui aspect, arătând cum repetiţiile de pe orizontala textului creează simetrii pe verticala lui. Este atât de mare gustul lui

Antim pentru jocul acesta, încât criticul vede în el expresia unei „euforii a noviciatului artistic" şi chiar „semnele neîndoielnice ale gratuităţii". În condiţiile în care serioasa cultură a mitropolitului se rezema pe conştiinţa unei largi tradiţii în materie de oratorie bisericească, novice, vorbitorul din amvon nu se putea simţi decât în privinţa limbii în care-şi rostea cronicile. Gratuitate, plăcere, acestea sunt, apoi, noţiuni complet străine de spiritul medieval şi ele readuc în discuţie chestiunea Renaşterii şi a Barocului la noi. Ca şi în legătură cu Dosoftei şi Costin, s-a vorbit despre stilul brâncovenesc al lui Antim ca despre unul individualist şi baroc. Să ne oprim mai atent asupra problemei. Din cartea foarte solidă pe această temă a lui Georges Duby putem desprinde principalele trăsături ale spiritului medieval în artă şi care decurg, toate, din „destinaţia unică" a artei acelor vremuri: aceea de a „consacra bogăţiile lumii materiale divinităţii şi de a-i permite omului ca, prin aceste ofrande, să domolească mânia Atotputernicului şi să dobândească mila sa". Întreaga artă medievală era, aşadar, sacrificiu şi ţinea „mai puţin de estetică decât de magie": era un raport cu sacrul. Cum toate gândurile şi gesturile omului medieval sunt orientate către Dumnezeu, arta îi va exprima devotamentul şi supunerea, fiind lipsite de elemente individuale, egoiste. Nu va asculta de un principiu al gratuităţii sau al plăcerii (plăcerea fiind în ochii Bisericii un păcat), ci de acea permanentă necesitate spirituală care transformă orice poezie în rugăciune, în laudă adusă Atotputernicului. E lesne de recunoscut aici sensul tuturor predicilor lui Ivireanul. Mitropolitul însuşi, când îşi proclamă scopurile, indică şi modurile de expresie în marginile cărora se mişcă iar acestea sunt tipice pentru creştinul medieval: un mod instructiv („a povesti lucruri minunate"), unul retoric („a îndulci cu vorba auzurile ascultătorilor") şi unul revelatoriu („a descoperi taine mari şi preste fire"). Nu există nicio libertate, căci până şi retorica e prescrisă riguros de canonul medieval. Antim e pătruns de smerenie la fel cum e de rostul pocăinţei, aşa încât e greu de decelat la el cea mai mică pornire individualistă. Şi crede prea adânc în fericirea de apoi pentru a preţui persoana umană mai mult decât îi îngăduia morala Bisericii. Paginile lui de pamflet condamnă plăcerile, excesele, destrăbălările şi cheamă la ascultare şi rugăciune. (Într-un stil al probozaniei verde şi popular: „Fiind orbit de deşertăciunile cele lumeşti, nu ne bucurăm la altceva făr´ numai la lucrurile întunericului veacului acestuia; şi suntem porniţi cu toţii spre răutăţ, ca o roată când dă la vale şi nu să poate opri, şi suntem tot, cu totul, ca nişte dobitoace necurate, tăvălindu-ne în răsfăciunile cele spurcate..."). Avea exact cultura medievalului, în care intrau cunoaşterea Bibliei şi atâta istorie şi literatură veche câtă erau de trebuinţă pentru exemple şi sentinţe. Umanismul lui (ca şi al lui Ureche şi Costin) nu depăşea canonul medieval alcătuit de Curtius şi reluat de Duby. Canonul fiind clasicist, el se funda pe cultul (şi pe arta) cărţii, „accesoriu al liturghiei şi instrument de cunoaştere", cum afirmă istoricul francez, cartea trebuind „să fie împodobită aşa cum erau şi altarul, vasele sfinte sau pereţii sanctuarului". Meseria de tipograf, de gravor şi de pictor în care s-a remarcat Antim ne relevă acelaşi orizont medieval. Medievalii sunt oameni al Bisericii: aşa este şi Antim. Chiar dacă lucrurile n-au stat pe loc în Europa dintre anul 1000 şi aceea din pragul Renaşterii (perioada analizată de Duby), chiar dacă avem un prim umanism încă din secolul XI şi o vârstă a raţiunii încă din secolul XIII, unitatea spiritului medieval nu e niciodată periclitată, în Apus, ca şi în Răsărit, şi tocmai ea se observă bine la Antim, Dosoftei sau Costin. Am putea-o formula aşa: nu există artă medievală laică. Până şi în împrejurările „declericalizării" din secolul al XIV-lea apusean, spiritualitatea medievală rămâne creştină, doar că religia încetează a mai fi o problemă strictă

de ritual şi cuprinde masele. Această religie populară, cum o numeşte Duby, este totodată mai naivă şi mai plină de bună-credinţă, mai bântuită de spaime şi de superstiţii decât aceea a elitei ecleziastice din primele veacuri, iar opera de artă îndeplineşte, acum mai mult decât înainte, o funcţie religioasă. Ceea ce e valabil pentru secolul XVI francez e valabil la noi pentru secolele XVII-XVIII. Această „religie populară", organică, simplă şi fantasmatică este aceea în direcţia căreia îşi rostesc predicile Varlaam şi Ivireanul, ea dictează fatalismul lui Ureche şi escatologia lui Costin. Dincolo de câteva fireşti, dar slabe ecouri dintr-o Europă peste care trecuseră valurile succesive ale Renaşterii şi Barocului, nimic esenţial nu modifică spiritul medieval al scriitorilor noştri de după 1600, nicio fisură importantă nu se vede în peretele de convingeri, gusturi, moralităţi ori sentimente ale autorilor de predici, de istorii şi de versuri.

Artistic vorbind, însuşirea de căpetenie a *Dihahiilor* constă în bogăţia şi fineţea mijloacelor de persuasiune. E. Negrici a descoperit o anumită schemă în toate predicile. Schema, corectă în linii mari, pune însă pe acelaşi plan realizări artistice foarte deosebite. Naraţiunea, portretul şi descrierea sunt puţin semnificative la Antim. Nu însă şi imnica didahiilor, rugăciunea, panegiricul şi lauda. Cât priveşte pamfletul (caracterologic), el nu e singurul element prin care oratorul stabileşte contactul cu auditoriul. Persuasiunea este multiplă şi complexă în didahii. Antim are conştiinţa procedeelor, a tradiţiei oratorice pe care se bizuia. Să nu uităm că el trebuia să afle calea dreaptă către sufletele unor ascultători care nu erau totdeauna de obşte, ci oameni subţiri. Prestigiul său nu s-ar explica, în aceste condiţii, dacă ar fi rămas un teolog mediocru şi un compilator, cum par a crede mai toţi istoricii. Fără să fie probabil original ca exeget, el este totuşi unul erudit şi competent, care nu numai trimite la izvoare, dar le şi prelucrează adesea în funcţie de cerinţele momentului şi ale publicului. Nimeni nu a avut darul lui de a, cum spune singur, „cerne cu ciurul chibzuielii toată sfânta *Scriptură*". Bun cunoscător al înţelesului fiecărui rând (reluând de mai multe ori, la aceeaşi sărbătoare, pagina sacră, a ştiut de fiecare dată să-i lumineze alt aspect), Antim îl prezintă în aşa chip, încât să joace viu înaintea ochilor.

Neuitând o clipă că subtilităţile teologice trebuie să constituie pilde, Antim se lasă deodată cu picioarele pe pământ şi se adresează nemijlocit ascultătorilor săi:

„Dar putea-voi créde eu, iubiţii mei, cum că aici, între turma mea cea cuvântătoare, să fie oi ca acéştia, rătăcite, Lazari ca aceştea, păcătoş, împietriţi la inimă şi necăitori?"

Numaidecât răspunde tot el, cu tactul cel mai delicat:

„Credinţa voastră cea multă nu mă lasă să o crez (aceasta). Iar de să va întâmpla, prin depărtarea dumnezeiască, să se afle cineva întru această nevoie ticăloasă şi vrédnică de plâns, cu multă scârbă de inimă îmi întorc cuvântul cătră dânsul şi-i zic, precum zicea Hristos către jidovi, pentru Lazăr: „«Unde l-aţi pus pre dânsul?» Unde ţi-ai pus, păcătosule, sufletul tău cel iscusit, cel frumos, cel minunat, cel vrednic?"

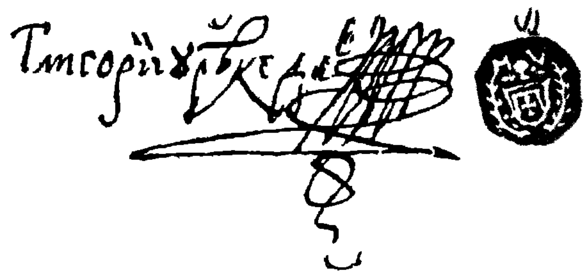
Oratorul ecleziastic stăpâneşte bine clapele instrumentului său: solemnitatea, familiaritatea, pilda, exaltarea, probozania, psalmodierea, poeticul, trivialul, metodicul şi mesianicul.

Cronicarii moldoveni

GRIGORE URECHE

(c. 1590 – 1647)

Deşi s-a stăruit adesea asupra faptului că „cel mai vechi cronicar cunoscut al Moldovei" a cărui operă „a slujit de urzeală tuturor cronicarilor următori" (M. Kogălniceanu), n-a avut, în ce-l priveşte, o tradiţie pe care să se spijine cu nădejde, au fost, în schimb, mult mai rar observate motivele acestei situaţii şi natura specială a efortului pe care a trebuit să-l facă Grigore Ureche pentru a crea istoriografia în limba română. Contemporanul său Varlaam şi mai târziu Antim Ivireanul au beneficiat, cel puţin sub două raporturi, de un avantaj net. Oratoria lor de amvon găsea în Biblie, dacă nu un model specific (acesta furnizându-l omiletica bizantino-slavă de dată mai recentă), în orice caz, sursa principală a lexicului şi a majorităţii metaforelor întrebuinţate, iar părţi însemnate din Biblie fuseseră deja traduse în româneşte. În al doilea rând, menite fiind rostirii, predicile lor se adaptau destul de firesc ambianţei limbii vorbite de românii din toate provinciile şi straturile sociale, chiar dacă între aspectul cult şi acela popular al oralităţii vor fi existat, şi pe atunci, anumite deosebiri. Cu niciuna dintre aceste condiţii nu se întâlneşte, în schimb, Grigore Ureche. Exemplele care i se oferă se află oarecum în contradicţie cu scopul urmărit de el: o tradiţie istoriografică scrisă, dar care nu este în limba română, şi o expresivitate românească de tip oral, dar care n-a servit încă la comunicarea ordonată scriptic a unor fapte istorice. Ca să nu mai spun că intervine în cultura cronicarului şi un spirit laic mai pronunţat decât la oratorii de amvon: el i-a citit pe marii istorici latini, care se predau în şcolile poloneze, iar „letopiseţul nostru cel moldovenesc", pomenit de el de câteva ori, nu era numai acela mustind încă de duh religios, imitat după sinopsisurile bizantine, al cronicarilor slavoni din secolul XVI, dar şi succinta şi documentata cronică a lui Ştefan cel Mare. Nacazaniile lui Ureche nu mai sunt atât de uluite de ticăloşia umană cum erau văităturile lui Macarie. Diferenţa de ton apare limpede bunăoară în portretul lui Iliaş. Dar şi în ironia unor aprecieri, cum ar fi una chiar despre idolul cronicarului: „Ştefan vodă fiindu gata de războiu ca un leu ce nu-l poate îmblânzi nimenea şi el odihna altora îi păriia că-i iaste cu pagubă...". Sau în pasajul despre soldaţii lui Matei Corvin luaţi prin surprindere de Ştefan: „Că nefiind tocmiţi de războiu, nimica de arme nu s-au apucatu, ci de fugă...". Cel ce strecoară astfel ironia prin strunga cuvintelor e un om nu numai instruit, dar care a băut şi din alte izvoare decât acelea religioase. Tot episodul, unul din cele mai memorabile, al fugii lui Rareş prin munţi, de unul singur, e scris în acest stil foarte subţire, educat de lectura clasicismului latin, şi care n-a îmbătrânit decât la suprafaţă. Iorga a mers până la a afirma că Ureche este „un om de stil latin", care „nu se încurcă în amănunte", preferând o expunere „sigură şi dreaptă", iar alţii au arătat că portretistica denotă asemănări structurale cu aceea psihologică şi moralist-atee a lui Titus Livius şi Tacitus (Pompiliu Constantinescu, D. Velciu).



Iscălitura lui Gligorie Ureache dvornic.
După *Istoria literaturii române* - *G. Călinescu*

Problema esenţială pentru Grigore Ureche este neîndoielnic aceea de a-şi scrie cronica în româneşte. În secolul XVII, româna se află faţă

de slavonă în acelaşi raport în care se aflau faţă de latină *romana rustica,* adică italiana comună, în duecento, *theodiscus* sau germana populară cu începere din secolul VIII sau *le roman,* franceza populară, în secolul IX. A scrie în limba vulgară şi nu în aceea cultă nu reprezintă pentru cronicar doar o inovaţie, cu imense consecinţe de ordin practic (subliniate de M. Scarlat, 1978: eliminarea publicului extern virtual şi totodată adâncirea influenţei asupra celui intern şi real), ci şi o mare dificultate în sine. A *scrie* cel dintâi în limba în care *vorbesc* de când lumea ai tăi şi tu însuţi înseamnă a trece un prag important. Trebuiau create o sintaxă şi o topică specific scripturale, precum şi reglat un vocabular care nu se poate rezuma la acela religios (singurul având, după Coresi, tradiţie scrisă), pretinzând termeni administrativi, juridici, militari care nu sunt prezenţi neapărat în vorbirea de toată ziua, dar există incipient în actele de cancelarie şi în scrisorile oficiale. În sfârşit, procedeele înseşi cerute de stilul istoriografic nu au precedente româneşti la jumătatea secolului al XVII-lea. Aşezând alături portretul lui Hanibal din Titus Livius şi acela a lui Ştefan cel Mare din Ureche, Pompiliu Constantinescu a atras atenţia asupra împrumutării de către cronicar atât a „canoanelor retorice" clasice, cât şi a unor elemente concrete de psihologie (vărsător de sânge nevinovat, neleneş, la războaie meşter). Împrumuturile similare au fost cu siguranţă operate şi după modele slave sau poloneze. În ce priveşte naraţia, ca procedeu, dacă ea poate avea o tradiţie orală românească, încă şi aceasta e limitată la basmul folcloric, cu stereotipia lui. De exemplu, într-un pasaj ca următorul: „Şi dându războiu vitejaşte de îmbe părţile, s-au bătut acolo până în sară, aşijderea şi vineri, şi sâmbătă toată zioa până în sară". Alteori, funcţionează modelul cărţii populare, cu mitosul ei creştin naiv (cunoscut cronicarului din foarte vechile traduceri), cum ar fi bunăoară apariţiile miraculoase de sfinţi în plină campanie militară a domnitorului Moldovei: „Zic unii să fie arătat lui Ştefan vodă la acest războiu sfântul mucenicu Dimitrie, călare şi într-armatu ca un viteazu, fiindu-i întru ajutoriu şi dând vlhvă oştii lui...". Dar posibilităţile de a găsi în naraţiuni româneşti astfel de procedee sunt extrem de restrânse. Prea puţin din retorica bisericească a unui Varlaam este de folos istoriografului (deşi, dacă ne gândim la invocaţiile lui Macarie, silindu-se „a împodobi cununa povestirii cu vorbe de aur împletite", modelul slavon intern tocmai un astfel de stil înzorzonat i-ar fi dictat lui Ureche). Şi peste tot este evidentă ciocnirea dintre modul de exprimare oral şi cel scris, pe care Ureche se străduieşte să le combine. Dereglarea topicii ori contorsiunea sintactică sunt rezultatul acestei suprapuneri. E. Negrici susţine că Ureche aderă nu atât la o tradiţie retorică asumată conştient, cât la acele inconştiente tipare comode care survin în procesul redactării scrise, ascultând de primul impuls. Dar oare acest impuls să caracterizeze „oralitatea povestitorilor şi, în general, pe a tuturor celor care, formulând repede şi direct... nu elaborează?". Cred, din contra, că regula priveşte scrisul, nu vorbirea, şi că greutatea întâmpinată de cronicar este de a aşterne pe hârtie, nu de a povesti. De aici provin hibridele din topica, sintaxa şi stilistica *Letopiseţului Ţării Moldovei.* Anacoluturile, parantezele greşit plasate şi celelalte stângăcii sunt rodul întâlnirii celor două serii de exigenţe opuse, ale oralităţii, spre care Ureche este împins de dorinţa lui de a se face înţeles de români *hic et nunc,* şi ale testimoniului scris, care este, în definitiv, ţelul lui cel mai important. La urma urmelor, sub această polaritate se ascunde alta, nu mai puţin specifică: popular *versus* cult. Chiar dacă „om învăţat se vede că au fost", după spusa Stolnicului Constantin Cantacuzino, Ureche pare să se fi păstrat destul de grijuliu în vecinătatea limbii populare, căci de unde din altă parte putea el să ia unii din termenii necesari înlocuirii celor slavoni? Şi după ce model putea el să dea un aspect românesc termenilor calchiaţi după slavonă ori turcă? Suntem ţinuţi la simple ipoteze. Are dreptate Ştefan Ciobanu: „Limba primelor noastre texte, oricât ar fi de apropiată de aceea

pe care o vorbeau strămoşii noştri, este o limbă cărturărească, în care traducătorii, neavând uneori cuvintele necesare, introduc diferiţi termeni de-a dreptul din limba din care traduc". Toate monumentele limbii noastre vechi fiind scrise de rarii oameni cultivaţi, n-avem nicio certitudine în privinţa deosebirii dintre aspectul scris şi acela oral, nici în privinţa graniţelor dintre aspectul cult şi acela popular al limbii române din veacul XVII. Un lucru e limpede şi anume că limba cultă fiind considerată slavona, româna trece drept vulgară, iar întrebuinţarea ei în scris înfrângea mai întâi o prejudecată. Doi cercetători ai originilor scrisului la noi observă că, în textele literare, adică în acelea „prin intermediul cărora se realizează un act de cultură", situaţia este fundamental alta decât în textele neliterare (scrisori, acte, documente), căci nu se pune doar problema de a face din română o limbă scrisă, ci şi aceea de „a o transforma într-un instrument capabil să exprime idei şi sentimente înalte, conferindu-i cu alte cuvinte atributul de *limbă literară*" (Gheţie şi Mareş, 1985). Toată evoluţia în literatura noastră medievală trebuie aşadar legată nu atât de întrebuinţarea românei în locul slavonei, cât de treptata îndepărtare a aspectului scris (care devine acela literar sau cult) de aspectul ei vorbit (şi popular). Căci orice limbă scrisă preia automat funcţiile culturale, devine cultă. Paul Zumthor a distins *monumentalul* de *documental,* adică faza scrisă, literară a unei limbi, de aceea vorbită şi practică. În cronica lui Ureche se află punctul istoric din care se urneşte acest proces. În ea, prima oară, ar trebui să fie sesizabilă o anumită distanţă între oral sau popular şi scris sau cult. Nu putem afirma cu precizie nimic mai mult: nici că limba *Letopiseţului* ar fi populară (poporul nu scria), nici că e cultă, decisiv influenţată de limba bisericească (slavonismele sunt totuşi rare); nici că este elementară sau, din contra, evoluată în raport cu standardele vremii (fiind prima cronică scrisă, îi revine, într-un fel, obligaţia de a le crea). Orice încercare de a fixa statutul acestei limbi în termeni mai neţi decât aceştia este sortită eşecului. În plus, toate aprecierile noastre pornesc de la raportarea ei spontană la limba de azi, ceea ce o umple de o boare arhaică şi-i conferă o aparentă simplitate. În urechile contemporanilor ea nu suna cu siguranţă la fel ca în ale noastre. Dar cum anume suna, nu ştim.

Nu este însă doar chestiune de limbă. Un fel de dublă intenţionalitate se remarcă şi în alte cuvinte ale cronicii. Atitudinea însăşi a istoricului *pare* ambiguă: folclorică şi ştiinţifică. „Ci eu, pe cum am aflat, aşa am arătat", afirmă el în predoslovie. N-are orgoliul „scriitorului" „de cuvinte deşarte, ci de dreptate", şi, spre deosebire de atâţia „ce au scris mai mult den basne şi den poveşti", el „nu numai letopiseţul nostru, ce şi alte cărţi streine au cercat, ca să putem afla adevărul". Însă chiar de la începutul cronicii ne izbeşte un fel ţărănesc de a-şi închipui atmosfera naivă şi arhaică a descălecatului, aşa cum se va perpetua ea (*et pour cause*!) în toate legendele noastre populare:

„Că umblându păstorii de la Ardeal, ce se chiiamă Maramoroş, în munţi cu dobitoacile, au dat de o hiară ce să chiiamă buor şi după multă goană ce au gonit-o prin munţi cu dulăi, o au scos la şesul apei Moldovei. Acolea fiindu şi hiara obosită, au ucis-o la locul unde să chiiamă acum Buorénii, dacă s-au discălicat sat. Şi hierul ţărâi sau pecétea cap de bour să însămnează. Şi căţeaoa cu care au gonit hiara acéia au crăpat, pe care o au chiemat-o Molda, încă apei de pre numele Moldii i-au zis Molda, sau cumu-i zic unii, Moldova."

Această simplitate s-ar putea să nu fie altceva decât expresia adaptării la un public. Umblat cum era prin şcoli poloneze, unde venise în contact cu umanismul târziu şi cu Antichitatea latină, ştiutor de limbi, cititor al istoricilor polonezi, scotocind cu multă curiozitate prin analele interne, marele vornic se arată un om avizat şi care adoptă o poziţie critică faţă de izvoare. Dar el are în legătură cu *Letopiseţul* un ţel patriotic şi educativ precis: „Să

rămâie feciorilor şi nepoţilor, să le fie de învăţătură". De ar fi fost scris în latină, polonă sau slavonă, deci pentru alt public, altfel ar fi arătat probabil *Letopiseţul*. Straiul lui românesc a trebuit să ţină cont de realitatea locului, adică a cititorilor potenţiali. Şi aceştia nu erau doar mari savanţi, cum se vor dovedi după câteva decenii Costin ori Stolnicul, ci şi boieri din cei mai obişnuiţi, abia ştiutori de carte, pe mâinile cărora cronica a încăput de îndată (cu urmările cunoscute). Este aproape cert că dubla înfăţişare a cronicarului se cuvine interpretată nu ca o neputinţă a lui de a merge până la capăt pe drumul secolului său european (cum Milescu şi Cantemir o vor face), dar ca dorinţă de a-şi folosi învăţătura în scopuri mai degrabă practice. Rapida lui consacrare este dovada că a reuşit şi că publicul pe care şi l-a ales exista. Cu două sute de ani mai târziu, Maiorescu se va comporta la fel: şi la primul cronicar, şi la primul critic român este vorba de o opţiune care, oprindu-i de la o carieră europeană, poate remarcabilă, le-a asigurat pionieratul autohton într-un gen literar. Ca şi *Cazania*, ca şi *Psaltirea în versuri*, *Letopiseţul* a fost citit şi copiat imediat după redactarea lui, interpolările, ca şi continuarea lui de către Costin arătând că stârnise emulaţie. Ca să aibă acest succes, trebuia să răspundă unor aşteptări. De aici tot acel amestec de noutate şi de vechime, de spirit ştiinţific şi de providenţialism religios, de pipăire prudentă a izvoarelor şi de invocare a semnelor divine, de pătrundere psihologică şi de moralitate preoţească. Nu cred că se poate afirma tranşant că Ureche a fost un umanist sau, din contra, un fatalist medieval. *Letopiseţul* conţine însă indicii că, având cultura pe care i-o ştim (şi care, în pofida opiniei răspândite, este temeinică), autorul a dorit s-o folosească într-un anumit fel. Ceea ce se vede este că rolul jucat de Ureche a urmat unei hotărâri personale şi nu întâmplării. În legătură cu aceasta se ridică şi întrebarea dacă a existat la el o intenţionalitate literară. Răspunsul aproape unanim este că nu. Mi se pare însă greşit să reducem lucrurile la absenţa noţiunii de literatură în secolul XVII românesc. A povesti fapte minunate sau înspăimântătoare este un impuls omenesc prea adânc spre a ne mira că autorul *Letopiseţului* putea să trăiască voluptăţi de artist atunci când o lua de la Dragoş şi ajungea, pe urmele altora, până la Petru Şchiopul, de unde era nevoit să se descurce singur, fiindcă „de aciia înainte n-au mai scris nimenea până la Aron vodă". Prezenţa unei anume plăceri literare o simţim în toate operele oratorilor şi istoriografilor care nu sunt beletrişti. Şi ce istorie a literaturii i-a ignorat vreodată pe Cicero ori pe Tacit, pe Bossuet ori pe Machiavelli? În fine, structura însăşi a cronicii, cuprinzând „începătura şi adaosul, mai apoi scăderea care se véde că au venit în zilele noastre" după cum „se tâmplă de sârgu să adaóge povoiul apei şi iarăş de sârgu scade şi să împuţinează", poate fi înţeleasă nu doar prin prisma concepţiei de creştere şi descreştere a împărăţiilor, veche de când Biblia, dar şi ca urmare a unei compuneri atente, gradate, cu schimbări de ritm, cu opriri şi suspansuri. Ureche era oricând gata să explice dozarea faptelor („ci de acestea destulu-i") sau rostul de a săpa, din loc în loc, în piatra istoriei, cuvinte de „certare şi învăţătură" („iani socotéşte cum plătéşte Dumnezeu celora ce fac rău").

Extraordinar, după toate acestea, este că Ureche a putut să pară de la început un clasic. Selectarea lui uimitoare arată că nu s-au simţit nici efortul, nici ambiguitatea expresiei. S-a impus ca un maestru al artei primitive, deşi deloc rudimentare, eroice şi monumentale, dar fără emfază, cu care a ştiut să învie trecutul. Clasicitatea lui constă, în fond, în măreţia naturală şi aproape impresionantă cu care spune totul, în stilul solemn şi concis de pisanie. Unele din frazele lui circulă fără a se mai pomeni numele autorului, cea mai celebră fiind aceea din primele pagini ale cronicii: „Măcar că de la Râm ne tragem". Este şi motivul pentru care Ureche a reprezentat izvorul de inspiraţie al multor generaţii. Meritele literare ale cronicii au fost de nenumărate ori relevate. Probabil că

excelența Ureche o atinge în descrierea câmpurilor de luptă și în portretistică. Nu e adevărat însă că portretele sunt valabile mai ales scoase din contextul lor epic, considerate adică niște inscripții lapidare, deși există câteva exemple în acest sens, cea mai des amintită fiind caracterizarea într-o frază a lui Iliaș, fiul turcit al lui Rareș: „Ci nădéjdea pre toți i-au amăgitu, că dinafară să vedea pom înflorit, iară dinlăuntru lac împuțit". În fond, particularitatea artistică a cronicii este de a ilustra, prin evenimente, portretele morale, în special ale unor domnitori. Lupta de la Baia este în esența ei aceea dintre îngâmfarea prostească a lui Matei Corvin și viclenia de soldat bătrân a lui Ștefan, tot așa cum fuga de unul singur prin munți a lui Rareș e menită a sugera mâhnirea celui de toți părăsit. În filigranul fiecărei scene poate fi descifrat un astfel de portret. De aceea și par atât de unitare secvențele epice. Înfățișând o bătălie, un exod sau o mișcare oarecare a masei anonime, este evidentă capacitatea cronicarului de a prinde în sinteză atât desfășurarea acțiunii, cât și culisele ei, atât faptele, trecute în revistă pe zile și pe ore, cât și bănuitele lor motivații, de ordin militar, personal ori supranatural. „În istoriografia română el este cel ce descoperă perspectiva", scrie G. Ivașcu despre talentul lui Ureche de a lua distanță față de evenimente și oameni, de a selecta cu simțul proporțiilor și de a face din portret un mijloc de „caracterologie istorică". O istorie dramatizată, putem preciza, ca o a doua trăsătură importantă. Ureche are intuiția planului de adâncime și nu e atât iscusit ca povestitor, cum va fi Neculce, cât ca scenograf. Chiar dacă nu desfășoară caierul, lăsând deseori firul netors, din pricina conciziunii lui structurale, Ureche își reprezintă lucrurile foarte exact în spațiu, ca un veritabil martor ocular: Nici o singură întâmplare nu i-a fost cunoscută direct și totuși primul nostru cronicar are stofă de prozator realist, care „vede". Omorârea lui Ștefan Lăcustă de către complotiști este exemplul cel mai uimitor. Descriind scena, lui Ureche nu-i scapă detaliul că domnitorul a fost surprins în cămașă de noapte:

„Și, într-un foișor, sus în cetate, unde Ștefan vodă odihniia în așternutul lui, au răsipit ușa și neștiind Ștefan vodă nimic de aceasta, s-au sculat, fiind numai cu cămeșa, iară ei cu toți, ca niște lei sălbateci au năvălit asupra-i și multe rane făcându-i, l-au omorâtu și l-au scos afară".

Scena trebuie dezghiocată din învelișul ei de metafore curente (complotiștii ca niște lupi care pleacă la vânat ori ca niște lei sălbatici, acestea sunt *topoi* prezenți în toată literatura medievală, religioasă ori istorică) și apoi dezlipită de foaia cu filigranul etic-creștin („Această plată au luat Ștefan vodă de la acei ce-i miluise. Mai apoi de la Dumnezeu curându, peste puțină vréme, le-au venit și lor osânda asupră, de au luat și ei plată pentru moartea lui Ștefan vodă") spre a-și căpăta proaspătul dramatism. Când, foarte rar, e drept, această operație nu e necesar a fi făcută, avem în Ureche un veritabil prozator istoric, obiectiv și pătrunzător. Capodopera artistică a *Letopisețului* este, cu toate protestele lui Hasdeu, partea despre Ion Armeanul. În aceasta, toate elementele epice, etice, psihologice, dramatice, accidentul ca și necesitatea, logica implacabilă a istoriei și providențialismul sunt topite în pasta unei narațiuni energice și palpitante. Ion Vodă e prezent mai întâi ca un Richard al III-lea. Așezarea lui în scaun a fost „pre voia țărâi", căci poporul îi iubește pe norocoși, dar curând după aceea domnul s-a arătat groaznic și ucigaș. Vărsarea de sânge devenise cotidiană și „zi de zi izvodiia féluri de munci noao". Tabloul cruzimii e remarcabil prin simplitate:

„Băgat-au în foc de viu pre vlădica Gheorghie, de au arsu, dându-i vină de sodomie, auzind că are strânsură de avuție. Mitropolitul Theofan n-ar fi ieșit întreg de dânsul de nu ar fi fugit prin munți de groaza lui. Temnițile pline

de călugări. Şi îngroapă de vii pre Véveriţă şi pre popa Cozma şi pre Molodeţu călugărul, iar din boieri şi din cei de cinste sabiia lui nu mai ştiia şi cu toate felurile de morţi îi omoriia."

Aflând că sultanul l-a mazilit, Ion Vodă strânge ţara în jurul lui, jucând marea comedie a blândeţii: denunţă grozăviile turceşti şi se prezintă pe sine nu ca vrăjmaş, ci ca bun părinte. Cuvântarea are efect: „Aşa Ion Vodă umplându pre toţi nădéjde, cu glas mare strigară că lângă dânsul vor peri, cum s-au şi tâmplat". Anticiparea finalului tragic încarcă cu electricitate atmosfera naraţiunii. Războiul începe cu hărţuieli mărunte. Oamenii lui Ion Vodă bat straja pretendentului la tron Petru Şchiopul, surprinzându-l, ca şi pe Alexandru Vodă, dormind. Cu maliţie descrie Ureche fuga celor doi, care „lăsând totul în tabără au hălăduit numai cu trupurile la Brăila". Apoi Ion Vodă „jăcuieşte" în treacăt Ţara Românească, punând acolo un domn al lui, arde Brăila, Tighina şi Cetatea Albă, omorând numeroşi turci şi tătari. Aici povestirea capătă o turnură naivă: „Auzind împăratu turcescu, sultan Selim, de semeţiia lui Ion Vodă şi câtă pagubă i-au făcut, au gândit ca să stropşască toată ţara Moldovei şi pre hanul său, pre Ion vodă să-l prinză". Oastea cu care sultanul trece Dunărea e aşa de mare, că nu poate fi oprită. Ion Vodă caută să prindă „limbă" spre a afla mai multe, dar n-are parte decât de „un turc rău rănit, de n-au putut nimica dintr-însul să înţeleagă". La Cahul, domnitorul se urcă într-un pisc de deal ca să vadă cu ochii lui oştirea duşmană. Bătălia ce se încinge este înspăimântătoare, descrisă cu ochii cuiva care vede deopotrivă planul mare şi pe cel mic. Norocoasă este din nou expresia tacitiană de esenţă morală:

„Ci moldovenii aşa sta, cum s-ar fi gătit să moară au să izbândească. Şi multă moarte s-au făcut între amândoao părţile, că nu era loc a călca pre pământu, ci pre trupuri de om. Aşa mai apoi să bătiia de aproape, cât şi mâinile le obosisă şi armile scăpa. Că acela prah să făcusă, cât nu să cunoştiia care de care-i iaste, de săneaţe şi di trăsnetul puşcilor nu să auziia dinspre amândoao părţile, nici puşcaşii nu mai ştiia în cine dau."

E destul să se compare această scenă atât de vie în detaliile ei cu cele şapte-opt rânduri consacrate luptei de la Cahul de Azarie spre a se sesiza întreaga evoluţie, de la consemnarea neliterară a faptului istoric la proza adevărată. Naraţiunea lui Ureche merge de altfel în crescendo. Înconjurat de turci, Ion Vodă acceptă să se predea, promiţându-i-se lui şi alor săi viaţa. Crudul personaj de la început, care se prezintă apoi într-o lumină eroică, sfârşeşte ca un martir. Nimeni până la Ureche n-a mai perceput o astfel de complexitate în invidizii umani. Cronicarul îi va povesti eroului moartea, la fel cum îi povesteşte cruzimile şi vitejiile, aproape fără comentarii, cu o gravitate şi reţinere a tonului care o fac zguduitoare:

„Văzându Ion Vodă tocmala şi făgăduinţa mare şi jurământul tare de la turci că-i vor face pre voie de toate câte scrie mai sus, cum au pohtit el, s-au gătitu să meargă la paşa, în tabăra turcească şi au împărţit tot al său între cazaci şi di către toţi ş-au luat iertăciune şi însuşi al treilea tabăra turcească au mersu. Acolo, dacă l-au dobânditu, cu multă mânie l-au mustrat şi l-au dat de viu, de l-au legat de coadile a doao cămile şi l-au slobozit prin tabără de l-au fărâmat (atuncea zic să fie zis Ion vodă: «Caută că eu multe féliuri de morţi groaznice am făcut, iară această moarte n-am ştiut să o fi făcut.»)".

Prima noastră cronică este, în amestecul ei inextricabil de observare rece a atrocităţii şi de creştinească perplexitate, de ironie cultă şi de inocenţă populară a stilului, o operă clasică a prozei istorice.

MIRON COSTIN
(1633 – decembrie 1691)



Deosebirea între cronica lui Ureche şi aceea, care o continuă deliberat, a lui Miron Costin este, în unele privinţe, destul de mare, dar nu se percepe de la început la lectură. O vreme avem impresia că sunt aceleaşi războaie sumar înfăţişate, care se sfârşesc cu mustrări şi tăieri de capete, în anul şi luna cutare, şi folosesc drept pildă urmaşilor („Cât l-au adus pe Răzvan la Ieremie vodă, după câtăva mustrare i-au tăiat îndată capul şi l-au pus într-un paru împotriva cetăţii. Iară pre unguri i-au gonit oştile până la munţi, cu mare vărsare de sânge. Fost-au acesta războiu la anul 7104 dechemvrie 5 zile. Aşa s-au plătit lui Răzvan răul ce făcusă şi el lui Aron Vodă"), aceleaşi portrete care înşiruie trăsături morale („Peste scurte vrémi după aşedzarea doamnei lui Ştefan vodă, s-au fârşit dzilele sale şi Matei vodă domnul muntenescu, omu fericit preste toate domniile aceii ţări, nemândru, blându, direptu om de ţară, harnic la războaie, aşea neînfrântu şi nespăimântat, cât poţi să-l asameni cu mari oşténi a lumii") şi aceleaşi constatări providenţialiste („Iară di pe acéle vrémi să cunoaşte păharul lui Dumnedzău aproape de schimbare şi curundu spre alte mai cumplite vrémi"). Însă, treptat, ies la iveală însuşirile proprii lui Costin, legate atât de stilul omului, cât şi de faptul că aparţine unei generaţii mai noi.

Mentalitatea, în primul rând, este alta, reflectând o altă epocă. Familia lui Ureche, atestată din timpul lui Alexandru cel Bun, are trăsăturile oricărei nobilimi de spadă, cu lungă tradiţie în urmă. Cronicarul însuşi îşi trăieşte norocos maturitatea şi bătrâneţea sub domnia lui Vasile Lupu, pe care Costin o va evoca, plin de nostalgie, ca pe un timp de pace şi belşug. Costin, în schimb, provine dintr-o familie mai recentă de îmbogăţiţi peste noapte, tatăl său fiind un om cu mult simţ practic, dar neştiutor de carte, ca şi tatăl lui Dimitrie Cantemir, acela din ordinul căruia va fi decapitat Miron. Când Miron se întoarce în ţară, pe la 20 de ani, domnia glorioasă a lui Lupu tocmai se sfârşea, făcând loc unei instabilităţi şi unei decăderi pe care viitorul poet şi prozator le va resimţi dureros. De aici, repetata lui plângere de „cumplitele vremi" care nu-i permit să scrie cartea cum ar voi, de aici patosul cu care el se roagă să-i fie iertate greşelile („crede neputinţii omeneşti..."). Tonul lui Costin este mult mai puţin senin decât al lui Ureche şi filosofia lui este în modul cel mai plastic rezumată de numeroasele maxime presărate în cronică: „Binele pururea este gingaş şi pentru păcatele oamenilor, nu în multă vréme stătătoriu". Sau: „Orb nărocul la suiş şi lunecos a stare la un loc, grabnicu şi de

sârg pornitoriu la coborâş." Autorul viziunilor apocaliptice din *Viiaţa lumii* este în gernene aici, şi nimic nu i se potriveşte mai bine decât vorba lui Seneca dintr-o epistolă: „calamitosus est animus futuri anxius". Pare a-şi bănui tragica moarte. Costin este totodată şi un om mai modern decât Ureche. *Letopiseţul Ţării Moldovei* scris de el ia mai des în considerare cauzalitatea, ca şi aspectul uman-istoric al evenimentelor, în pofida unui moralism de esenţă creştină asemănător, bazat pe cumpăna care atrage după faptă o răsplată. Factorii divini au dispărut practic din scenă, coincidenţele şi neprevăzutul au fost secularizate. Explicaţiile fenomenelor sunt multiple – economice, politice, psihologice – şi, de fiecare dată, aşezate în context european. O linie groasă taie în două istoria din cronică, şi anume când autorul simte nevoia să spună „povestea lui Hmil hatmanul căzăcesc, de la care vrémi (ahu!) s-au început şi răul nostru", căci acolo a fost „izvorul a tuturor răutăţilor şi pustiităţii acestor părţi, începutul căderii şi împuţinării crăiei leşeşti, răsipa şi pustiitatea cazacilor, strângerea şi ţărâi noastre": lanţul de cauze şi ansamblul perspectivei sunt absolut uimitoare şi ele arată cât de mult a evoluat de la Ureche interpretarea istoriei. Singurul element suprauman care apare la Costin merită să fie totuşi reţinut.: „Neştiutoare firea omenească la lucruri ce vor să hie pre urmă", notează el de fiecare dată când protagoniştii din teatrul istoriei nu sunt în stare să prevadă consecinţele actelor lor şi nici importanţa lor înşişi pe scenă. Supuşi patimilor (studiate cu grijă de Costin), ei ştiu ce sunt şi ce vor, dar nu la ce-i pot conduce simţirile şi dorinţele lor. Cu alte cuvinte, îşi ignoră destinul, iar destinul costinian este rodul implacabil al acumulării de porniri omeneşti foarte subiective. Aici e o mare deosebire de Ureche, la care destinul stătea tot în mâna lui Dumnezeu. La Costin, deşi nu şi-l cunosc, oamenii şi-l fac cu mâna lor. Cazul tipic îl reprezintă relatarea despre revenirea din exil a lui Barnovschi Vodă, la cererea boierilor, ceea ce se dovedeşte a fi pierzania lui. „Neştiutor gândul omenescu, singur de la sine la ce merge şi la ce tâmplări apoi soseşte", observă cu amărăciune cronicarul, după ce povesteşte cum s-a ţesut covorul de întâmplări nefericite. Vasile Lupu, deşi determinase căderea lui Alexandru Iliaş, nu acceptă domnia, pe care totuşi o dorea, lăsând deocamdată pe boieri să-l cheme din Polonia pe Barnovschi. Un leah, vecin de moşie cu acesta, îl sfătuieşte înţelept „să nu-şi dea viaţa fără grije pe viaţa cu grije şi cumpănă, arătându-i lunecoasă lucrurile domniei de la Moldova supt împărăţie păgână". Barnovschi îi răspunde imprudent: „Dulce este domnia de Moldova". Costin comentează: „Şi apoi aşea au ieşitu cuvintele leahului, cum au dzis". Destinul se află aici înscris în chiar imanenţa umană şi istorică. Se înţelege că din această mentalitate va rezulta şi o altă formă de a zugrăvi istoria.

Cea mai frapantă deosebire de clasicul letopiseţ al înaintaşului este minuţia lui Costin, abundenţa detaliilor, densitatea figurilor din tablou, lungimea unor episoade, repetiţiile şi digresiunile. Naraţiunea costiniană n-are deseori nicio fluenţă, e greoaie şi întortocheată, ca o apă de şes faţă de râul sprinten de la Ureche. Ca să nu-l rătăcească pe cititor, povestitorul trebuie să vină mereu cu precizări ca „precum s-a pomenit mai sus" ori „precum vedea povestea mai gios". Oştean el însuşi până pe la 40 de ani, când a lăsat spada şi a luat pana, Costin este primul nostru reporter de război. La Ureche, multe bătălii sunt de obicei comprimate ca ştirile din telegramele agenţiilor moderne. La Costin, ele sunt descrise amănunţit, din toate unghiurile de vedere, militar, politic, diplomatic, cu prezentarea tipurilor de arme şi de armament, a erorilor tactice şi strategice. Tot aşa sunt înfăţişate şi celelalte evenimente, însoţite de informaţiile cele mai pitoreşti care au putut fi culese, încât nu mai vezi doar relieful mare al lucrurilor, ci şi accidentele, neregularităţile şi excepţiile. Pânza amplă ieşită din filmarea îndelungată şi meticuloasă alternează cu primplanuri în care apar chipuri şi gesturi şi se aud cuvintele unora dintre eroi. Dialogul, întâm-

plător la Ureche, devine la Costin un procedeu frecvent. Cronica e plină de conversaţii fermecătoare şi de extraordinare replici. Un sol leşesc trece prin Moldova, dar refuză invitaţia la masă a domnului Tomşa, cu o mândrie caracteristică. Solia e descrisă, întâi, cu detalii menite a sugera exacerbarea vanităţii: „Ciubările la care adăpa caii, de argintu, şi cofe, şi barilce, la hamuri ţintele şi la haiduce cepragi de argintu. Intrând în Ţarigrad, au pus potcoave de argintu, numai câte un cuiu bătute la cai, anumé să cadă pe uliţe". Tomşa, care ştie că vizirul s-a schimbat între timp şi cel nou nu mai este prieten leahului cel fălos, îşi zice în barbă: „Lase, cîine leşe, că te voi purta eu!" şi ordonă să i se taie solului toate tainurile de la popasurile moldovene. Hatmanul Calinovschi recomandă cui vrea să-l asculte metoda lui de luptă: „Şarpele, până nu ridică capul din iarbă să-l loveşti". Lupu, informat de trădarea unui boier, exclamă: „În zadaru această slujbă acumu; să-mi hie spus acéstea până era în Iaşi logofătul". Originalitatea lui Costin provine din aplecarea (pe care lui Ureche nu i-o permite nici firea, dar nici precaritatea documentelor) spre culisele istoriei. El ne comunică, de câte ori ştie, ce se află în spatele evenimentelor, ce s-a discutat în cabinetele principilor sau ale miniştrilor, zvonurile, bârfele sau negocierile diplomatice. Dacă la Ureche aveam sub ochi numai faţa covorului, la Costin avem, de multe ori, dosul lui, cu fire şi noduri cu tot. O istorie nu totdeauna eroică, dar vicleană, machiavelică şi, mai presus de orice, politică. Stratagemele lui Vasile Lupu de a apuca domnia Moldovei sunt denunţate de câte ori vine vorba. Este, probabil, capitolul cel mai grăitor în această privinţă. Matei Basarab îl sprijină pe Barnovschi, dar Lupu află de conciliabulele lor secrete şi nu-l mai însoţeşte pe candidatul la domnie la Ţarigrad, făcând cale întoarsă la Iaşi. Dar are grijă să trimită turcilor ştiri despre o pretinsă înţelegere a lui Barnovschi cu polonezii („O! Îndrăcite a voitorului de rău veninuri!", exclamă cu parapon cronicarul). Când Barnovschi ajunge în Turcia, e sfătuit de vizirul devotat lui Lupu să nu strige pentru domnia lui prea tare, „ce să tacă, să să lase pre mila împărăţiei", căci, altfel, şi-a face singur „perire". La fel de captivante sunt dedesubturile politice ale trădării logofătului Gheorghe Ştefan, care duce la prăbuşirea lui Vasile Lupu. Aşteptând sprijin unguresc, logofătul nu vrea să fie până una-alta la mâna domnitorului şi-i cere, pentru orice eventualitate, îngăduinţa să se ducă la moşie, căci i-ar fi fiind jupâneasa bolnavă. Totul e concret, detaliat, ca într-un roman istoric modern. Lupu se află la liturghie când i se comunică dorinţa logofătului, care i se arată dinainte „cu faţa scornită de mare mâhniciune". Abia pleacă Gheorghe Ştefan şi domnitorul are intuiţia trădării. Primeşte şi o scrisoare anonimă în care e denunţat complotul. Costin îi reproduce întocmai textul. De la călugărul care o adusese, Vodă scoate, cu ameninţări şi după dezlegarea acestuia de cuvântul dat de către mitropolit (care nu e altul decât Varlaam), numele autorilor scrisorii, nişte boieri amestecaţi şi ei în complot, dar apoi speriaţi de consecinţe. După ce află de la ei ce este de aflat, Vodă pune mâna pe un alt complotist, un serdar, dar nu se dă de gol că ştie ceva, jucându-se cu el cum se joacă pisica cu şoarecele, speriindu-l la urmă foarte tare, când acesta înţelege capcana. Această veritabilă povestire poliţistă se bazează în întregime pe informaţii secrete, pe detalii ale anchetei şi judecăţii.

În legătură tocmai cu astfel de pagini se ridică şi problema caracterului memorialistic al cronicii lui Costin, pe care cei mai mulţi l-au considerat neîndoielnic şi definitoriu, deşi au existat şi opinii contrare. S-a susţinut anume că letopiseţul devine tot mai interesant pe măsură ce se apropie de evenimentele contemporane. Costin a putut participa direct la istoria moldoveană dintre 1653, anul întoarcerii lui în Moldova, şi 1661, când letopiseţul se întrerupe, ca şi al lui Ureche, fără nicio explicaţie. De la N. Cartojan şi P.P. Panaitescu la G.G. Ursu s-a statornicit obiceiul de a-l considera pe Costin primul nostru memorialist, cel puţin pentru

această parte, dintre 1653 şi 1661, a cronicii sale. Părerea opusă vine de la autoarea unui mic şi inteligent studiu, Magdalena Popescu care avansează teza că letopiseţul ar fi un „abecedar al logicii istorice", o scriere deci eminamente abstractă, care nu conţine oameni vii ori scene de viaţă, ci doar ilustrează tipuri şi situaţii universale. Dacă e aşa, atunci nu poate fi vorba de memorialistică şi ar trebui să avem răbdare până la Neculce şi Radu Popescu. Mai mult, cronicarul s-ar fi oprit la 1661 tocmai fiindcă prefera o istorie la care nu participase (deloc sau doar ca personaj marginal) uneia în care începea să deţină rolul unui protagonist. Ambele puncte de vedere au justificarea lor. Dar Costin e un prozator mai complex decât Ureche şi nu-şi vădeşte lesne însuşirea dominantă. Ce argumente au adus partizanii ideii că el a fost un memorialist? Le descoperim sistematizate şi simplificate la G.G. Ursu (1972). Cercetătorului i se pare că e de ajuns să inventarieze evenimentele la care cronicarul a participat ca să scoată de aici concluzia că el s-a comportat faţă de ele ca un memorialist. Deosebirea de Ureche ar rezulta chiar din împrejurarea că acesta a zugrăvit exclusiv evenimentele necontemporane. Aşadar, regula ar fi că autorul letopiseţului al doilea al Moldovei este istoriograf acolo unde, ca şi cel dintâi, se referă la lucruri pe care nu le-a trăit, devenind memorialist prin simplul fapt de a povesti altele, trăite nemijlocit. Dacă regula aceasta ar fi reală, ar trebui ca linia care îl separă pe istoric de memorialist să treacă prin capitolul al şaptesprezecelea. În acesta, Costin însuşi narează evenimentul pe care el l-a considerat a sta la originea declinului Moldovei şi al întregii creştinătăţi răsăritene. Dar apele nu sunt la fel de net despărţite artistic cum sunt faptic. Iorga şi Călinescu au aprobat întrucâtva grăbit existenţa unei tăieturi în cronică, pretinzând că aceasta devine un adevărat roman în partea a doua. Este, de fapt, ceea ce au susţinut şi partizanii caracterului ei memorialistic. Însă nu e deloc greu să observăm că nu în toate cazurile când cronica relatează întâmplări la care ştim că Miron Costin a fost de faţă (ori ar fi trebuit să fie) modalitatea este aceea evocatoare a memorialistului, şi nici că în toate cazurile când evenimentele i-au rămas străine modalitatea este aceea a reconstituirii istoriografice. Evocarea este cât se poate de vie pe multe pagini din prima jumătate a cronicii, bunăoară în acelea despre Tomşa, despre războiul dintre turci şi polonezi, despre uciderea lui Barnovschi sau despre trădarea lui Gheorghe Ştefan. Niciunul din aceste evenimente n-a fost trăit de Costin şi doar despre unul din ele a avut informaţii de familie. Celelalte au fost pentru el istorice, tot aşa cum sunt pentru noi astăzi. De altfel, exact după episodul cu logofătul trădător, Costin reia pe contul lui teoria aristoteliciană a superiorităţii văzului asupra celorlalte simţuri, ca să declare că de aici încolo, fiind el martor ocular, îi va veni „cu mult mai pre lesne a ne scrie de acéste vrémi". Însă ce urmează nu arată o schimbare perceptibilă de atitudine literară. Cei şapte sau opt ani de după domnia lui Vasile Lupu, când Costin e amestecat în multe, sunt înfăţişaţi doar cu foarte rare ţâşniri memorialistice, cum ar fi evocarea tifosului de care a murit Ştefăniţă, probabil prima dată când un prozator român descrie simptomele unei boli. Memorialistul rămâne un istoriograf destul de plat. Ne-am fi aşteptat ca, de pildă, campania turcească din Ardeal, când era domn în Moldova Ghica, şi la care Costin a luat parte de la început la sfârşit, să fie relatată cu lux de amănunte, cu observaţii directe şi pe un ton personal. Dar paragraful e succint, fără nerv, ca şi cum Costin n-ar fi fost de faţă. Şi, la urma urmelor, nu e naiv să legăm mecanic participarea nemijlocită de memorialistică? Dacă participarea reprezintă oarecum condiţia minimă a memoriilor, reciproca nu e deloc obligatorie. Ca să fi scris memorialistică, îi era necesară lui Costin intuiţia unui procedeu literar care n-avea niciun precedent în proza noastră şi care era destul de puţin frecvent la istoricii latini sau polonezi cunoscuţi lui. Autorul letopiseţului se mişca într-o tradiţie pur istoriografică. Problema

nu este, de fapt, dacă el a avut ori nu experienţe biografice care intrau în timpul evocat (dacă, vorba lui Kogălniceanu, „cu aceeaşi mână purta sabia spre apărarea patriei şi condeiul spre scrierea analelor naţionale”), ci dacă putea să le valorifice complet, schimbând unealta istoricului cu aceea a memorialistului. Spre cinstea lui Costin trebuie spus că, deşi schimbarea nu s-a efectuat, cronicarul a fost foarte aproape de a-i pătrunde importanţa. E remarcabil chiar faptul că el, teoretizând avantajele de a fi martor, nu uită niciodată să menţioneze că a fost prezent în cutare sau cutare împrejurare. E drept şi că experienţele absolut personale sunt limitate, evocarea subiectivă înlocuind de obicei reconstituirea obiectivă atunci când cronicarul posedă unele relatări anterioare. Nu cărţi sau documente, ci povestiri, prinse cu urechea. Va fi marea plăcere a lui Neculce. Dar Costin pare a opri la atât dorinţa de a îmblânzi sobra şi latineasca naraţie istorică a lui Ureche. Memorialist cu adevărat n-are cum deveni. Face doar o jumătate de pas peste Ureche. Considerabil, fireşte, şi acesta. Ce e mai palpitant, psihologic şi epic, la Costin, e tocmai partea de repovestire a întâmplărilor din culise, cu trădări, comploturi şi anchete. Nu e încă memorialistică, deşi e un soi de colportaj, care fisurează impersonalitatea istoricului, anunţând sensibilitatea de artist a lui Neculce, însă într-un mod inteligent şi superior selectiv, fără picanteria „joasă” de la urmaş. Cel mai înaintat pas pe calea pe care proza noastră abia pornea este faimosul episod al lăcustelor. Deşi este în multe privinţe o excepţie în cronică, merită să-l comparăm, spre a înţelege sensul modificării, cu seceta din vremea lui Petru Şchiopul descrisă de Ureche. Impresionantă, seceta este prin biblica ei impersonalitate ca un tablou complet sustras ochiului omenesc:

„Domnindu Pătru vodă ţara Moldovei, mare sécită s-au tâmplatu în ţară, de au secatu izvoarăle, văile, bălţile şi unde mai nainte prindea péşte, acolo ara şi piatră prin multe locuri au căzut, copacii au secat de sécită, dobitoacile n-au fostu avându ce paşte vara, ci le-au fostu dărâmându frunza. Şi atâta prafu au fostu, când să scorniia vântu, cât s-au fostu strângându troieni la garduri şi la gropi de pulbere ca de omet.”

În schimb, la Costin tonul e mult mai personal şi biografic, iar impresia provine din aprecierile nemijlocite şi banale ale privitorului înspăimântat. Din păcate, acesta este aproape unicul exemplu clar din tot letopiseţul şi nu e corect să întemeiem pe el un prestigiu de memorialist:

„Eram pe atuncea la şcoală la Baru, în Podolia, pre cale fiindu de la stat spre oraş. Numai ce vădzum despre amiadzădzi unu nuor, cum să rădică deoparte de ceriu un nuor, sau o negură deodată. Ne-am gândit că vine o furtună cu ploaie, până ne-au tâmpit cu nuorul cel de lăcuste, cum vine o oaste stol. În loc ni s-au luat soarele de desimea muştelor. Céle ce zbura mai sus, ca de trei sau patru suliţe nu era mai sus, iar carile era mai gios, de un stat de om şi mai gios zbura de la pământu. Urlet, întunecare, asupra omului sosindu, să ridica oarece mai sus, iară multe zbura alăturea cu omul, fără sială de sunet, de ceva. Să rădica în sus de la om o bucată mare de ceia poiadă şi aşea mergea pe deasupra pământului, ca de doi coţi, până în trei suliţe în sus, tot într-o desime şi într-un chip. Un stol ţinea un ceas bun şi dacă trecea acéla stol, la un ceas şi giumătate sosiia altul, şi aşea, stol după stol, cât ţinea de la aprândzu, până îndesară. Unde cădea la mas, ca albinele de gros dzăcea; nice cădea stol preste stol, ce trecea stol de stol şi nu să porniia până nu să încăldziia bine soarele, spre aprândzu şi călătoriia până îndesară şi până la căderea la mas. Cădea şi la popasuri, însă unde mânea, rămânea pământul negru, împuţit. Nice frundze, nici pai, ori de iarbă, ori de sămănătură nu rămânea.”

Stilistica frazei lui Costin nu mai este aceea simplă de la Ureche. Fraza lui este grea, fastuoasă

şi alambicată, inspirată de topica latină, aşa cum s-a băgat imediat de seamă. Împotriva opiniei lui Călinescu, cel care a văzut în sintaxa costiniană esenţiala contribuţie a cronicarului la proza noastră, cred că acesta e unul din punctele nevralgice ale limbii lui. Nefirească şi neplăcută, fraza nu-i ajută povestitorului, deşi nu i se poate nega o anumită amploare şi chiar cadenţa, rod al unor simetrii şi repetări. Câteva sunt chiar în episodul cu lăcustele citat mai sus. Multe comparaţii sunt însă stereotipe şi şcolăreşti, deşi ele au o origine îndepărtată în Biblie. S-a vrut acreditată de unii ideea că ar fi nepotrivit să vorbim de umanism întârziat la Costin, deoarece el avea formaţia nobilului european al veacului XVII, educat la şcoala *iezuitismului* Contrareformei poloneze (G. Ivaşcu). Dar oare nu chiar această şcoală este o „înflorire de toamnă" a umanismului renascentist, cum spune Iorga, o decadenţă, una din dovezi stând chiar în artificiala ei retorică de manual? P.P. Panaitescu afirma că, în afară de Plutarh, Costin şi-a luat sursele direct de la istoricii polonezi învăţaţi la Bar. S-a convenit ulterior că e o exagerare, dar, oricum ar fi, Costin nu poate fi apărat prin spoieli de faţadă, care să-i dea masca unui adevărat renascentist, de nu chiar a unui baroc. Stilul letopiseţului său divulgă reala dificultate.

Acest stil, stânjenitor în naraţiune şi portret, deci în proza istorică, este mult mai nimerit în proza de idei, pe care Costin o scrie, întâiul, în literatura noastră. El se remarcă deja în predoslovia letopiseţului şi ajunge la apogeu în cealaltă scriere românească, *De neamul moldovenilor*. Aici caracterul savant este la el acasă, ca şi artificialitatea. Predoslovia la letopiseţ este de neuitat, în nobleţea ideilor şi în rostirea ei solemnă, de aulă academică:

„Fost-au gândul meu, iubite cetitoriule, să fac létopiseţul ţărâi noastre Moldovei din descălecatul ei cel dintâi, carele au fostu de Traian împăratul şi urdzisăm şi începătura letopiseţului. Ce sosiră asupra noastră cumplite acéste vrémi de acmu, de nu stăm de scrisori, ce de griji şi suspinuri. Şi la acest fel de scrisoare gându slobod şi fără valuri trebuieşte. Iară noi prăvim cumplite vrémi şi cumpănă mare pământului nostru şi nouă. Deci primeşte în ceastă dată, atâta din truda noastră, cât să nu să uite lucrurile şi cursul ţărâi, de unde au părăsit a scrie răposatul Uréche vornicul[...]. Cu această făgăduinţă că şi létopiseţ întreg să aştepţi de la noi de om avea dzile şi nu va hi pus prea vécinicul sfat puternicului Dumnedzău ţărâi aceştiia ţenchiu şi soroc de sfârşire."

Bunul Dumnezeu îndurându-se, Costin scrie, spre bătrâneţe, dacă nu letopiseţul întreg, cum a promis, măcar partea ce lipsea la Ureche, şi anume aceea care se referă la perioada cuprinsă între primul şi al doilea descălecat. *De neamul moldovenilor* va fi una dintre cărţile de căpătâi ale Şcolii Ardelene, care va afla în ea multe din argumentele latinităţii şi ale vechimii noastre pe aceste meleaguri (acelea ale continuităţii, ori ale „persistenţei", cum zicea Iorga, îi vor veni în minte abia lui Cantemir). Prefaţa este polemică (toată scrierea va fi la fel) şi nu mai puţin memorabilă decât letopiseţul. Stând autorul „multă vréme în cumpănă" de a se apuca de o trudă care „sparie gândul", prin îndrăzneala ei, „biruit-au gândul" să scoată la iveală în cele din urmă „felul neamului", de unde au venit strămoşii lui, în ce parte de lume îi este ţara, ce limbă vorbeşte şi aşa mai departe. Prefaţa urmăreşte cu mari sarcasme „basnele" lui Simion Dascălul şi ale lui Misail Călugărul, a căror sursă Costin declară a n-o fi putut afla în niciun istoric serios. Ironia şi patosul se împletesc într-una din cele mai înalte expresii ale demnităţii limbii române din toate timpurile:

„Eu, iubite cetitoriule, nicăirea n-am aflatu nici un istoric, nici latin, nici leah, nici ungur, şi

viiaţa mea, Dumnezeu ştie cu ce dragoste pururea la istorii, iată şi până la această vârstă, acum şi slăbită. De acéste basne să dea seama ei şi de această ocară. Nu ieste şagă a scrie ocară vécinică unui neam, căci scrisoarea ieste un lucru vécinicu. Cându ocărăscu într-o zi pre cineva, ieste greu a răbda; dară în véci? Eu voi da seama de ale méle, câte scriu."

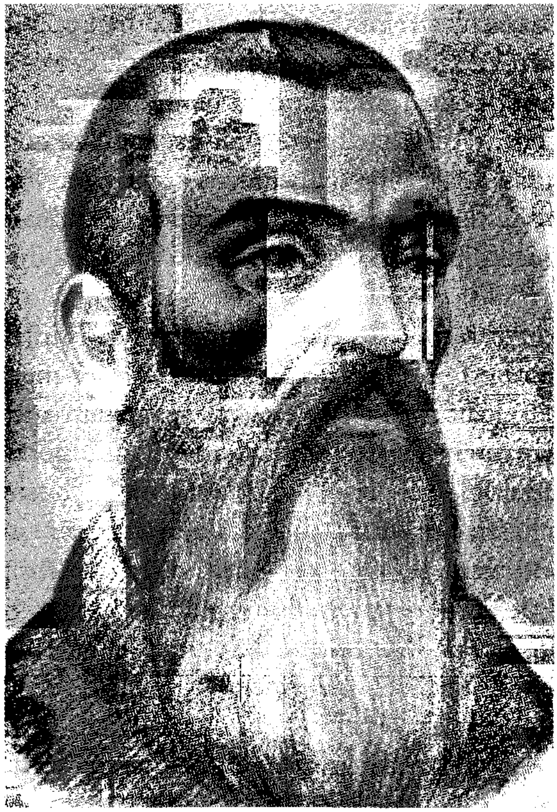
Înainte de *Descriptio Moldaviae,* cărţulia lui Costin întocmeşte un sugestiv tablou – istoric, geografic, etnografic, lingvistic – al Daciei şi al ţărilor româneşti. Nu-i lipsesc acestui tablou nici puterea de persuasiune, nici însuşirile artistice. Niciunde nu şi-a valorificat mai bine Costin fraza lui eminamente ideologică, mai modernă aici decât în letopiseţ, cu o mai apropiată de noi redare a numelor proprii şi a altor cuvinte, cu o topică mai puţin silnică. Aici se găseşte, între alte bijuterii ale prozei noastre vechi, acea descriere a Italiei (niciodată vizitată: iată chiar dovada că lui Costin nu-i trebuie numaidecât să fie martor ocular, că el poate evoca memorialistic inspirându-se din spusele altora), care sună odobescian, cu două veacuri înainte de *Istoria arheologiei:*

„Ieste ţara Italiei plină, cum să zice, ca o rodie, plină de cetăţi şi dă oraşă iscusite, mulţime şi desime de oameni, târguri vestite, pline de toate bivşuguri şi pentru mare iscusénii şi frumuseţuri a pământului aceluia, i-au zis raiul pământului, a căruia pământu, oraşile, grădinile, toată lumea, supt ceriu blându, voios şi sănătos, nici cu căldură prea mare, nici ierni gréle. De grâu, vinuri dulci şi uşoare, untdelemn, mare bivşug şi de poame de tot féliul: chitre, năramze, lămâi şi zahăr, şi oameni iscusiţi, la cuvântu stătători, peste toate neamurile, neamăgei, blânzi, cu oamenii streini dintr-alte ţări nemăreţi, îndată tovaroşi, cum ar fi cu ai săi, cu mare oménie, supţiri, pentru acéia le zicu gentiloni, cum zicu grecii... Acéia ţară ieste acum scaunul şi cuibul a toată dăscălii şi învăţătura, cum era într-o vréme la greci Athina, acum Padova în Italiia...".

Acest prozator de idei avea cunoştinţă că scrisul este o „iscusită oglindă minţii omeneşti". Continuatorul lui Ureche ştie că, pentru a nu vorbi el însuşi în deşert şi a fi continuat, la rândul lui, trebuie să fie citit. Elogiul „scrisorii" îl cheamă pe acela al lecturii. Din adâncurile unei medievalităţi mai neaşezate ca nisipul mării, dar nu lipsite de crepusculară grandoare, mângâie urechea noastră cuvintele nobile ale înaintaşului:

„Puternicul Dumnezeu, cinstite, iubite cetitoriule, să-ţi dăruiască după acéste cumplite vremi anilor noştri, cândva şi mai slobode veacuri, întru care, pe lângă alte trebi, să aibi vréme şi cu cetitul cărţilor a face iscusită zăbavă, că nu ieste alta şi mai frumoasă şi mai de folos în toată viiaţa omului zăbavă decâtu cetitul cărţilor... Citéşte cu sănătate această a noastră cu dragoste osteneală."

ION NECULCE
(1672? – 1745)



Neculce își scrie letopisețul după moartea lui Cantemir și a lui Radu Popescu, dar locul lui, prin tradiție, se află în seria cronicarilor moldoveni, pe care-i continuă. E adevărat, pe de altă parte, că această continuitate nu mai apare astăzi la fel de indiscutabilă ca ieri, când N. Iorga, după care s-au luat toți istoricii de școală, l-a socotit pe Neculce, într-o pornire tipică de romantism ideologic, „un om de cinste, un moldovean cuminte și cu frica lui Dumnezeu", incapabil să defăimeze sau să lingușească, „un bătrân foarte bătrân, cari, privind în urmă, în dunga din ce în ce mai umbrită a trecutului său, vede înșirându-se acele ce au fost, atât de liniștite, de orânduite, de frumoase". Pînă și Șt. O. Iosif îl numea într-o poezie „bunul Ion Neculce". S-a arătat, în anii din urmă, mai degrabă lipsa de legătură sufletească a cronicarului din veacul fanariot cu moldovenii din veacul anterior și înrudirea lui temperamentală, dacă nu și stilistică, cu muntenii contemporani, între care Radu Popescu și Anonimul Brâncovenesc sunt cei mai însemnați ca scriitori (Șerban Cioculescu, 1966; Valeriu Cristea, 1974). Spre deosebire de Ureche și de Costin, Neculce nu e ceea ce se cheamă un cărturar: e lipsit de entuziasm pentru idealurile care-i animaseră pe aceștia. Ca atitudine etică, letopisețul său e mai curând o istorie secretă, inspirată de rațiuni vădit personale, decât o operă de educare a spiritului public. Autorul face figura unui mic boier de țară, prudent și chivernisit, intolerant, tălpiz, fricos de schimbări, cu piele de iepure pe spate, cu parapon pe cei care au reușit mai bine decât el, precar științor de limbi, xenofob, dând vina relelor pe greci (deși are dublă ascendență grecească). Valoarea îi vine din personalitatea savuroasă și din geniul limbii și al povestirii. El redescoperă oralitatea populară, un veac după ce Ureche descoperise scrisul intelectual, și, prin ea, tot acel caracter naiv, local și strâmtorat în orizontul moșiei proprii, care se deosebește atât de mult de universalismul și europenismul costinian sau cantemirian. Chiar felul în care a ținut să se întoarcă din exilul rusesc, unde Cantemir a rămas și și-a continuat opera, neînțelegerea lui pentru reformele lui Petru cel Mare, indică o altă formulă spirituală decât aceea a enciclopediștilor de tipul lui Milescu sau Cantemir, deloc amenințați de depeizare și găsindu-și locul oriunde este cultură. Până la un punct, deși continuă cronologia faptelor de unde o părăsise Costin, letopisețul lui Neculce înfățișează o reacție la acesta și anume reacția autohtonismului la europenism, a naționalului la universal. Acum, spre mijlocul secolului XVIII, când își termină Neculce opera, această reacție se produce pentru prima, dar nu și pentru ultima oară în cultura română. O vom mai întâlni de câteva

ori. Un teoretician al spiritului etnic ar putea fi condus la ideea că noi nu am fost niciodată până la capăt europeni, fără să se fi produs opoziția localistă, că orice universalism este la noi corectat de naționalism și chiar de xenofobie, că, în fine, perioadele dominate de cărturărism elitist alternează cu cele în care se infuzează simțul popular cel mai „sănătos" cu putință.

Încă din predoslovia – lungă și nesărată – a letopisețului lui Neculce, băgăm de seamă că marele ton costinian a făcut loc unei familiarități călduțe și fără anvergură morală. Interesant e și faptul că Neculce a ținut să anticipeze cronica propriu-zisă de acele patruzeci și două de legende cunoscute sub titlul *O samă de cuvinte*. „Auzite din om în om, de oameni vechi și bătrâni", acestea ne dau o idee clară de tipul de cultură al autorului, preponderent orală, cum este și expresivitatea limbii lui. Neculce nu pune temei pe sursele scrise, pe care nu le declară lămurit niciodată. Cercetătorii au stabilit in cele din urmă numărul și întinderea lor, dar asta nu schimbă cu nimic atitudinea cronicarului față de informație. Spre deosebire de Costin și apoi de Cantemir și de stolnicul Constantin Cantacuzino, care au o mentalitate aproape științifică, Neculce rămâne la aceea folclorică. E greu de apreciat în ce măsură stăpânea limbile țărilor pe unde a stat (rusa, poloneza) sau limbi de circulație în acea vreme cum era greaca. Fapt e că printre izvoarele lui nu se găsesc decât cronici scrise în românește, din care, fără a le cita, Neculce împrumută adesea pasaje întregi. Compilația fiind metoda vremii, la Neculce ea dovedește încă și mai puțin spirit critic decât la alții. Cronicarul e convins că legendele din *O samă de cuvinte* „în letopisețu nu sunt scrise", ceea ce iarăși nu este în toate cazurile adevărat, dar arată puțina prețuire acordată surselor culte ori ignorarea lor. Una peste alta, mentalitatea cronicarului se vede și din partea finală a recomandării – în fond un lung titlu, după moda de atunci – a legendelor culese de el: „Decii cine va ceti și le va créde, bine va fi, iar cine nu le va créde, iară va fi bine; cine precum îi va fi voia așia va face." Este aici ceva din duhul obștesc al iubitorilor de basme sau de ficțiuni în general, cum sunt și așa-zisele cărți populare, pentru care verosimilitatea istorică e secundară. Diferența de Costin este izbitoare. Într-o pagină a letopisețului său, referindu-se la viața lui Macedon scrisă de „vestitul istoric" Plutarh, bine cunoscut lui, Costin precizează că ea nu trebuie confundată cu *Alexandria* „den grecie ori dintr-altă limbă scoasă pre limba noastră", care e „plină de basne și scorniturí". Tocmai acest roman popular și suratele lui îi sunt însă simpatice lui Neculce, care-și concepe legendele după chipul și asemănarea lor. La puțini alți autori din secolele XVII și XVIII se observă mai bine această influență decât la Neculce și la autorii de cronici versificate, cu care *O samă de cuvinte* are frapante asemănări, înainte de orice prin felul naiv-senzațional de a privi întâmplările istorice și psihologia protagoniștilor, în afara oricărei exigențe științifice, aproape exclusiv pentru ceea ce este în ele captivant sau delectabil. Dorința care le stă la bază este aceea, foarte firească, de a produce uimire. Și nu ca „un capitol de istoria românilor", cum zicea Iorga, trebuie legendele citite, ci ca întâia noastră operă originală de imaginație.

Căci dacă Neculce n-are multă cărturărie, are un talent de prozator înnăscut, ca niciun altul în întreaga noastră literatură medievală. Două trăsături sunt izbitoare în *O samă de cuvinte* (și vor fi și în letopiseț). Întâi, faptul că aceste istorioare n-au mare lucru de legendă în ele, relatând întâmplări dintre cele mai obișnuite, uneori chiar derizorii, și numai împrejurarea că sunt puse de obicei în sarcina unor personaje cu statut istoric le învăluie într-un abur eroic. Altfel, înfățișarea foarte pământească a lucrurilor n-ar ridica nicio dificultate. În al doilea rând, istorioarele cu pricina reprezintă un veritabil triumf al spiritului anecdotic: nici descriere, nici portret, nici comentarii: narativul pur, redus la esență. Parcurgându-le, avem impresia că autorul

a evitat cu intenţie drumurile mari ale istoriei, alegând potecile neînsemnate, care te scot în vecinătatea unor fapte mai puţin ştiute sau aflate în spatele tabloului tuturor cunoscut, dar cu atât mai atrăgătoare. Un copil de casă ar fi trimis săgeata mai departe decât însuşi Ştefan vodă când cu construirea mănăstirii Putna, şi i s-a tăiat pe acel loc capul. La moartea lui Ştefan, arcul şi un pahar de iaspis care au aparţinut domnitorului au rămas la Putna: arcul l-au luat pe urmă nişte cazaci jefuitori, iar paharul l-a stricat un călugăr, vrând să se fălească în ochii unor tovarăşi de beţie. Când Ştefan s-a bătut cu ungurul Hroit şi a murit calul sub el, un aprod, pe nume Purice, i-a dat calul lui, punându-se jos ca să se urce domnitorul cel mic de stat pe spinarea lui, înainte de a încăleca. Asemenea scene, care ne-au delectat pe toţi în cărţile copilăriei, sunt însă mai degrabă umoristice decât impresionante. Eroul iese, oricum, diminuat din cele mai multe şi e destul să ne amintim de portretele lui Ureche spre a ne da seama că Neculce nu e sensibil la măreţie, la sublim, ci la senzaţionalul sau la caraghioslâcul întâmplării. Când leşii ară Dumbrava Roşie, moldovenii îi zoresc cu un băţ ascuţit: „iar ei – zice Neculce ironic – să ruga să nu-i împungă, ce să-i bată cu biciuşcile; iar când îi bătea cu biciuşcile, ei să ruga să-i împungă". Logofătul Tăutu dă cafeaua fierbinte peste cap ca pe vin. Rareş, fugărit de un popă, îi strigă: „Întoarce-te, popo, înapoi, nu-ţi lăsa liturghia nesfârşită!". Bogatul negustor ţarigrădean Scarlat are albeaţă la un ochi, de unde i se trag o groază de supărări. Domnitorul Gheorghe Ştefan îşi face nevastă dintr-o fată luată în „carâtă" de pe drum, dar se ţine cu o slujnică. Astfel de lucruri nu se mai povestiseră înainte. Darul de povestitor al autorului este învederat atât pe spaţii mici, cât şi în construcţii mai ample. Câteva dintre aşa-zisele legende n-au decât câteva rânduri, dar conţin, ca într-un degetar, materia unor adevărate nuvele. Astăzi, ele pot fi savurate în toată conciziunea lor, ca acele „ficciones" povestite de Borges: un tătar prinde în luptă şi omoară pe hatmanul leşilor, dar, aflând cine este, se înjunghie zicând că „nu trebuiaşte să trăiască omul în lumé, dacă nu va avea năroc"; tăindu-se din porunca sultanului capul lui Barnovschi vodă, calul acestuia sare ca turbat, până ce pică jos mort, spre uluiala turcilor, care cred abia acum în nevinovăţia stăpânului lui; Gheorghe Ştefan, fiind mare logofăt al lui Vasile Lupu, a fost văzut o dată sprijinindu-se ciobăneşte în toiag şi, întrebat ce zice din fluier, a răspuns că-şi cheamă oile de la munte, mod de a sugera că-i aştepta pe unguri să năvălească în ţară. Sunt şi câteva legende construite ca nişte ample naraţiuni. De exemplu, biografia spătarului Milescu, prima de acest fel la noi, sau visul lui Rareş, când mergea cu carele de peşte la Iaşi, sau, mai ales, extraordinara povestire, scoasă parcă din *Halima,* despre un albanez şi un turc deopotrivă de tineri şi de săraci, care-şi caută norocul la Ţarigrad, jurându-şi să nu uite unul de altul de vor izbândi în viaţă, turcul ajungând vizir şi punând pe albanez domn al Moldovei. Meritul acestor atât de celebre povestiri, încât au devenit pentru români arhetipale, constă şi în simplitatea lor fără cusur, în stilul „jos", familiar, lipsit de orice solemnitate, pe care Neculce îl introduce în proza noastră.

Acest stil se remarcă de la început şi în cronică. Înscăunarea lui Dabija pare atât de obişnuită, fără fastul ceremoniilor otomane, încât te crezi la Curtea împăratului Roş din Creangă Lucrurile decurg la fel de ţărăneşte: „Având cupariul trecere şi cinste la Poartă, au isprăvit lucrul de domnie pentru Dabija vornicul. Şi eşind boierii înaintea vizirului, să ţinea de cela să-i aliagă de domniie. Iar Dabija vornicul nemică nu ştiia, nici în gând nu-i era. Ce cum intrară în casă vizirul, fiind lucrul tocmit şi aşezat de cupariul, şi întrebă vizirul care iaste Dabije. Şi arătându-l boiarii, l-au îmbrăcat cu caftan de domniie". Şi imediat ce isprăveşte cu înscăunarea, cronicarul trece la obiceiurile domnului, pe care le istoriseşte cu voluptăţi de anecdotist: „Acest domnu avea obiceai, când şidea la masă şi videa niscaiva oameni săraci dvorind prin

ogradă, învăţa de lua câte doao, trii blide de bucate din masa lui şi pâne şi vin şi le trimitea acelor oameni în ogradă, de mânca acei oameni". Dimensiunile la care se petrece totul nu sunt regeşti, ci ţărăneşti. Boierii intră în „casa" vizirului, Dabija zăreşte pe fereastră oameni ce lucrează în „ogradă". Graniţele dintre cei mari şi cei mici sunt şterse, ca în folclor. Cu excepţia războiului ruso-turc din 1711, toate celelalte bătălii sunt povestite de Neculce pe scurt, fără savantele detalii militare de la Costin, dar cu precizări care ţin mai degrabă de roman. Petru cel Mare se sperie auzind strigăte în tabăra turcească, dar Dimitrie Cantemir îi dezvăluie că aşa se roagă turcii, în gura mare. „Iar împăratul s-au zâmbit a râde şi au dzis: «Măcar că sunt păgâni, dar să roagă şi ei tare lui Dumnedzeu.»"

Argumentele pentru domnie de la Ţarigrad sunt înfăţişate ca în comediile moderne de moravuri: vizirul joacă o astfel de comedie în faţa boierilor, în timp ce viitorul domn, Grigore Ghica, şade pitit după o perdea şi se amuză. La fel de „neserioase" par şi intrigile sau vicleniile. Aşa cum reduce istoria la o poveste cu ţărani, Neculce vede în maşinaţiile politico-diplomatice latura şugubeaţă sau neghioabă. El n-are capacitatea lui Costin de a sesiza esenţialul şi nici ierarhia corectă a evenimentelor. Dar le povesteşte cu mai multă sare şi piper. Informaţiile de ordin anecdotic primează asupra celor economice, politice sau sociale, cu excepţia părţii finale a letopiseţului, când autorul, mare vornic, e la curent cu politica financiară a ţării, şi cu excepţia capitolului despre Dimitrie Cantemir, al cărui apropiat Neculce a fost. Se răstoarnă însă raportul de la Costin: întâmplările mărunte nu mai sunt marginale, ci ocupă partea centrală a tabloului, acolo unde eram deprinşi să aflăm războaiele, înscăunările sau detronările. Neculce are plăcerea *faptului divers*, din care cronica lui ne oferă nenumărate mostre. Iliaş-vodă tocmai îşi îngropa tatăl, în taină, „cu multă grijă şi frică de datornicii tătâne-su, să nu-l prindză, să-l închidză", când un ceauş al sultanului îl ia şi-l duce la serai ca să fie căftănit domn; Duca e mazilit şi pe cale de a-şi pierde capul, dar se nimereşte să aibă o blană rusească de vulpe neagră pe care i-o dăruieşte vizirului în schimbul unei vorbe bune pe lângă sultan; hatmanul Buhuş îşi rătăceşte calul, în învălmăşeala luptei, dar are noroc cu căpitanul Decusară care-l scoate din încercuire remorcându-l la coada calului său. Până şi unele minuni, cum ar fi lăcrimarea unei icoane a Fecioarei, sunt tratate ca nişte fapte diverse. Portretul nu mai e, decât în rare cazuri (marele portret al lui Grigore Ghica), izolat în text, ca în basoreliefurile de la Ureche şi Costin, ci legat firesc de mersul acţiunii. Din acest motiv povestirea este fluentă, scutită de parantezele ori de comentariile costiniene, totul subordonându-se epicului. În destule locuri, letopiseţul are aspect nuvelistic, viu, iute:

„Şi cându-l ducé pe drum, îl puseră într-o sanie cu doi cai, unul albu şi unul murgu, şi cu hamuri de teiu, ca vai de dânsul. Ocări şi sudălmii de audzie cu urechilé. Ş-ajungându la Suceavă, la un sat, anume au poftit puţintel lapte să mănânce. Iară fémeia, gazda, i-au răspunsu că «n-avem lapte să-ţii dăm, c-au mâncat Duca-vodă vaceli din ţară, de-l va mânca vermii iadului cei neadormiţii». Ce nu ştié femeia aceia iasté singur el Duca-vodă. Iar Duca-vodă, dac-au audzit că iaste aşea, îndat-au început a suspina şi a plângé cu amar."

Portretul aceluiaşi domn este *rău*, batjocoritor. Neculce are limba ascuţită şi nu cruţă pe nimeni. E uimitor cum a putut vedea Sextil Puşcariu (1936) la el „ton blând" de om „iertător de slăbiciunile altora" sau cum Ştefan Ciobanu a putut vorbi de „sentimentul de dreptate" care străbate cronica dându-i „o deosebită valoare etică". Ironia e acerbă: „Bogat bine şi folos au rămas ţărâi şi de la Petriceicovodă pradă şi foamete mare!". La liniile clasice ale portretului cronicăresc, Neculce adaugă bârfa groasă, de obicei cu substrat erotic: „Doamna lui (Dumitraşcu Cantacuzino) era la Ţarigrad, iar el aice îşi luasă o fată a unei

răchieriță de pe Podul Vechiu, anumé Arhipoaia, care o chema Anița, țiitoaré, de o purta în vedeală între toată boierimea, de-o ținea în brați, de-o săruta." Acesta este ceea ce am putea numi portretul *lumesc* de la Neculce, în deosebire de cel eroic de la predecesori, și el îi privește pe oameni mai ales prin prisma defectelor lor. Ștefan al lui Ureche este o mare personalitate, căruia nu i se omit unele scăderi, dar și ele colosale, în vreme ce personajele neculciene sunt adesea numai niște oameni ticăloși. Văităturile cronicarului în fața mizeriei umane n-au nicio grandoare, din pricina amănuntelor extrem de crude și dezagreabile pe care ni le furnizează: „Căutați, frații, iubiții cetitori, de vedeți ce iasté omenie și curvie grecească! Că el, bătrân, dinții în gură n-are. Dimineața îi închie, de-i punea în gură, iar sara îi deschie cu încrop și-i punea pe masă. Oh, oh, saracă țară a Moldovei, ce nărociré dé stăpâni c-aceștea ai avut!" Neculce face figură de om simplu, uluit de grozăviile celor mari. N-are nicio înțelegere pentru greșeli ori slăbiciuni, nu e „filosof" deloc, mai curând un bătrân pus pe beșteleală. În această privință nu seamănă, deși a fost comparat, nici cu Creangă, care e jovial, nici cu Saint-Simon, atât de pătimaș în sarcasmul lui, ci mai bine cu arhondologul Constantin Sion sau, dacă vrem să-l înnobilăm, cu bătrânul Tolstoi. Totuși, grozăviile le povestește cu vădită satisfacție, ceea ce ni-l face suspect de oarecare ipocrizie. El delirează fatalist pe tema grecilor inevitabili: „Așa socotesc eu cu firea aceasta proastă: cându a vrea Dumnedzeu să facă să nu fie rugină pe fier și turci în Țarigrad să nu fie, și lupii să nu mănânce oile în lumé, atuncea poate nu vor fi nici greci în Moldova și în Țara Muntenească...". Grecii fiind motivul tuturor calamităților și zâzaniilor, alte cauze cronicarul nici nu mai caută. Xenofobia ține loc de orice explicație. Bănuitor din fire, vede peste tot interesul personal cel mai meschin. De aici se trage aspectul de istorie secretă pe care-l capătă uneori cronica lui Neculce. Autorul o scrie, după toate probabilitățile, în două perioade distincte despărțite prin câteva decenii, și anume în exilul de după 1711 și apoi, spre sfârșitul vieții (a murit în 1745), adică, prima dată, cu sentimentul eșecului personal iar a doua oară, foarte bătrân, când puțini dintre protagoniști mai trăiau, ceea ce explică psihologia recriminatorie și cam veninoasă a multor pagini. Neculce e un Procopius care plătește contemporanilor toate polițele, încondeindu-i pentru posteritate. Cu excepția aceluia al lui Dosoftei, toate portretele sunt răutăcioase. Bătrânul cronicar dă și sfaturi *postfactum* protagoniștilor unei istorii în care el a jucat doar un rol secundar. Filosofia lui întreagă o găsim rezumată fără voie într-un comentariu ce opune două concepții de viață: „Nu feci ca tată-său Cantemir, să să puie împotriva unei crăii cu o mână dé oameni slabii. Paza bună tréce primejdia ré; mielul blând sugé la doo maicé; capul plecat nu-l prinde sabie. Așa bună chiverniseală fecea și Antiohie-vodă atuncea." Paremiologia aceasta, care e caracteristică țăranului din Neculce și pentru care, pe drept, Călinescu l-a apropiat de Creangă, ascunde însă o gândire meschină. Deși el însuși boier, care se bate cu vigoare pentru moșiile lui și ține socoteală minuțioasă a cheltuielilor chiar și la înmormântarea nevestei prea iubite, Neculce are mereu o căutătură urâtă spre cei cu falǎ și avuție, plângându-se ipocrit de sărăcia proprie: „Décii acel sol să ținea pre mare, după cum li să și cade să să ție, că n-au călcare de nimé și sunt nelipsiți de céle trebuitoare și nu știu pedeapsa sărăciii aceștii lumi, ca noi". Ca memorialist, se satisface adesea cu știri de a doua mână, cu zvonuri și bârfe. Îl împiedică să le trieze chiar curiozitatea lui pentru latura senzațională și dezinteresul pentru ceea ce e măreț. Psihologia indivizilor e pusă în aceiași termeni simpli, deși expresivi: „Iar Duca-vodă, dac-audzii că șed Cantemireștii la casăli lor cu paci, îndată se-m-brăcă în cămeșé de ghiiață." Sau: „Duca-vodă, dacă vădzu așea, să tulbură taré și-ș aprinsă poaleli de toate părțile." Pe această bază naivă sunt așezate toate, chiar și schimbările de domnie. Un turc cu trecere la sultan îl prețu-

ieşte pe Dimitrie Cantemir, care cântă la tambură ca nimeni altcineva, şi-l cinsteşte cu vin moldovenesc ori de câte ori are ocazia, aşa că pune pentru el o vorbă la stăpân şi-i scoate cât ai clipi caftan de domnie. În pofida rezervelor lui, mai cu seamă faţă de ceea ce socoteşte riscant ori chiar extravagant în politica lui Dimitrie Cantemir, Neculce îi face acestuia un portret excepţional, din care abilitatea şi forţa de seducţie ies bine în evidenţă. Intuiţia cronicarului rămâne, oricum, superioară ideilor sale. El nu e de acord cu imprudenţele lui Dimitrie Cantemir, cu jocul lui dublu, cu mersul pe sârmă, şi-l sfătuieşte să aştepte rezultatul luptei dintre ruşi şi turci înainte de a se decide pentru unii ori pentru alţii; toate sfaturile lui Neculce sunt cuminţi şi lipsite de risc; noua politică a domnitorului nu e nici pe placul, nici pe înţelesul cronicarului. Cu toate acestea, nimeni n-a scris un portret mai exact şi mai inspirat al lui Dimitrie Cantemir decât Neculce. Nici pe Petru cel Mare nu-l iubeşte şi totuşi rândurile pe care i le consacră, când cu vizita la Iaşi, sunt la fel de memorabile.

Cu Neculce revin în forţă, în proza noastră istorică, spiritul popular şi oralitatea ajutate de un talent de narator incomparabil, care compensează îngustimea concepţiei şi netemeinicia culturii. Cel mai mare povestitor român de până la Creangă şi Sadoveanu este acest bătrân din secolul al XVIII-lea plin de parapon şi bârfitor ca o babă.

Celelalte cronici moldoveneşti (ale lui Nicolae Costin, Ioan Canta, Axinte Uricariul sau ale diverşilor anonimi) n-au valoare literară.

Spiritul cronicilor muntene

Neglijarea multă vreme a istoriografiei muntene, socotită nu numai prea partizană ca atitudine, dar şi lipsită, din această cauză, de prestigiu artistic, a fost cu siguranţă o eroare, căreia din fericire i-au pus capăt G. Călinescu şi N. Cartojan. În ultimul deceniu se constată însă eroarea contrară şi anume supraevaluarea ei, printr-o critică fără măsură, care, găsind aici un teren mai puţin călcat decât acela al cronicilor moldovene, construieşte cele mai hazardate ipoteze. O astfel de cercetare, din unghi retoric, consacră zeci de pagini modestei alcătuiri a lui Radu Greceanu, care ar ilustra exigenţele clasice ale encomiasticii, dar condamnă foarte aspru ideologia, vai, de clasă, a mult mai înzestratului Anonim Brâncovenesc, ca şi cum ar exista vreo cronică medievală netributară spiritului de clasă. Exagerarea se observă şi în urcarea lui Radu Popescu la înălţimea artei lui Neculce. Orice s-ar spune, cronicile muntene nu le egalează pe cele moldovene nici sub raportul exemplarităţii, nici sub acela al talentului literar al autorilor. Avea dreptate Alecu Russo (aflat în exil la Soveja şi căzându-i în mână *Magazinul istoric pentru Dacia*) să spună, într-o primă şi întâmplătoare paralelă: „Il y a beaucoup de naïveté dans les chroniques de Constantin le Capitaine, beaucoup de sarcasme contre les Moldaves, mais il est très diffus, très fatiguant et ne vaut pas Miron et autres." Nu aflăm, dincolo de Milcov, niciun geniu nativ comparabil cu acela neculcian şi, chiar dacă aceasta nu le ştirbeşte din expresivitate, nicio cronică munteană n-a modelat conştiinţa scriitorilor din secolul XIX în măsura în care au făcut-o cronicile moldovene. E drept că au fost mai puţin cunoscute, dar chiar şi lipsa de circulaţie prin còpii le dovedeşte inferioritatea. La origine târgoveţi, negustori şi funcţionari, iar nu boieri de ţară, muntenii sunt experţi în arta spectaculosului istoric, îndeosebi al aceluia comic şi ludic, suflete ranchiunoase şi guri otrăvite, certăreţi, pamfletari din născare, cărora le lipseşte însă simţul grandorii umane şi naţionale, atât de emoţio-

nant la Ureche sau Costin, precum şi tradiţia acestora. Nicio singură cronică nu s-a păstrat, de vor fi existat, în care să fie discutată bunăoară problema originii limbii şi a poporului. Abia *Istoria Ţării Rumâneşti* a Stolnicului Cantacuzio, care este şi prima noastră „cronică" ştiinţifică, se va referi la aceste lucruri. De la început, cronicile muntene au fost curtene şi oficiale. Şi în vreme ce moldovenii s-au simţit obligaţi moral să se continue unul pe celălalt, într-o ştafetă a responsabilităţii faţă de istoria ţării, muntenii au preferat să se răfuiască între ei, luând-o uneori pe cont propriu de la capăt, ca să dovedească orgolios dreptatea partidei boiereşti care-i stipendia. De aceea, independenţa de spirit a moldovenilor nu suportă comparaţie cu partizanatul muntenilor, care au îmbrăţişat cu toţii o cauză, fie a unei familii, fie a unui domnitor, dar niciodată pe a ţării lor, şi au excelat mai cu seamă în injurie sau în linguşeală, trecând lesne de la una la alta, cu un conformism fără scrupule. Cine s-ar fi aşteptat, de pildă, ca batjocoritorul comentator al domniei lui Şerban Cantacuzino să fie una şi aceeaşi persoană cu lăudătorul lui Nicolae Mavrocordat, punând în batjocură, ca şi în laudă, aceeaşi îndemânare stilistică şi, în plus, uitându-şi cu nonşalanţă (e drept, după 25 de ani) cele mai tari idiosincrasii şi înălţând osanale acolo unde mai înainte spurcase? Editorii operei lui Radu Popescu nu republică de obicei *dedicaţia* aşezată de către acesta în capul compilaţiei scrise cu începere din 1722 la indicaţia personală a lui Nicolae Mavrocordat, într-atât contrastează ea cu spiritul ludic-ironic considerat caracteristic pentru cronicar: „Care aciastă mică şi puţină osteneală cu multă plecăciune o închin măriei tale, bunului stăpânului mieu, la care mă rog măriei tale să primeşti cu inimă bună...". Să mai reamintesc că Şerban Cantacuzino este unul din ultimii domni pământeni, iar Nicolae Mavrocordat primul fanariot?

Întâia cronică munteană este, la sfârşitul secolului XVII, aşa-numitul *Letopiseţ Cantacuzinesc,* atribuit de N. Iorga lui „*STOICA logofătul LUDESCU*, care au fost slugă bătrână la casa răposatului Constandin postelnicu", cum se recomandă singur cu prilejul nefericit al trimiterii lui la ocnă din pricini de politică de partid. Dacă pentru partea privitoare la începuturi, letopiseţul împrumută copios de unde poate, aşa încât e inutil să încercăm a-i găsi o valoare (valoarea e totdeauna proprie), ceea ce se referă la epoca apropiată (de pe la Matei Basarab încoace) este uneori interesant. (Problema ca atare a originalităţii şi a aluviunilor a fost discutată de Dan Zamfirescu în 1967.) Pecetea stilistică a identificat-o perfect Ş. Cioculescu: „cucernicia laicului crescut în climat pravoslavnic." Îţi vine a crede că autorul n-a fost logofăt boieresc, ci călugăr, atât este de frapantă cultura lui biblică şi atât este de impregnat de duh bisericesc felul de a interpreta faptele şi oamenii. Tot ce e bun vine de la Dumnezeu, tot ce e rău de la dracul, care unelteşte să strice rânduielile celui de sus şi-şi vâră coada pretutindeni. „Covârşiţi de nebunie şi plini de diavolul", nişte oşteni se pun contra lui Matei Basarab, dar Dumnezeu, văzând asemenea „călcare de lege", trimite asupra lor „caznă, adică judecată, ca şi odinioară eghipténilor". Explicaţiile evenimentelor se reduc la astfel de intervenţii dintr-o parte sau din alta. Iisus dă o ploaie cu piatră, dar norul îl ocoleşte pe bunul Matei vodă şi-şi leapădă ghiulele asupra răului Vasile Lupu. La rândul lui, „diavolul, pizmaşul neamului omenesc, văzând pre Constandin postelnicul că se pornéşte spre fapte bune..., îl tot cerca, despre cum îi iaste obiceiul lui, să-l prinză în clucsa lui". Până şi în antiturcismul său, cronicarul denotă mai mult o pornire religioasă decât una patriotică. Ura lui întrebuinţează acelaşi vocabular: cine nu ţine partea Cantacuzinilor nu poate fi decât un „spurcat". E drept, din când în când, ea se dezlănţuie în memorabile imagini de blestem arghezian, cum spune Călinescu, anticipând totodată paginile antigreceşti ale lui Neculce. În naiva lui încrâncenare, deşi incapabil să-şi reţină mânia şi dis-

prețul, cronicarul scrie totuși câteva rânduri viguroase despre răscoala seimenilor lui Matei Basarab, pline de toată acea grosolănie soldățească, de bețiile, de înjurăturile și de violențele fără seamăn pe care le știm (dar nu e deloc sigur că le știa și Ludescul) din istoricii latini care au zugrăvit revoltele legionarilor:

„Și așa fiind ei turbați, ca niște porci făr' de nici o rușine să suiră sus, în casele domnești și déderă năvală unde zăcea domnul lor căutând pre acești boiari supt căpătâiul lui, supt paturi, prin poduri, prin cămări, prin lade, până-i găsiră. Și așa, dinaintea lui, i-au luat, cât să cutremura locul de groaza lor, dezbrăcându-i de haine, bătându-i nemilostiv, pân-i-au scos afară la câmp, și acolo i-au omorât, înaintea tuturor oștilor [...]. După ce au dat Dumnezeu de s-au vindecat Matei-vodă la picior, ieșit-au în preumblare cătră Argeși, și învârtejindu-să de acolo, iar dorobanții și seménii i-au închis porțile și i-au ieșit înainte, la șanțul cel mare, cu toate tunurile, oprind pre domnul lor ca să nu mai intre în cetate, zicând că de acum înainte nu le mai trebuie să le mai fie lor domn, ci, sau să iasă din țară, sau să să călugărească. Deci așa au șăzut cu toți boiarii lui, obidit din josul orașului, 3 zile. Și nici pâine nu lăsa să-i aducă, să mănânce din avérea lui și din toată cinstea domniei lui. Deci într-alt chip n-au avut cum mai face, ci le-au făgăduit să le dea bani din dăstul. Atuncea de-abiia l-au lăsat de-au intrat în târg, la scaunul lui. Iar ei nu să mai așeza, ci ca niște lupi flămânzi și ziua, și noaptea zbiera și umbla pe la casele boiarilor, ca niște calici, de-i pedepsea și le cerea de băutură. Nimenitea nu le putea sta înpotrivă. Că umbla toți béți, zăcând prin pimnițe, cu muieri, cu copii cu tot."

Răspunsul partidei Bălenilor a venit prin pana ascuțită a lui RADU POPESCU (c. 1663-1729), dacă e să credem părerea destul de răspândită astăzi, care-i atribuie, fără totuși argumente convingătoare, nu doar cronica referitoare la evenimentele de după 1700, ci și pe aceea, anonimă, care apucă lucrurile de la descălecat, la fel ca letopisețul cantacuzinesc. Spre deosebire de Ludescu, cu spaimele și superstițiile lui de om bătrân, crescut în spirit creștinesc și vorbitor numai al limbii scripturilor, Radu Popescu are tonul unui om de lume, școlit în străinătățuri, s-ar zice, unde a învățat istorie și trei sau patru limbi, curtean și diplomat încercat în solda domnilor succesivi. Alegerea lui de către Băleni, dacă așa s-a pus problema, ca să scrie versiunea cea bună a istoriei, s-a dovedit norocoasă. Letopisețul Bălenilor înfățișează într-un mod mult mai verosimil ticăloșiile Cantacuzinilor decât o face letopisețul acestora cu ale Bălenilor. Ura lui Radu Popescu e mai puțin delirantă decât a lui Ludescu și, exceptând pasajul referitor la înscăunarea lui Șerban Cantacuzino (care, să nu uităm, i-a ucis tatăl), celelalte sunt mai degrabă viclene, cu bune aduceri din condei, țesând batjocura cu firul subțire al indiferenței simulate și jucând comedia perfectei ingenuități. Dincolo de asta, ceea ce atrage atenția lui Radu Popescu, într-o măsură mai mare decât la toți cronicarii, este ceea ce s-ar putea chema arta spectacolului. Cam totul stă sub acest semn la cronicarul Bălenilor, care are ochi mai ales pentru spectacolele din viață și din istorie, și ureche sensibilă la vorbirea străzii și la comedia limbii. El este un spectator prin excelență, în fața lui aflându-se parcă necontenit o scenă de teatru, pe care atrocitățile sau farsele, „meșteșugurile" sau crimele, ospețele și petrecerile de tot soiul sunt jucate de actori reali. De altfel, Radu Popescu descrie, cel dintâi la noi, un spectacol de acrobație și scamatorie, în „drumul Cotrăcenilor":

„Adus-au pehlivani de cei de joacă pe funii și de alte lucruri; adusése și un pehlivan hindiu harap, carele făcea jocuri minunate și nezăzute pă locurile noastre. Iute om era și vârtos. Lângă altele, dă nu le putem lungi, făcea acéstea mai ciudat: punea de rând 8 bivoli, și să răpeziia iute și, sărind peste ei, să da în văzduh peste cap și

cădea în picioare, de ceia parte; alta: un cal domnesc, gras, mare, îşi lega chica dă coadă-i, şi-l bătea comişălul cât putea, şi nu putea să-l mişce de loc; alta, un copaci mare den pădure adusése, neted, şi, înfipt, s-au suit pă dânsul ca o maimuţă; deci, după multe jocuri, ce-au făcut sus în vârfu-i, s-au slobozit de acolo cu capul în jos, şi au dat în picioare; alta: un tulpan lungu de mulţi coţi, îl ţinea oameni în mâini, cât era, şi să răpeziia iute, şi mergea călcând pă tulpan, şi nu să afunda; alta: să prindea mulţi oameni câte doi în mâini, şi făcea chip ca o bute cu mâinile, şi mai lungu, şi să răpeziia iute, şi intra cu capul pen gaura acéia, şi nu-l simţea oamenii, şi de céia parte cădea în picioare. Ca acestea multe făcea, care nu le ţinem minte."

Dar nu doar pehlivanii, adică saltimbancii de profesie, au plăcerea să se dea în spectacol, ci şi unii domnitori, ca de pildă Radu Leon, după ce primeşte caftanul:

„...Şi dându-i ploconul dă domnie, s-au rugat să meargă la Ţarigrad să-şi vază casa, şi l-au lăsat; dar nu-i era pentru vederea casii, ci pentru mândreţea, ca să să primble pen Ţarigrad cu pompă domnească, să-l vază prietenii. Şi, slobozându-l, au mersu pe la Ţarigrad, şi de acolo au venit în ţară."

Când Împărăţia trimite o agă la Bucureşti ca să constate voinţa boierilor, aceştia pun la cale o adevărată reprezentaţie populară menită să-l impresioneze pe ambasador:

„Deci boierii trimise dă olac la boierii ce rămăsése în ţară, dându-le ştire pentru turcul ce vine, zicându-le să scoaţă ţară multă înaintea turcului, să să jăluiască de Radu-vodă şi de greci, şi au făcut. Au scos tot feliul, muieri, féte, care-i zicea că le-au ruşânat copiii, şi că ş-au bătut joc dă dânsele, oamenii carii zicea că i-au prădat, i-au căznit şi altele."

Radu Popescu este un povestitor cursiv, antrenant şi muşcător. El lasă deseori impresia că „l-am văzut cu ochii", cum spune într-un rând despre un grămătic bătut crunt. Nu sunt la el multe explicaţii, ca şi cum lucrurile fiind prea bine ştiute, n-ar mai trebui decât arătaţi cu degetul adevăraţii vinovaţi, care sunt, fireşte, Cantacuzinii. Tonul e nervos. Procesul lui Stroe Leurdeanul este iarăşi un spectacol, ca cel cu pehlivanul, dar atroce:

„El tăgăduia că nu ştie de acelea nimic; iar feciorii lui Constandin postelnic scoaseră neşte răvăşale, zicând că sunt ale lui, care-i scria lui Grigorie-vodă [...] Ci unii zicea că le-au dat Grigorie-vodă, alţii zicea că izvod au dat după acelea, alţii într-alt chip zicea; iar noi am văzut neşte răvăşale, care după ce l-au închis pă Stroe vornic iar în puşcărie, şi i-au făcut judecată dă moarte, şi l-au pus într-un car cu doi boi, numai cu antiriul şi cu nădragii, şi au pus neşte priviţ la car, şi i-au spânzurat răvăşalele acelea (ale cui vor fi fost, Dumnezeu ştie) şi aşa cu acea pompă l-au trecut prin târgu, şi l-au dus la mănăstirea Snagovului, dar nu l-au omorât, ci fără voie l-au călugărit; că au şi strigat: «Doamne, doamne, fără voie îmi iaste». Şi când să-i puie numele: Silvestru, iar el zicea: «Nu Silvestru, ci Mahmet». Într-acest chip fu călugăriia lui Stroe vornic."

A fost mereu citată comedia pe care o joacă vizirul împreună cu Grigore Ghica boierilor munteni veniţi să obţină firman pentru Antonie Ruset şi înşelaţi cu subţire rafinament oriental (scena este şi la Neculce). Multe alte personaje par să aibă aceleaşi talente ca şi vizirul. Când banul Băleanu, numit caimacam, îi eliberează pe boierii închişi de precedenta domnie, aceştia îşi iau obezile abia scoase şi le aruncă la picioarele unuia dintre împilatori: „şi-i zicea să le puie în gât." Schimbările de domnie atrag altele, iar cum ele se petrec adesea pe neaşteptate, iau naştere situaţii comice, în care rolurile se răstoarnă:

„Pă urmă prind plăiaşii şi pă Ilie armaş, şi, aducându-l pân'la o cârciumă lângă Bucureşti, legat, iată şi véste veni în toată ţara că iaste

Gligorie-vodă domn; care auzind Ilie armaş, au început a înjura pe plăiaşi, de l-au dezlegat, şi au alergat după dânşii, şi le-au dat bătaie pân´ la moarte, şi l-au dus legaţi la Bucureşti."

Partea din cronică referitoare la Brâncoveanu ridică şi o problemă de originalitate a informaţiei. Despre domnia lui Brâncoveanu avem trei cronici: în afara celei a lui Radu Popescu, avem panegiricul, neinteresant literar, al lui Radu Greceanu, cărturar cunoscut al vremii, dar lipsit de darul expresiei şi aşa-numitul Anonim Brâncovenesc, în care şi eu văd, împreună cu alţi câţiva (N. Cartojan, cel dintâi), cea mai valoroasă artistic dintre cronicile muntene. Opinia cea mai răspândită a fost multă vreme că Anonimul i-a folosit pe Radu Popescu şi pe Radu Greceanu. Se impune acum tot mai mult opinia contrară că el a stat de fapt la baza cel puţin a cronicii lui Radu Popescu. Datele de redactare a celor trei texte fiind ele însele controversate, nu putem socoti decisiv criteriul cronologiei. Lectura textelor arată, pentru intervalul comun, o bogăţie de informaţii mai mare la Anonim, Radu Greceanu fiind cel mai sărac, prin lipsa lui de intuiţie nemijlocită a oamenilor şi a întâmplărilor, iar Radu Popescu nimerindu-se să fie, tocmai aici, extrem de succint. E deci puţin plauzibil ca Anonimul să fi fost acela care a împrumutat, cu atât mai mult cu cât ceea ce este mai atractiv la el nu se găseşte la ceilalţi, şi anume mulţimea de amănunte concrete. E posibil totuşi ca, lucrurile fiind de notorietate publică (unele sunt relatate şi de Neculce), să nu fie vorba în toate cazurile de un împrumut. De altfel, împrumuturile ca atare se pot stabili. Intervenţia boierilor pe lângă Brâncoveanu ca să-l determine a accepta domnia este seacă la Greceanu şi la Popescu, dar bine constituită epic la Anonim (au citat-o mulţi, după G. Călinescu, care însă o atribuie greşit lui Radu Popescu): abilul personaj se lasă rugat, tras, împins, rosteşte cu acest prilej şi un discurs, reprodus *in extenso* de cronicar, totul cu scopul de a-şi asigura jurământul de credinţă al boierilor. Cuvintele cu care şi-a început el falsul refuz sunt memorabile: „Dar ce aş vrea eu cu domniia, de vreme ce ca un domn sunt la casa mea..." Acestea lipsind în celelalte cronici, ceremonia înscăunării este mult mai amplă şi mai pitorească la Anonim, conţinând şi amănuntul că unul din tunurile care trag salve onorifice nu-şi slobozeşte încărcătura, ceea ce se interpretează ca semn rău. Radu Greceanu (totuşi cel mai consistent biograf al lui Brâncoveanu) nu dă conţinutul negocierilor de la Viena, pe care în schimb Anonimul le înfăţişează punct cu punct. Discuţia de la Braşov dintre generalul austriac Heissler şi ambasadorul lui Brâncoveanu este relatată de Anonim sub forma unui dialog foarte viu, care nu există în celelalte două cronici, deşi ambasadorul nu era altcineva decât Radu Popescu însuşi, căruia Radu Greceanu îi era rudă prea apropiată ca să nu fi ştiut şi el de ambasada cu pricina. Cu mai multe detalii decât Radu Popescu povesteşte Anonimul păţania Doamnei lui Ştefan Cantacuzino la Schitul Dintr-un Lemn, din ziua chiar când la Ţarigrad erau decapitaţi Brâncoveanu şi fiii lui. Iar dacă judecarea lui Staicu, paharnicul complotist, e redusă de Greceanu la nici o pagină şi foarte searbăd relatată, ea devine la Anonim o nuvelă de sine stătătoare, atent condusă şi interesantă. Sunt şi câteva posibile relaţii directe, când întrebarea cine de la cine a împrumutat nu poate fi evitată. Bunăoară caracterizarea Cantacuzinilor „carii pururea au fost ficleni domnilor şi n-au fost odihniţi de nici un domn" de la Radu Popescu este aproape identică la Anonim: „care de felul lor era neodihniţi şi nemulţumitor tuturor domnilor". Ca să nu mai spun că ea este prilejuită de acelaşi eveniment. Asemănător e şi textul în care se relatează finalul domniei lui Brâncoveanu: modul cum stolnicul Constantin Cantacuzino oferă imbrihorului turc toate notele domnului despre diversele lui tratative cu duşmanii imperiului, apoi solia Cantacuzinilor la Ţarigrad spre a grăbi uciderea lui Brâncoveanu, în fine căutarea de către oamenii sultanului a averii acestuia. Atrage atenţia şi plăcerea celor doi autori de a explica unele cuvinte, dând în paranteze sinonime mai de circulaţie, ca şi folo-

sirea exact a aceleiaşi expresii, când vor să indice că n-au pierdut din ochi subiectul povestirii: „Ci dar să venim la prochimen" (adică la subiect). Dacă portretul lui Ştefan Cantacuzino, succesorul lui Brâncoveanu (mai plastic la Anonim, care are această formulă de neuitat: „spre zisele lui nu putea să razime cineva că cu ceasuri îşi schimba vorbele şi faptele", acolo unde Popescu se mulţumeşte să zică despre el că era „cu totul nestătători la toate vorbele şi faptele lui"), cronica lui Radu Popescu ia amploare, în vreme ce a Anonimului se împuţinează ca un om de bătrâneţe. De altfel, cu primii doi domni fanarioţi, expediaţi într-o pagină şi ceva, ea se şi încheie, lăsând celuilalt plăcerea de a deveni panegiristul lor.

La urma urmelor, nici nu este important să răspundem la întrebarea dacă ANONIMUL BRÂNCOVENESC a apelat la luminile lui Radu Popescu şi Radu Greceanu sau invers. Oricum, nu ştim cine este acest Anonim. Pare un apropiat al Curţii lui Brâncoveanu („că de multe ori şi noi am audzit pe Constandin-vodă zicând"), ca şi ceilalţi doi cronicari, nu însă lipsit de obiectivitate faţă de domnitor (luând chiar deschis partea lui Antioh Cantemir, când a fost împiedicat de Brâncoveanu să se însoare cu una din fetele lui Şerban Catacuzino), anticantacuzin (nu aparţine aşadar facţiunii urmaşilor aceluiaşi Şerban şi nici Stolnicului, judecat acesta foarte aspru pentru trădarea care a dus la moartea lui Brâncoveanu) şi, după cum putem aprecia acum, om citit, fin, nu aşa de pătimaş ca Radu Popescu, deci fără să fi suferit probabil el însuşi de pe urma unora sau altora, excelent observator şi povestitor. E legat de cancelaria domnească poate în partea ei diplomatică, deoarece cunoaşte bine conţinutul unor tratate externe şi are ştiinţă de ce s-a discutat, fie la Viena, fie la Braşov, fie chiar în cabinetul vizirului, când acesta ar fi refuzat să accepte o candidatură la domnie cu aceste autoironice vorbe: „deaca românii scot domnii şi pun domnii, dar noi ce suntem şi ce păzim aici". Obiecţiile pe care i le-a făcut recent un cercetător cum că se rezumă la îmbrăţişarea „micii lumi" din jurul tronului sunt fără sens, căci toţi autorii medievali au acelaşi orizont, dar indică locul unde ar trebui căutat autorul. I s-a propus şi un nume, al uneia din rubedeniile lui Brâncoveanu, instruitul Preda Pârşcoveanu. Viitorul ne va lămuri dacă e cel bun. Revenind la prochimen, vorba lui, să spunem că Anonimul are acelaşi ton subţire, intelectual de la Radu Popescu şi aşa de diferit de al lui Ludescul, neluându-se ca un bigot de toate ale lumii ticăloşii, mai dând-o pe glumă, deşi la nevoie tăind în carne vie („să înşală ca un Bălăcean, că Bălăcenii totdeauna îşi întindea mintea după nişte păreri nebuneşti"). E familiar, ca şi Neculce, dar nu în felul ţărănesc al moldoveanului, ci ca un târgoveţ destupat la cap şi fără complexe. Anonimul are astfel de eficiente formule rezumative: „au vorbit cele ce au vrut, însă temeiul vorbelor acesta au fost: că să ruga Constandin-vodă să facă bine să să ducă (nemţii) din Bucureşti în Ardeal". Sau, auzind că turcii l-au poreclit pe ducele de Saxonia *nălcăran* şi „cercând acest cuvânt", află că el „pe rumâneşte va să zică *fărâmă potcoavă*" şi se lămureşte cu însuşirile poreclitului. Deseori, neştiind exact ce s-a petrecut, oferă mai multe versiuni. S-a pretins că iubeşte exagerat zvonurile, dar el nu se laudă cu informaţii neverificabile, arătând clar sursa şi neluându-şi răspunderea: fiind ţinut într-un rând Brâncoveanu la Adrianopol o lună, când sultanul nici măcar nu i-a acordat audienţă, domnitorul ar fi cheltuit mult ca să scape basma curată, „cum spunea cei care au fost acolo". Acest stil fluent şi neologistic al comentariilor nu exclude talentul narativ şi un simţ al spectaculosului comparabil cu al lui Radu Popescu. Extrădarea unor complotişti dă prilej lui Brâncoveanu să însce- neze o reprezentaţie mai puţin amuzantă decât crudă, iar cronicarului s-o relateze totuşi cu haz:

„Luară pe Staico şi cu ai lui băgaţi în feară şi în cătuşi şi-i puseră într-un car mocănesc şi într-acel ceas îi porniră de-i aduseră în ţară, pe care i-au descărcat din car la casa iazagiului în Bucureşti şi au poruncit tuturor slujitorilor şi toţi oamenii târgului să să strângă să-i vază cum

îi aduc. Şi mult norod de oameni se strânsese cât toate uliţele erau împănate dincotro veniia. Şi ţinuse pe gâdea cu un ciomag mare în mână de veniia înaintea lor în chip de postelnic mare, că aşa să auziia, precum Staico vrea să fie domn în Ţara Rumânească".

O nuvelă poliţistă este pasajul care se referă la un tovarăş al complotistului Staicu şi anume Dumitraşcu. O alta, foarte asemănătoare ca subiect, este pasajul despre complotul unor adversari ai împăratului de la Mosc, descoperiţi şi daţi în vileag tot cu ajutorul unei înscenări, puse la cale de împărat. Deşi cronicarul n-avea aici elemente de observaţie nemijlocită, el se arată un povestitor la fel de bun în specialitatea comploturi şi înscenări. E păcat că splendidul *Anonim Brâncovenesc* e aşa de scurt şi, având şi unele goluri (între 1669 şi 1703, 1711 şi 1714 nu e nimic, iar între 1703 şi 1711, abia două pagini), devine prea succint tocmai când ne trezise cel mai mare interes. S-a vorbit de ruperea promiţătoarei cadenţe din pricină că evenimentele se acumulaseră şi autorul n-ar mai fi fost capabil să le cerceteze cu atenţie şi să le ordoneze. Ipoteza însă nu se sprijină pe nimic. Tot ce putem constata, dacă citim textul, este că autorul pare să-şi fi pierdut treptat, nu distanţa necesară (căci nu e cine ştie ce reflecţie în naraţiunea lui, ci mai degrabă un *jet* puternic de amintiri şi de impresii), dar pur şi simplu pofta de a scrie. Din ce în ce mai lacunar şi mai uscat, textul se destramă pe la margini ca un tricotaj neîncheiat bine.

Proza de idei. Romanţul cult

DIMITRIE CANTEMIR
(26 octombrie 1673 – 21 august 1723)



Proza de idei începe cu *De neamul moldovenilor* a lui Costin şi continuă cu *Istoria Ţării Rumâneşti* a lui Constantin Cantacuzino, cu *Hronicul* şi *Divanul* lui Dimitrie Cantemir. Toţi trei autorii au fost preocupaţi de „începătură", lucru cu atât mai demn de relevat în cazul Stolnicului, cu cât el este primul muntean atras de problema vechimii noastre pe aceste meleaguri şi un savant la fel de mare ca ardeleanul Olahus sau ca moldovenii Milescu, Costin şi Cantemir. Bibliografia consultată de el este impresionantă, iar sursele, totdeauna indicate. (De aceea nu pare probabil ca, atunci când a descoperit în Moldova cronica lui Ureche, să fi cunoscut şi *De neamul* lui Costin, cum s-a presupus, căci pe aceasta din urmă n-o citează). Stolnicul nu mai este cronicar, ci istoric adevărat. Critică şi el acea „mare grămadă de minciuni" care ar fi *Alexandria,* învinuindu-o că mai mult „bălmăjaşte". Discută izvoarele, cu o argumentare strânsă şi tenace,

cu premise clare şi concluzii aşijderea. Îi respinge nu numai pe interpolatarii lui Ureche („că nu ştiu cu ce îndrăzneală şi cu ce neruşinare, acela ce o va fi scris întâi o va fi făcut!"), dar şi viziunile mitice despre descălecat ale acestuia. Încheierea lui va fi pe placul Şcolii Ardelene şi în special pe al lui Maior (care reia pe larg discuţia în *Istoria pentru începuturile românilor în Dachia*): „...Valahii, cum le zic ei, iară noi, rumânii, sunt adevăraţi romani şi aleşi romani în credinţă şi în bărbăţie, den carii Ulpie Traian i-au aşezat aici în urma lui Decheval". Nu e mai prejos imaginea pe care Stolnicul şi-a făcut-o despre daci: „Stăpâniia dară şi lăcuia acest pământ acéle neamuri ce le zice dachi şi gheţi, oameni însă varvari şi groşi, idololatri, iară ostaşi mari şi tari la bătaia războaielor, nepoftitori a să supune altora, nici a să birui de alţii îngăduia". Din păcate, stilul acestei opere pline de remarcabile idei este adesea de un comic involuntar, rostogănesc, ca al pedagogului de şcoală nouă: „Că nici unul în lume nu iaste carele den sine numai să ştie şi nici unul nu au aflat nimic, până când n-au fost de altul învăţat". Sau: „Mai iaste încă şi céia ce zice că, supt Graţianu, goţii o au cuprins şi o au luat (Dacia); iaste dară aici să întrebăm iară pe acest Martin: dară de la cine o au luat?". „Mersul volubil al frazei e cam caragialesc", opina G. Călinescu. Dacă opera Stolnicului nu merită un capitol într-o istorie critică a literaturii, autorul merită din plin un portret. Nu e nicio mirare. *Istoria* i-a fost atribuită atât de târziu, şi în pofida opoziţiei lui Aron Densusianu şi a lui Onciul, abia de către N. Iorga, pentru ca paternitatea să-i fie din nou contestată de curând (N.A. Ursu), cu oarecare temei. Stolnicul a fost eminenţa cenuşie a Ţării Româneşti de la cumpăna veacurilor XVII şi XVIII, prieten devotat şi deopotrivă duşman înverşunat al mai multor domnitori, sfetnic al tuturor, diplomat şi intrigant („hoţul bătrân", îi spune Radu Popescu, plin de ură, deşi expresia e totodată simpatică), personalitate fără lirism, aspră şi riguroasă, cu o cultură enciclopedică apreciată de însuşi Cantemir, care, pictându-l ca pe un politician circumspect în *Istoria ieroglifică*, sub chipul păsării numită Brehnacea, socoate că „în multe ştiinţe şi meşteşuguri era deprinsă". Din fresca de la Hurezu ne priveşte un bărbat sever, cu gura strânsă de dispreţ, cu ochi sfredelitori care parcă întreabă, şi care are (ce ciudat!) fizionomia lui Balzac.

Cel mai de seamă intelectual român din epocă este neîndoielnic Dimitrie Cantemir. *Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor* este opera unui Hasdeu al veacului XVIII, cu un plan utopic şi nerealizat, în care autorul îşi pune mai multe întrebări decât şi-au pus înaintaşii lui într-ale istoriei naţionale la un loc: „Care lucru precum ni să pare au stătut pricină pentru care noi ceşti mai de pre urmă mai nici o ştiinţă fără prepus putem avea: cine adecă iaste adevărat scith? Cine ghet? Cine dac? Cine unn? Cine gherman? Cine sarmat? Cine slovan?". Cartea reia, prin 1723, o istorie a moldovlahilor scrisă în latină la cererea Academiei berlineze. Din dorinţa de a nu lăsa pe dinafară nimic, autorul n-a putut merge mai departe de primul volum (de la origini la descălecat). Circulaţia prin còpii a *Hronicului* este însă uimitoare. Ardelenii de la sfârşitul secolului le vor descoperi la Blaj şi la Viena. Bibliografia folosită o întrece pe a Stolnicului: 154 de titluri. Cantemir e conştient şi mândru de asta: „cum să dzice cuvântul, nici o piatră neclătită şi nici un unghiu nescociorât n-au lăsat". Problematica este pe măsura izvoarelor: origini, teritoriu, continuitate, limbă, obiceiuri. Ne surprinde accentul de purism latinist, care explică interesul Şcolii Ardelene pentru carte (noi am fi „cea mai din lăuntru şi mai de treabă mădulare a împărăţiei romanilor") şi arată nu numai că basnele unui Simion Dascălul n-au prins, dar că reacţia la ele a condus la exagerarea contrară. Stilul cărţii este încă mai rebarbativ decât al Stolnicului, de un pedantism insuportabil, chiar dacă, vorba lui Iorga, la vremea respectivă „pedantismul făcea parte integrantă din ştiinţă, era, ca să zicem aşa, peruca ei".

Curios este că *Divanul*, scris cu douăzeci şi cinci de ani mai înainte, este cu mult mai lizibil. Limba lui are chiar o anume dulceaţă. În materie de stil filosofic, Cantemir se dovedeşte, s-ar crede, mai norocos decât în materie de stil istoric. Cuvântul către cititor debutează cu câteva fraze cadenţate şi muzicale, ce nu pot să nu vrăjească urechea noastră învăţată, ce e drept, în proză, cu alte sonuri, şi care a uitat latina:

„Cinstite şi de trudă iubitoriule cetitoriu, iată trei, spre a sufletului dulce gustare, ţi să întind meşcioare. În cea dintâi dară, ale lumii, adecă a trupului, nebunii şi réle, sufletului stricătoare şi de tot omorâtoare pofte – şi, împotrivă, a înţeleptului, adecă a sufletului înţelepciune, cunoştinţă şi spre lumeştile, să nu dzic trupeştile, desfrânate pofte înfrânare, oprire şi părăsire – să cuprinde. În cea de a doua, pentru ale lumii găsite minciuni şi bârfituri şi pentru a înţeleptului vorovite adevărat cuvinte marturi şi mărturii aducându-să, lumea de mincinoase, iară înţeleptul de credincios să dovedéşte. În cea mai pe urmă, care a treia iaste...".

Verbul la urmă, după model latinesc, dislocările (aşa-zisul hiperbat), repetiţiile, antitezele, rimele interioare şi celelalte figuri de limbă ori de stil caracterizează *cel mai elaborat* mod de exprimare nu numai de la finele veacului XVII românesc, dar din toată perioada medievală şi chiar din epoci mai noi. Rezultatul poate fi discutabil, dar intenţia este vădită, ceea ce, într-o vreme în care predomina expresivitatea involuntară, reprezintă o memorabilă excepţie. Autorul *Divanului* n-a creat până la urmă limba filosofiei româneşti, cum visa, şi nici un stil emulativ: a rămas fără urmaşi, dar, în splendida lui unicitate, poate fi citit astăzi cu o încântare neegalată. Ca să ne pătrundem de tăria limbii acesteia, nu ajunge să citim textul, trebuie să-l recitim. Ş. Cioculescu a denunţat la Cantemir o „superstiţie a stilului ciceronian", atrăgând atenţia că tânărul de 25 de ani, ca şi, apoi, adultul principe moldav era înainte de orice orator şi iubea cuvântările publice. Acest fapt este evident în prima lui operă. Dialogul între Înţelept şi Lume este un adevărat poem oratoric, ritmat şi rimat, glumeţ şi patetic, concis şi luxuriant, furtunos şi calm, impregnat de un enorm suflu liric în toată împletitura lui de întrebări şi de răspunsuri. Atât refuzurile cazuistice ale Înţeleptului, cât şi cochetăriile insinuante ale Lumii au, pe lângă inventivitatea filosofică, şi un anumit haz al ideii:

„*Lumea:* Dară ce vrei să dzici? Au doară nu sunt frumoasă?"

Înţeleptul: Ba frumoasă, de te voi socoti că eşti grozavă, că de a tale frumuséţe să nu mă nebunesc.

Lumea: Dară au nu sunt bună?

Înţeleptul: Ba bună, de te voi precum rea să fii cunoaşte, ca prin răutate bun să mă fac şi la mai mare bine să agiung.

Lumea: Dară nu sunt înţeliaptă şi de toată cunoştiinţa plină?

Înţeleptul: Ba înţeliaptă, de te voi nebună ţinea şi prin a ta nebunie înţelept să mă fac...".

Printr-un soi de raţionament al reducerii la absurd, Înţeleptul cere de la Lume avuţii, dregătorii, stăpâniri regeşti (cam ca acelea oferite de Demiurg lui Hyperion în *Luceafărul* eminescian), spre a-i arăta apoi că numai împărăţia cerului are cu adevărat valoare. La aceasta, Lumea răspunde cu o inocenţă tot aşa de ispititoare cum a fost cu mărul întins de Eva lui Adam:

„O, dulcele mieu priiatin! Dară nu-ţi agiunge, nici te-ai îndestulat că pre lume orici-ai poftit nu ţ-au lipsit? Au fiind tu într-atâta cinste şi slavă, gândeşti că vei mai muri? Au asemeni-te cu ceilalţi oameni? Căci ca tine cine iaste? Sau cine ţie să potrivéşte? Au doară lipseşte-ţi ceva? Dară, bunule mieu priiatin, căci în multe gânduri şi socotéle dându-te, îţi izblăzneşti firea şi socoteşti acélea ce întristare îţi aduc? Iată, toate câte-ţi plac înaintea ochilor le ai. Însă acmu dară alte prepuneri, ce numai şedzi, bea, mănâncă şi te

veseléşte, că cât ai, nici odănăoară nu le vei svârşi".

Dar fiindcă nimic nu rămâne în *Divanul* fără replică, acestui *carpe diem* al Lumii îi răspund lamentaţiile Înţeleptului pe tema *vanitas vanitatum,* aceeaşi din poemul costinian, în variante de o fantezie superbă, după obiceiul lui Cantemir de a multiplica orice motiv în infinite oglinzi paralele. Conştiinţa zădărniciei atrăgând renunţarea, Înţeleptul o exprimă cu aproape aceeaşi delicateţe senzorială cu care Lumea lăudase bucuria de cele pământeşti. El susţine, în esenţă, că aceia care de toate s-au lepădat, alegând supliciul şi moartea, sunt cei fericiţi şi, ca să ne convingă de această răsturnare a ideilor curente, apelează la ceea ce am putea numi persuasiunea oximoronică:

„Ce unii intrând în foc, ca cum ari intra în roaă, alţii intrând în ger şi în gheţuş, ca şi cum ari intra în căldură şi în feredeu; alţii cu vine de bou bătuţi, ca cum ari fi cu daruri dăruiţi; alţii de coadele a cai sirépe şi nemoliţi, cu iute alergătură târâţi şi pre a uliţilor pietre spârcuiţi, ca cum ari fi în plimbări şi privelişti îmbla şi a altora, a mulţi, alte multe fără măsură cumplite şi nesuferite pedépse pătimiia."

La sfârşit, Înţeleptul şi Lumea încheie un pact ideologic: trupul fiind lumesc, sufletul vine de la Dumnezeu; macrocosmosul şi microcosmosul reflectă această dublă faţă a lucrurilor. Acestea, în prima carte a *Divanului.* A doua întreprinde critica moralei religioase pure, iar a treia (copiată după Andrea Wissowatius, cum a arătat P. Vaida, 1972), pe a celei practice, însă fără interes literar.

Probabil că prima operă literară românească în deplinul înţeles al cuvântului este *Istoria ieroglifică.* S-a spus despre ea că este o istorie secretă. Alţii au văzut în Cantemir un pasionat de obscuritate, un ermetizant în limbaj. Dar, dacă exceptăm câteva poezii presărate în text, de tipul „baroc" (în care trebuie să bănuim însă nu atât o influenţă a barocului european, cât una a spiritului vechii literaturi arabo-persane), nu există o obscuritate propriu-zisă în *Istorie.* Contemporanii, dacă ar fi cunoscut-o, n-ar fi avut nevoie nici măcar de „scara" personajelor. Aşa că mi se pare mai normal să acceptăm că nu din raţiuni esoterice şi-a scris Cantemir povestea, ci din raţiuni ludice. Toate cifrurile, numerice sau de alt fel, nu sunt la el decât nişte jocuri de om cultivat şi inteligent. Nu lipseşte, desigur, intenţia pamfletară. Ea însă nu trebuie exagerată şi nu trebuie pretinsă o „operă de răzbunare" (Ş. Cioculescu, 1976) a „frustratului" Cantemir. *Istoria ieroglifică* seamănă mai degrabă cu o alegorie foarte ingenioasă, animată de un uriaş duh comic şi totodată benignă satiric, o scriere în acelaşi timp naivă şi sofisticată, elementară şi rafinată. Cea dintâi operă *literară* românească (în sensul modern) este în fond una alexandrină, care prelucrează în chipul cel mai savant-artificial modelul romanţurilor populare medievale. Este primul nostru romanţ cult. În *Introducere* (are şi o postfaţă!), autorul declară că scopul lui a fost mai puţin epic decât retoric, ascuţirea instrumentului lingvistic dându-i destulă bătaie de cap. E adevărat că a scrie atâtea pagini de naraţiune fictivă (oricâte prototipuri de oameni şi de situaţii îi furniza experienţa directă) nu se putea fără crearea unui limbaj adecvat, aşa cum şi studiul istoric şi filosofic pretinseseră unul, dar, până la urmă, ceea ce ne captează interesul rămâne tot plăcerea povestirii unor extraordinare peripeţii, ca de *Halima.* Ar merita ca cineva să încerce a reda *Istoria ieroglifică* pe înţelesul copiilor mari sau mici din zilele noastre, eliminând balastul şi uşurând fraza; s-ar observa atunci că partea rezistentă artistic e tocmai aceea de narare a unor uimitoare întâmplări dintr-o lume a animalelor şi păsărilor construită după modelul celei omeneşti.

Subiectul este destul de simplu. Împărăţia animalelor, aflată cu aceea a păsărilor într-un conflict mai vechi decât zidirea Babilonului, a rămas fără epitrop şi, ca să-şi aleagă unul, trebuie să aibă loc o obştească adunare. La aceasta

iau parte atât dobitoacele ce se ţin de pământ, cât şi zburătoarele vecine şi prea puternice, al căror epitrop este Corbul. Aşezate pe ranguri, jigăniile şi păsările se dispută pe tema epitropiei, glasul lor fiind purtat de olăcari în toate colţurile lumii: „Nu era dară, nici să putea afla uréche în văzduh şi pre pământ carea de straşnic sunetul veştii şi de groznic cuvântul poruncăi să nu să sfredelească". Dacă divanul seamănă cu acela al fructelor din *Porikologos*, tonul discuţiilor este de *Ţiganiadă*, din episodul polemicii despre forma de guvernământ. Cam aşa decurge obşteasca adunare, în primele trei capitole ale *Istoriei ieroglifice*. Cantemir este un observator atent al psihologiei umane ascunse sub măştile animaliere şi păsăreşti, dar şi unul al particularităţilor păsărilor şi animalelor înseşi. Despre modul de a se exprima al Vulpii are această sugestivă caracterizare:

„Cu acest féliu de învăluiri şi cu acéste sule de bumbac, după ce Vulpea pre Lup împunsă, pătrunsă şi pre cât putu în ura şi zavistiia multor împinsă[...] şi în tot chipul cu podoabe îl învăscu şi-l desvăscu, îl îmbrăcă şi-l dezbrăcă, până mai pre urmă nu într-alt chip, ce vădzând că mulţi urechea ascultării despre mulţimea vorovirii ei a întoarce începusă, cuvântul îşi curmă...".

Nu mai puţin interesante sunt portretele. De exemplu, acela al diformei Cămile, care o ia de soţie pe frumoasa Helge, alcătuind un cuplu monstruos:

„O, dreptate sfântă, pune-ţi îndreptariul şi vedzi strâmbe şi cârjobe lucrurile norocului, ghibul şi gâtul flocos, pieptul, botioase genunchele, cătălige picioarele, dinţoasă fălcile, ciute urechile, lăboase copitele Cămilei cu suleaştec trupul, cu albă peliţa, cu negri şi mângâioşi ochii, cu supţiri degéţelele, cu iscusit mijlocelul şi cu rătungior grumăjelul Helgii, ce potrivire, ce asemănare şi ce alăturare are?"

Frumuseţea Helgei e imorală, ca şi relaţia ei cu biata Cămilă, ceea ce Cantemir ne-o spune în versuri echivoce, pline de aluzii erotice şi, în fond, cifrate:

„O, Helge, ficioară, frumoasă nevastă,
Cămila să ragă, tâlcul nu-nţăleagă.
Margă la Athina ce ieste s-aleagă.
Ficioară nevastă, nevastă ficioară,
Peste şease vremi roada să-i coboară,
Fulgerul, fierul, focul mistuiască.
Patul nevăpsit nu să mai slăvască."

Înainte de Ion Barbu, acestea sunt primele noastre versuri în cod (şi, desigur, cu cheie), în manieră Góngora-Marino (deşi Cantemir nu-i citise), în care se insinuează că Helge nu fusese fată la măritişul ei, dovadă patul nupţial imaculat, şi că născuse, numai după şase luni de la nuntă, un copil conceput cu alt bărbat decât Cămila. În versuri, ca şi în proză, Cantemir, denotă acelaşi spirit ludic şi ingenios. Cu mai multă inventivitate alegorică, el va descrie templul secret (capiştea) al zeiţei Lăcomiei (boadza Pleonaxii), într-una din cele mai complexe şi somptuoase imagini spontan-baroce din câte avem. Ea figurează, desigur, Poarta Otomană:

„Lebăda îndată cu mine împreună sculându-să, înlăuntrul capiştii intrăm. Unde în mijlocul capiştii, boadza Pleonaxii într-un scaun de foc şedea, supt a căruia picioare un coptoraş de aramă plin de jăratec aprins a fi să videa. Iar din giur împregiur făclii de tot féliul de materie arzătoare cu mare pară, vârtos ardea. La chip véştedă şi gălbăgioasă, ca cei în boala împărătească cad a fi să părea, cu sânul deschis şi cu poale în brâu dinainte sumése, ca cum ceva într-însele a pune s-ar găti, sta. Cu ochii închişi şi cu uréche plecată, ca când ce în poale i s-ar pune să nu vadă, iară ce materie ar fi carea s-ar pune audzind să înţăleagă. În mâna dreaptă cumpănă ţinea, în care de o parte, în locul dramului, piatra ce-i dzic ahortatos şi anevsplahnos (căci pentru acéia doaî numere are) pusése, iar

de altă parte, chipul a toată lumea pus a fi să părea. Însă cumpăna din dreapta la pământ atârna iară cumpăna din stânga ca pana în aer giuca (că unde nesaţiul stăpânéşte, acolo toată lumea decât bobiţa strugului mai mică ieste). Iară în mâna stângă ţinea o leică, a căriia ţievie pănă gios, la picioarele scaunului, agiungea şi deasupra cuptoraşului celui de aramă într-o gaură ce avea să sprijeniia. Deci, precât socoteala mea agiungea, prin leică printr-acéia toate célea ce să punea trece şi în cuptoraşul cel de aramă se topiia, deciia în pară aprindzându-să scaunul în caréle boadza şedea să făcea."

Sfârşindu-se fără rezultat obşteasca adunare, se pune la cale prinderea Inorogului, care se dovedeşte abia acum personajul principal. A patra şi a cincea parte din *Istoria ieroglifică* sunt consacrate urmăririi fabulosului animal. Cursa aceasta tulbură de la început ordinea cosmică. O furtună colosală izbucneşte din senin şi închide toate căile de acces ale duşmanilor spre locaşul Inorogului. Tabloul este bogzian şi totodată nespus de bogat în sonorităţi cum ar fi acelea din baladele romantice ale lui Bolintineanu:

„Ce ei încă acestea orânduind şi fel de fel de laţuri, curse, mreji şi alte măiestrii în toate poticile şi căile întindzând strâmbătate ca aceasta în multă vréme ceriul a privi, pământul a suferi neputând, de năprasnă din toate părţile şi marginile pământului, holburi, vivore, tremuri, cutremuri, tunete, sunete, trăsnete, plesnete scorniră, atâta cât tot muntele înalt cu temeliele în sus şi cu vârvul gios răsturnară şi tot copacul gros, înalt şi frundzos din rădăcină îl dezrădăcinară, şi aşé, toată calea şi cărarea pre pământ şi prin aer cu gréle neguri şi cu întunecoşi nuâri, ca cu un vesmânt negru, căptuşind astupară şi tot drumul de pe faţa pământului cu stânci pohârnite, cu dealuri şi holmúri răzsipite şi cu păduri săciuite pretutinderelea închisără şi închiară."

Au loc şi alte curioase fenomene naturale. Cantemir posedă o paletă intensă, mergând de la descripţia poetică la caricatura grotescă. Războiul purtat de muşte, albine şi ţânţari contra animalelor şi păsărilor este pe cât de comic, pe atât de înspăimântător. Animalele sunt înţepate, băşicate, mursecate, pe corp, pe labe, pe bot, de către micile vietăţi care pătrund odată cu aerul în plămânii şi în ficaţii lor, umplând totodată văzduhul cu „micile lor trupuri ca un fum şi un prav". Nu mai este aici doar fantezia biblică de la Dosoftei: se vesteşte aceea comic-terifiantă din Budai-Deleanu. În alt registru este „nuvela" de spionaj care relatează urmărirea propriu-zisă a Inorogului de către solii Corbului. Acesta stă retras într-o paradiziacă poiană alpină, cu acces dificil, în mijlocul „unor ape dulci şi răci curgătoare, ierbi şi păşuni în fel de fel crescătoare şi pomi cu livedzi de toată poama roditoare şi grădini cu flori în tot chipul frumoase şi de tot mirosul mângâios purtătoare". Înainte de romantici, nimeni n-a avut ochi pentru astfel de peisaje, a căror descriere pare, din pricina rimelor interioare, muzicalizată. Ieşind Inorogul la păşune doar noaptea, nu poate fi de nimeni văzut. Trimisul Corbului, Şoimul, apelează la Hameleon să-l găsească. Hameleonului i se face un portret minuţios, scos parcă din *Fiziolog*. Inorogul acceptă întrevederea cu Şoimul, formulând câteva condiţii. Loial, Şoimul ar voi să le respecte, dar Hameleonul combină intrigi din cele mai abile ca să-l prindă pe duşmanul Corbului. El îl trădează chiar şi pe Şoim, înţelegându-se cu Dulăii, pe furiş, şi anunţându-l totodată pe Crocodil de posibila ieşire din ascunzătoare a Inorogului. Grijuliu, se preface în faţa Bâtlanului că se teme de o încălcare a înţelegerii din partea Şoimului. Denunţul nu e crezut, dar îl pune pe Hameleon la adăpost de bănuieli. Hameleonul este perfectul intrigant şi unul din personajele memorabile ale *Istoriei ieroglifice*: iată cum, alături de pictura animalieră, descoperim în cazul lui şi observaţia tipologiei umane. Fără a urmări, ca majoritatea comentatorilor, echivalenţa dintre măştile animaliere sau păsăreşti şi prototipurile reale, trebuie să spun că autorul nu alternează mecanic planurile, ci încearcă să-şi facă personajele plauzibile în amândouă deopotrivă. Citită

ca un romanţ cult (poetic, fantastic), *Istoria ieroglifică* nu e mai puţin uluitoare decât interpretată ca alegorie satirică. Elementul satiric însuşi merită să fie curăţat de coaja alegoriei spre a fi valorificat în toată splendida lui gratuitate. Nu e câtuşi de puţin necesar să folosim „scara" spre a fi fermecaţi de imaginaţia scriitorului, vizibilă până şi la nivelul lexical unde specialitatea lui sunt rafalele de sinonime: „Aşédară, şi într-acesta chip, Hameleonul după ce cât putu cătră toţi minciunile fiarsă, coapsă, sără, pipără, înghiţi şi borî, într-un duh la locul de Inorogul să afla alergă". Inorogul promite deci să vină la întâlnirea cu Şoimul. Dialogul dintre cei doi întrerupe captivanta poveste de intrigă şi fără iubire. În partea a şaptea, Hameleonul are în aceeaşi noapte a trădării un vis straniu: orbecăind printr-o pădure extrem de întunecată, ajunge la un foc şi vede o şopârlă foarte mare, hrănindu-se cu spuză; foamea salamandrei („căci aşé să numiia jigania acéia") îi răscoleşte lui însuşi maţele şi începe a se văita prin somn; încearcă să se sature înghiţind jăratic, dar arsurile foamei nu sunt nimic pe lângă cele ale focului, ceea ce-i atrage o mustrare cu tâlc din partea salamandrei („Nu tot stomahul toată bucata mistuiéşte, nici tot gâtlejul toată băutura priiméşte"), care-l învaţă să mănânce ouă de şarpe spre a se lecui; ceea ce Hameleonul făcând, se pomeneşte cu dureri încă şi mai grozave, ca de naştere, căci puii şarpelui dau să iasă din ouă şi asta se întâmplă tocmai în pântecele nefericitului animal, otrăvindu-l; amintindu-şi că leac contra otrăvii nu e altul decât cornul Inorogului, Hameleonul aleargă la munte, unde între timp avusese loc lupta dintre Inorog şi Corb, primul biruind; cerându-i bietul Hameleon învingătorului o împunsătură de corn, află că „putérea cornului mieu spre otrava care vine din afară slujéşte, iară nu spre veninul carile dinlăuntru să naşte" şi primeşte în schimb o reţetă umoristică pentru suferinţa lui (corn de cămilă, coamă de şarpe şi „unchii de pieşte" fierte în aspidă până ce din zece ocale vor rămâne zece dramuri etc.), care-l determină să exclame: „vai de mine, vai de mine, dar unde şi cine poate lucruri nevădzute, neaudzite ca acéstea să afle?" şi să se trezească. Acest vis va fi tâlcuit de trei ori mai departe şi în trei feluri diferite. Dar în timp ce trădătorul visează, Inorogul cade în plasa întinsă şi, de supărare, izbucneşte într-un blestem care-i traduce dorinţa de a vedea modificate structurile geologice, cosmice şi mitologice ale întregului univers. Şi, ca şi cum proba bogăţiei poetice n-ar fi fost făcută cu asupra de măsură, Cantemir dublează magnificul blestem al Inorogului („sunete jelalnice, căialnice şi traghiceşti") de plângerea meschin-ipocrită, burlescă a Hamaleonului. Trezit din somn de „lăcrămoasele huiete" din cosmos, Hameleonul aleargă speriat la Şoim, „voroava amestecând, limba bolborosindu-i, balele mărgându-i şi gura aspumându-i", aşa încât „între céle multe brehăite, céste puţine căptuşite cuvinte de-abiia să-nţelegea".

Inorogul scapă din prinsoare şi totul se va isprăvi cu bine. Capitolul al zecelea este un monolog-rechizitoriu făcut de Şoim Corbului, care reproduce pasaje din capitolul al şaselea. Cantemir are multiple mijloace „ritoriceşti". Tot aici, el îşi citează singur cartea în carte, ca Cervantes prima parte din *Don Quijote* în a doua parte a romanului, dar într-un context vădit parodic: Şoimul îl ameninţă pe Corb că riscă să-şi transforme în renume real porecla pe care a primit-o în ... *Istoria ieroglifică!* Este un procedeu uimitor: „Şi nu numai – zice Şoimul – după *Istoriia ieroglificească* cu numele Corb, ce aşéşi de trup, cu suflet şi cu totului tot, acélaşi şi adevărat aşé să fii te arăţi." Literatura noastră medievală nu cunoaşte o operă comparabilă cu acest romanţ cult, ale cărui ecouri, din nefericire, vor fi la fel de târzii şi de restrânse (va fi publicat abia în 1883) ca şi ale operei lui Budai-Deleanu.

Sursele imaginației medievale

Înainte de mijlocul secolului XVIII, ca prin lovitura de baghetă a unui vrăjitor, toate marile personalități dispar din scena literară: Cantemir în exilul rusesc, Neculce retras la moșia lui, Radu Popescu în călugărie iar Stolnicul, spânzurat la Țarigrad, capul său (veritabilă enciclopedie) fiind umplut cu câlți, după obicei, ca să poată fi arătat vizirului. Pe la 1740 se naște Ienăchiță Văcărescu, ale cărui prime versuri văd lumina tiparului în 1787. Trebuie să treacă, așadar, cincizeci de ani până când firul rupt să se înnoade din nou, interval în care literatura română redevine populară, în sensul că autorii recad în anonimat iar operele lor în colportaj. Chiar dacă cercetătorii (începând cu N. Iorga, dar informații convingătoare s-au strâns abia în timpul din urmă de către Al. Duțu, 1968 și 1969) au atras atenția asupra faptului că secolul XVIII nu e cu desăvârșire lipsit de miez, că tipăriturile și traducerile cresc numeric după mijlocul lui, este greu să nu observi dispariția literaturii originale culte. Din ce se hrănește totuși imaginația puținilor cititori? Mai întâi, din acele cronici versificate anonime, de care am vorbit deja, și care țin loc de gazetă, de roman și de istorie. Apoi, din așa-numitele cărți populare, din ce în ce mai citite și, spre 1800, masiv tipărite. Acestea sunt aproape singurele forme de literatură care leagă generația lui Cantemir de aceea a lui Ienăchiță, documente ale continuității noastre culturale în epoca fanariotă. Cronicile în versuri și romanele populare constituie hrana unei societăți care se laicizează treptat și ireversibil și din care doar o fărâmă are acces direct la literaturi străine, restul trebuind să se mulțumească cu traduceri și prelucrări.

Cărțile populare au început să joace acest rol cu mult mai devreme. După datele culese de specialiști, primele traduceri ar fi din secolul XV. *Floarea darurilor*, de pildă, ar fi fost prima oară tradusă din italiană de către un dregător al lui Ștefan cel Mare (Dan Simonescu, 1963). Nu s-a găsit niciun exemplar datorat acestui dregător, pe numele său Gherman Vlahul, ceea ce i-a determinat pe unii să se îndoiască de valabilitatea informației. Dar din secolul XVI, din epoca lui Mihai Viteazul, datează cu siguranță prima tălmăcire a *Alexandriei*. Foarte devreme trebuie să fi circulat legendele și viețile de sfinți (așezate și ele sub titulatura generală și nu tocmai exactă a *cărților populare*): unele, incluse în *Hronograful* lui Constantin Manasses, au putut fi cunoscute îndată după 1500 cronicarilor slavoni Macarie și Azarie, care au utilizat versiunea slavonă a celebrei opere bizantine. În românește, *Hronograful* a fost transpus fragmentar abia pe la 1620 de către Mihail Moxa. Din secolul XVII, posedăm còpii după aceeași *Alexandrie*, după *Troada*, după *Varlaam și Ioasaf*, iar din primii ani ai secolului XVIII sunt adoptările din *Sindipa* și din *Archirie și Anadan*. Statutul literar al tuturor acestora și al altora mai târzii a fost de multe ori discutat, începând cu Hasdeu și Gaster, continuând cu N. Cartojan și ajungând la Mihai Moraru (1976, 1978). Scrierile au fost numite populare, deși unele au autori cunoscuți, mai ales din pricina felului în care s-au difuzat. „Ele nicăieri nu se traduc, ci se transformă", observă deja Hasdeu în *Cuvente den bătrâni*. Sunt așadar localizate și „corupte" pretutindeni unde sunt copiate și de acolo merg mai departe în versiuni din ce în ce mai infidele față de original. Răspândirea lor enormă, pe toată durata epocii vechi, atât în Asia, cât și în Europa, în regiunile de la gurile Dunării și Balcani, ca și în Occident, face din ele un fel de *cărți fără frontieră*, care au variante în nenumărate limbi: în indiană, arabă și persană, apoi, în egipteană, elină, bizantină, latină și slavonă, în sfârșit, în română, italiană, franceză, germană etc. Interesant este raportul lor cu folclorul. Unii au afirmat că aceste cărți ar fi, la origine, rodul absorbției unor motive și personaje folclorice. Alții au crezut că ele sunt opere culte, din care au căzut în folclor motive și personaje, ca firimiturile de la o masă. Au fost clasificate de câteva ori și într-un sistem tot mai

complicat. Dacă nu vrem să ne rătăcim în labirintul celor mai noi dintre aceste clasificări, ne convingem lesne că Gaster avea dreptate să le distingă pe cele de aventură de cele religioase sau etice, chiar dacă situarea uneia ori alteia în respectivele categorii poate ridica obiecţii. Mai importantă este ordinea pătrunderii lor la noi şi selecţia pe care gustul cititorilor a operat-o în epoci succesive. Cele mai vechi sunt scrierile cu caracter religios, apocrife ori nu, *jitiile* (adică vieţile de sfinţi), „viziunile" şi „miracolele" din *Hronografe;* vin la rând, în secolul XVII, florilegiile de maxime precum *Floarea darurilor* sau *Fiziologul,* şi „romanţurile", cu precizarea că acelea eroice, de aventură războinică, le preced pe cele cavalereşti şi erotice (*Erotocritul, Imberie şi Margarona, Etiopica* ş.a.) cu cel puţin o sută de ani, tot aşa cum primele cărţi de înţelepciune sunt cele iniţiatice, pe temă filosofică (*Sindipa, Varlaam şi Ioasaf*) urmate, abia după 1700, de cele satirice şi comice (*Esopia, Bertoldo, Porikologos*). Interesul trezit de această literatură la noi ţine până în romantism (Heliade-Rădulescu a învăţat să citească pe *Alexandria*), însă cu mutarea treptată a accentului de pe religios pe laic şi de pe eroic pe erotic. Acesta fiind sensul general, există destule excepţii.

Dat fiind locul pe care l-au ocupat în cultura a trei secole şi jumătate şi amploarea răspândirii, cărţile populare merită indiscutabil un capitol într-o istorie literară. O părere oarecum ciudată are G. Călinescu. Scriind capitolul din *Istoria* lui, el încheie astfel: „Însă un lucru rămâne clar: traducerile acestea sunt un simplu fond cultural care n-a avut nicio urmare literară." Adică, niciun mare scriitor n-ar fi ieşit din lectura lor: niciun Dante din viziunile escatologice ale legendelor religioase, niciun Rousseau din florilegiile morale, niciun Swift din romanele satirice. Pusă aşa, problema este înşelătoare. La data respectivă era greu, dacă nu imposibil, să avem scriitori ca aceştia. Dar influenţa cărţilor populare asupra literaturii culte, aşa cum putea ea să arate între 1640 şi 1830, de la Varlaam la Cipariu, este considerabilă şi se produce la mai multe nivele. S-a spus de obicei că ele n-au fost receptate decât târziu ca ficţiuni literare, contând mult timp ca vieţi de sfinţi şi de eroi, exemplare, nu frumoase, sau ca îndrumare utile de morală creştină, cerute de nevoile cultului. Abia către finele secolului XVIII ar fi intervenit elementul de desfătare estetică, permiţând lectura lor ca opere de imaginaţie. Cele două planuri sunt greu de disociat, în primul rând pentru că însăşi imaginaţia medievalilor diferă de a noastră. Ca să nu mai spun că oamenii simpli continuă uneori a le citi astăzi cu aceeaşi emoţie naivă ca şi cei de odinioară în casa bunicii mele materne de la Sibiel, am găsit, copil fiind, câteva foarte vechi *jitii.* Iar în aceea a unei bătrâne din satul Peştera de sub Piatra Craiului, am dat peste un exemplar de asemenea vechi al *Coborârii Maicii Domnului în Iad.* Fapt este că nicio altă operă din secolele XVI-XVIII nu pare să fi satisfăcut această imaginaţie mai copios decât legendele cu descinderea Maicii Domnului în iad, însoţită de patru sute de îngeri, care îl aveau în frunte pe Arhanghelul Mihail, sau decât vieţile minunate şi îngrozitoare ale atâtor sfinţi şi martiri. Dovadă că pictura murală din biserici a împrumutat din viziunile apocaliptice zeci de scene şi că nu numai Varlaam sau Dosoftei, dar Ureche şi Neculce au fost atraşi de poveştile cu sfinţi sau cu sihaştri care sar în ajutorul domnitorilor (ca Sf. Procopie şi Daniil Sihastru în ajutorul lui Ştefan cel Mare). Întreg acest fantastic infantil (Sfânta Vineri e salvată de nişte nori, care o acoperă la momentul oportun, sau de viforele care rostogolesc peste duşmanii ei stâncile ca şi cum ar fi frunze; ea poate ţine în mâini, fără să se ardă, apa clocotită cu care îl orbeşte pe Împăratul cel Rău) sau înduioşător (Sfântul Alexie se metamorfozează într-un cerşetor pe care abia-l recunosc proprii părinţi) a lăsat urme neşterse în primele noastre opere culte, la scriitori impregnaţi de duh religios ca Varlaam (care le-a repovestit), ca şi la savanţi ca Dimitrie Cantemir (nu e apărat Inorogul, când e urmărit, exact în felul în care e apărată Sfânta Vineri din

poveste?). E limpede, de asemenea, că, deşi criticată de spiritele „ştiinţifice" ale vremii ca o scorneală, *Alexandria* a fost o lectură de căpătâi pentru mulţi şi pentru multă vreme. Avem ecouri până în secolul XIX, la paşoptişti. În 1839 Bariţiu, de exemplu, scrie cu umor despre lecturile dezordonate ale generaţiei lui: „Cea dintâi carte ce ne căzu în mână îţi vei aduce aminte că fu *Alexandria;* ştii cu câtă sete şi dulceaţă o citeam; ştii că adevărurile ei atâta ne pătrunsese de mult, încât pe când ne puseră profesorii pe Curtius latinesc ca să-l explicăm în şcoală, noi le ţineam de minciuni acele care le pomeneşte acest scriitoriu clasic despre marele Alexandru; pentru că aici nu era pomenire de bătălia cu piticii şi istoria lui Poriu Împăratul nu era scrisă ca în *Alexandria*". N. Iorga a crezut, şi poate nu fără un oarecare temei, că onomastica reală a fost puternic marcată de aceste lecturi şi că domnitori ca Lăpuşneanul au citit *Alexandria* şi *Troada.* Femeile, îndeosebi, spune el, „au adus revoluţia literară de atunci, ele au adus poezia romantică şi de aventură". Mai mult: „Gândiţi-vă la Mihai în ziua de la Călugăreni: cu paloşul în mână intrând în rândurile oştirii turceşti, expunându-şi viaţa pentru glorie. Ceea ce-l interesează pe dânsul este *momentul,* este frumuseţea gestului care zdrobeşte totul în cale, chiar dacă la capătul acelei căi el va rămânea mort în mijlocul celor omorâţi de dânsul. Pentru a avea pe Mihai Viteazul, trebuia *Alexandria,* şi pentru a avea *Alexandria,* trebuia starea de spirit cavalerească care începe să se formeze la noi în întâia jumătate a secolului al XVI-lea". Romantică va fi fost şi mama lui Antioh şi Dimitrie Cantemir, de vreme ce a ales pentru fiul ei cel mare un nume legat de aceeaşi poveste a macedoneanului. O întâmplare similară este pusă pe seama cneazului polonez Samuil Korecki, închis la Ţarigrad, de unde corespondа cu soţia lui, fiică a lui Ieremia Movilă, aflată şi ea captivă, la tătari. Scrisorile dintre soţi ar fi în mod clar fasonate de lectura *Etiopicii* lui Heliodor şi a *Troadei* (Dan Simonescu). Exemple de acest fel sunt numeroase. Viaţa trece în literatură şi literatura în viaţă. Cantemir citează *Etiopica* şi a citit, probabil în greceşte, *Porikologos (*sau *Istoria poamelor),* dovadă obşteasca adunare de la începutul *Istoriei hieroglifice.* E indiscutabil şi că el ştia de portretele din *Fiziolog,* amestecând în acelaşi mod trăsăturile reale de animale şi păsări cu altele imaginare sau apelând la animale mitice, chiar dacă nu urmăreşte scopul educativ al cărţii populare şi *Istoria hieroglifică* e mai mult decât o fabulă. Antim Ivireanul a consultat *Fiziologul,* din care şi-a luat zborul şi acea pasăre iubită cândva de poeţi, de la Neagoe Basarab la Ienăchiţă şi Asachi, şi anume turturica (Cartojan).

Pe măsura trecerii deceniilor, interesul se deplasează de la ceea ce am putea numi „les chansons de geste", adică romanţurile eroice, pline de ecourile războaielor, la romanţurile mai paşnice, de „ciclu breton", conform disocierii lui Thibaudet, în care predomină dragostea, cu jocurile şi artificiile ei galante. Acest prag e însă trecut cu adevărat ceva mai târziu, într-o epocă de care va fi vorba în capitolele următoare, şi când alte cărţi, unele tot „populare", ca *Erotocritul,* vor prelua ştafeta şi vor nutri imaginaţia oamenilor simpli sau a celor învăţaţi, a poporului căruia îi place să asculte lecturi făcute cu voce tare (chiar şi după 1800) sau a primilor poeţi şi prozatori din noul veac. Folosul şi moda cărţilor populare vor dura practic atât cât va dura „l'ancien régime", feudal şi fanariot.

Secolul XIX

Neoclasicism şi luminism
1787-1840

Pe când dincolo de Carpaţi mişcarea literară, culturală era îndreptată mai mult spre erudiţie şi manifestări având ca scop trezirea conştiinţei naţionale, dincoace, în Principate, răsăreau vestiri de o literatură ce avea să dea expresiune sufletului românesc sub altă înfăţişare, aceea care era mărturia însuşirilor poetice, pe care până atunci numai creaturile populare le pusese în lumină.

Ovid Densusianu

Prima poezie lirică

La răspântie de lumi. Între Apus şi Răsărit

Începuturile literaturii noastre artistice, în sensul modern al termenului, au fost uneori legate de apariţia romantismului (G. Ibrăileanu, Ş. Cioculescu). Ceea ce probabil a împiedicat luarea în considerare, pentru acest extraordinar eveniment, a epocii dintre 1787, data primelor poezii ale lui Ienăchiţă Văcărescu, din *Gramatică*, şi 1830, data debutului lui Cârlova în *Curierul Românesc*, a fost bizarul ei amestec de nou şi vechi, de spirit de renaştere şi de spirit decadent. „Aceşti poeţi de început sunt, priviţi de aproape, nişte adevăraţi decadenţi", afirmă categoric Pompiliu Eliade în 1898. Iar N. Iorga subliniază că, în raport cu mijlocul secolului anterior (când, între 1730 şi 1744, „o generaţie trece fără ca noi să ştim bine ce s-a petrecut în adâncul inimii acelor care au compus-o"), avem în jurul anului 1800 o puternică efervescenţă intelectuală (lesne de remarcat în numărul tot mai mare al operelor, originale şi traduse, literare şi de alte feluri, în apariţia gazetelor şi a unor instituţii culturale create pe măsura unui public ce nu se putea imagina înainte). Tot el constată că poezia care predomină acum este lipsită de vlagă, dulceagă şi minoră, nepermiţându-ne să ne facem o „înaltă idee" despre simţirea autorilor şi denotând un prost gust aproape general. Cu toate acestea, literatura propriu-zisă acum se iveşte, urmând aceleia medievale. E destul să ne aruncăm ochii asupra principalelor opere poetice spre a vedea că puţine mai seamănă cu cele de odinioară: genurile şi speciile sunt, în bună măsură, acelea pe care le întâlnim până astăzi, în vreme ce unele din formele în vigoare în secolele XVI-XVIII, mai ales în proză, abia îşi trag sufletul la periferia literară, supravieţuind vădit epocii care le-a dat naştere. Cărui fapt să se fi datorat remarcabilul fenomen? Istoriografia mai veche a accentuat pe ideea influenţei franceze sau, cu titlul lui Călinescu, a descoperirii Occidentului. Obiecţiile aduse, cu deosebire în deceniile din urmă, acestui punct de vedere nu sunt totdeauna convingătoare, căci, dacă noi am avut destule contacte cu Europa apuseană şi înainte de secolul XVIII, cum se susţine pe drept cuvânt, aceasta nu scade cu nimic din importanţa redescoperirii ei la sfârşitul aceluiaşi secol şi la începutul celui de după el. Era, să nu uităm, o *altă* Europă, trecută ea însăşi printr-o mare criză de conştiinţă, a cărei acţiune se dovedea în stare să primenească întreaga viaţă din Principate, nu doar câteva din ideile de suprafaţă. Unii dintre cei care cred că descoperirea Occidentului nu explică toate fenomenele de la noi au propus totuşi să numim epoca de la

răscrucea secolelor epoca Luminilor. Dar nici Luminile, pe orice cale ne-ar fi atins, nu explică decât o mică parte din fenomene şi e, apoi, uşor de observat că aceiaşi oameni îl traduc pe Voltaire şi îi imită pe neoanacreonticii greci, au simpatie pentru înnoirile Revoluţiei franceze şi se ţin cu dinţii de modul de viaţă feudal pe care l-au moştenit. Ca să nu mai spun că Luminile ne vin din acelaşi Occident. Contradicţiile comentariilor le reflectă pe ale epocii înseşi. Cele mai multe descrieri pe care le avem se arată uimite tocmai de contraste şi, în primul rând, de acela dintre „barbarie" şi „civilizaţie". Aici, la uşa Orientului, lumea de la 1800 trece în ochii multora drept cel mai bun exemplu pentru această polaritate socială şi sufletească. Este evident că aceste contraste sunt reale, dar ele reprezintă un efect, nu o cauză şi, luându-ne ochii, ameninţă să ne înşele. În mod critic, se va referi la toate acestea abia Neagu Djuvara (1995). Şi mai este un lucru, care a trecut ca şi neobservat. Să ne amintim de faimosul portret al lui Conachi, poetul pe care Ibrăileanu îl considera cel mai caracteristic al vremii, făcut de Călinescu în *Istorie*: „un Petrarca ras în cap, cu chip de faun oriental, cu işlic, antereu şi iminei". Portretul călinescian conţine în filigran un altul, pe care-l citim numai cu câteva pagini înainte şi anume atunci când autorul *Istoriei* citează impresiile academicianului francez Saint-Marc Girardin, care l-a întâlnit pe Conachi, bătrân, la Iaşi: „Cette figure moqueuse et toute européenne faisait avec son atitude, son costume et son chapelet oriental un singulier contraste", scrie Girardin. Să notăm că singularul contrast apare din *perspectiva occidentalului*, care e oarecum surprins că omul îmbrăcat atât de bizar, întins pe o canapea şi învârtind în mâini şiragul de chihlimbar, poate fi deopotrivă de cultivat, inteligent şi diplomat ca el, vizitatorul străin. Un occidental caustic şi sec, îmbrăcându-se şi purtându-se după moda orientală. O impresie similară a produs Ienăchiţă Văcărescu la Viena în 1782 anturajului cancelarului Kaunitz: „Obişnuiesc europenii să arate la aceste o semplicitá şi la oamenii ce-i văd întâi; şi pe mine la această assemblé mă descinsese damele şi de brâu pentru ca să-mi vază şalul", scrie Ienăchiţă însuşi în *Istoria preaputernicilor înpăraţi otomani*, prefaţând discuţia plină de diplomatice subtilităţi dintre el şi cancelar. Se pare că din astfel de relatări, care de obicei aparţin unor occidentali în trecere pe la noi, au luat istoricii deprinderea de a judeca epoca prin *contrastele* ei violente. Dar ceea ce este cu adevărat caracteristic este, tocmai dimpotrivă, *amestecul* inextricabil de particularităţi, de Apus şi de Răsărit, şi nu simpla lor opoziţie, adică însuşirea la fel de profundă a două serii diferite de influenţe. Dincolo de spectacolul contrastelor, descoperim faţa dublă a societăţii româneşti de la 1800, care nu priveşte pur şi simplu spre Occident, după cum nu-şi întoarce cu totul ochii de la Orient. Era şi greu să se comporte aşa, câtă vreme se găsea în mijlocul unor acţiuni adânc şi insidios întrepătrunse. De la Pompiliu Eliade în 1898 la D. Popovici în 1945, toată lumea a vorbit despre dubla influenţă, greacă şi franceză, pe care cultura română o suferea, începând chiar de la limbă (cea greacă era ca şi oficială, cea franceză o concura deja de la mijlocul secolului XVIII mai ales ca limbă a culturii). Însă mesajele care ne parveneau pe aceste căi, şi din ambele direcţii, erau foarte asemănătoare. E greşit să vedem o opoziţie între Luminism şi Fanariotism, între modelul francez şi cel grecesc: la 1800, tocmai similitudinea lor este frapantă. Mai mult: nu e totdeauna sigur de unde vine noul. Fireşte, în linii mari, el vine din Apus. Cultura grecească se înnoise ea însăşi în contact cu Apusul. Fanarioţii erau „o clasă de formaţie recentă", scrie C.Th. Dimaras, care se orientase treptat şi definitiv spre Europa Occidentală. Câţiva dintre domnitorii fanarioţi ai Principatelor Române se numără printre promotorii renaşterii literaturii greceşti, bunăoară Alexandru Mavrocordat, iar alţii sunt oameni instruiţi, care aduc pentru copiii lor preceptori francezi, cum e cazul lui Alexandru Ipsilanti. Fanarioţii constituie o filieră pentru ideile luministe, pentru încurajarea naţionalismului, a uni-

ficării limbii şi a preţuirii folclorului, elemente scumpe, câteva decenii mai târziu, romantismului. Demoticismul unui Catargi ajunge la noi prin intermediul lui Hristopoulos, care nu e doar „noul Anacreon", dar are şi câteva foarte juste principii în materie de literatură. Pentru a sesiza caracterul destul de confuz al relaţiilor, e destul să arăt privitor la latura negativă a influenţei lui Hristopoulos că „versurile sale făcute spre a fascina pe femeile din Fanar", cum spune istoricul literaturii greceşti, sunt la rândul lor imitate după „mica poezie" franceză din secolul XVIII, cu parfumul ei lasciv de budoar. Aceasta pătrunsese la noi şi direct. Din exemplul de mai sus se vede că Apusul a fost şi corupător, nu doar stimulator, după cum Răsăritul a reprezentat nu pur şi simplu un model de imobilism, ci şi un focar însemnat al unora din noile idei. Fapt este că elita intelectuală de la Bucureşti sau Iaşi, în pragul secolului XIX şi în primele lui decenii, poate fi înţeleasă mai profund prin ceea ce are ea hibrid şi indisociabil decât prin înfăţişarea teatrului ei de contraste.

Ea însăşi nu pare conştientă de vreo polaritate. N-are sentimentul că e sfâşiată. În ochii occidentalilor apărea cu totul altfel decât se simţea ea pe sine. Este în fond o lume organică, deşi aflată la o răscruce istorică. Dacă e să găsim o contrazicere de care ea însăşi să aibă habar, aceasta e una singură şi ceva mai veche în partea noastră de continent, căci o resimţeau deja Costin, Cantemir şi Stolnicul, şi anume neputinţa de a trăi tihnit, cu toată averea şi cu toate rangurile, din pricina instabilităţii politice. „Tihna de care se bucură boierii este doar trupească, sufletul lor este, în realitate, mereu neliniştit", notează Pompiliu Eliade. Cu această excepţie, celelalte contradicţii sunt foarte înşelătoare şi, în orice caz, exterioare, şi nu pot fi luate drept bază a examenului unei culturi. De altfel, când, destul de târziu, boierii români îşi vor lepăda anteriele, işlicurile şi imineii, se va vedea că sub aceste straie orientale se formase deja un om nou, capabil să primească spiritul veacului XIX. Deocamdată, în primele lui decenii, acest om nou coexistă paşnic cu acela vechi, se simt amândoi convenabil în aceeaşi piele, şi este mai curând mirat, după cum se exprimă Ienăchiţă, de simplicitatea occidentalilor, care se uită la el ca la un barbar. În definitiv, el ştie despre Apus cu mult mai mult decât ştie Apusul despre el; vorbeşte numeroase limbi, are şcoala rafinată a Ţarigradului, cu vicleniile ei fără egal; sufleteşte, este rafinat de o lungă convieţuire cu orientalii care au dat buzna peste el, cu toţi acei greci, fanarioţi ori insulari, care preferă să trăiască şi să moară la Bucureşti, cărora li se adaugă turcii, armenii, evreii şi alte seminţii; şi nu se mai crede într-o margine de lume, într-o „ţară nenorocită", cum se plângeau înaintaşii lui de la 1700, căci tot ce se creează important în Răsărit sau în Apus îi parvine relativ repede, ideile ca şi formele; în fine, *standing*-ul lui de viaţă este ridicat, bucătăria rafinată, distracţiile variate, luxul exorbitant şi „pitrecirile urieşe", cum va spune Russo în *Studie moldovană*. Numai privind modul în care trăieşte din unghiul lui propriu, îi putem explica poezia, care nu este mai puţin organică, indiferent de valoare, decât îi este viaţa, nicidecum apreciind-o, la un loc cu moda şi cu obiceiurile, prin prisma exterioară a occidentalilor care îi calcă ţara.

C.Th. Dimaras citează următoarea observaţie a lui Al. Şuţu: „Pe malurile Bosforului, în sânul moliciunii, s-a născut poezia Greciei noastre moderne". În sânul moliciunii, pe malurile Dâmboviţei şi ale Bahluiului, s-a născut şi poezia românească a epocii moderne. E cu totul surprinzător că ea nu a fost definită niciodată până acum prin analogie cu acea formă de poezie cu care se aseamănă cel mai bine: lirica trubadurilor. Nu încape îndoială că, pe de o parte, neoanacreontismul grec, în frunte cu Athanasios Hristopoulos, cu macedoneanul Sakelarios, cu Ioannis Vilaras sau cu Psalidas, iar pe de alta, tradiţia occidentală, cu Ovidiu şi apoi cu toată poezia neoclasică din secolul XVIII, au contat foarte mult în bagajul emoţional şi stilistic al autorilor noştri. G. Călinescu a

insistat pe horaţianism, deşi horaţian cu adevărat va fi abia Alexandrescu în *Epistole*, şi pe petrarchism, care nu e totuşi de conceput înainte de Asachi. Ideea lui s-a impus însă tuturor istoricilor, cu excepţia lui D. Popovici. N-ar fi de adăugat decât trubadurismul şi, prin el, aportul arab, ignorat până de curând de medieviştii înşişi. Poezia arabă a fost un izvor, astăzi admis de toţi specialiştii, al primei lirici europene din secolul XII, şi este interesant să redescoperim câteva din atitudinile şi motivele ei la primii noştri lirici din secolul XIX: iubirea care ucide, a poeţilor udriţi din Damascul secolelor VII-VIII, care îşi luau numele femeilor adorate, iubirea ca sclavie, lamentaţia şi tortura sentimentului, motivul ochilor şi atâtea altele. Să fi avut Conachi, Ienăchiţă şi ceilalţi, în contact cum erau nu numai cu Apusul, dar şi cu Răsăritul, acces la acest filon oriental pe o cale proprie (literatura grecească sau aceea turcească)? Sau tot calea regală a liricii erotice occidentale, deschisă de trubaduri, a constituit principala lor sursă de alimentare? Nu este exclusă nici combinarea lor. Modul însuşi de existenţă a madrigaliştilor noştri de la 1800 se înrudea cu acela al trubadurilor. Ca şi aceia, poeţii români ai vremii erau mari seniori, ducând o viaţă de Curte, în care femeile jucau un rol însemnat şi cărora li se dedica un fel de cult (sincer sau pretext pentru o virilă confruntare, asta nu schimbă cu nimic lucrurile). Ei împleteau aventurile cele mai triviale cu fineţurile cele mai neaşteptate. Şi veneau, ca şi trubadurii, după o epocă de dogmatism religios, cunoscând o eliberare similară. Lipsa de pudoare se asociază cu un protocol foarte strict. Sunt, şi unii şi alţii, deopotrivă fideli şi disponibili; idealişti şi senzuali. Obiecţia prin care D. Popovici a respins paralela stabilită de G. Călinescu între Conachi şi Petrarca – cel dintâi ar fi un poligam, în vreme ce al doilea este simbolul monogamiei – ar putea fi reînnoită de unii şi cu privire la analogia dintre poeţii români de la 1800 şi trubaduri. Dar ar fi să perpetuăm o viziune asupra trubadurilor care, circulând cândva, nu mai e astăzi împărtăşită de nimeni. „S-au spus multe absurdităţi în legătură cu acest subiect", observă H.I. Marrou despre pretinsa castitate sau puritate a trubadurilor. Istoricul francez citează două versuri care ar putea constitui un fel de adagiu pentru noii, ca şi pentru vechii trubaduri, în privinţa atitudinii lor faţă de femeie: „E pessa quecs com puesc'aver/ Sa donna et am lyey jazer". Se observă şi că un Don Juan cum e Conachi are în Zulnia o iubită de tipul prinţeselor la care visau întreaga viaţă trubadurii, deci că el se consideră în fond un Tristan, cum spune E. Simion (*Dimineaţa poeţilor*). Şi să nu uităm nici obiceiul de a lega versurile de muzică. Poeţii români mergeau sub ferestrele iubitelor însoţiţi de lăutari şi îşi compuneau versurile în vederea cântării lor. Nu erau doar nişte îndrăgostiţi, ci nişte profesionişti ai liricii de dragoste, care îşi împrumutau adesea compunerile unor prieteni fără har poetic sau le scriau de-a dreptul pentru uzul acestora. Aşa proceda Alecu Văcărescu, dacă e să dăm crezare fratelui său Nicolae, beneficiar al obiceiului. O societate în care noţiunea de iubire se asociază atât de intim cu aceea de poezie şi de muzică nu mai existase în Europa din secolul XII. Iat-o reînviată în mediul românesc de la 1800, sub chipul unui cavalerism oriental, în care doar veşmintele diferă. E drept că Alecu Văcărescu ori Conachi se poartă mai des în anteriu decât în armură şi mai rar pe cal decât în trăsură, dar asta nu schimbă esenţialul. Ei sunt nişte cavaleri ceva mai leneşi şi mai luxoşi. Dar văd iubirea tot ca pe o vasalitate (ei zic *robie*) din ghearele căreia nu există scăpare. „Quar sens pieys non puec viure,/ Tant ai pres de s'amor gran fam", scrie Guillaume al IX-lea, duce de Acvitania, în cuvinte pe care le vom întâlni, şi nu o dată, la poeţii noştri. Iubita stă în iatac, în turn sau în livadă şi aşteaptă răvaşele în versuri, pline de galanterie şi de preţiozitate, în care să-i fie cântate frumuseţea, ochii, mâinile, trupul întreg, de către nişte tineri mai mult ori mai puţin plini de dorinţă reală, dar care o slujesc prin vorbele lor ca pe o zeiţă. „Nu aveau,

probabil, nici sufletul prea artistic. Era în veacul de aur al eroticii fără complicații", afirmă Paul Zarifopol despre obiceiul zeițelor cu pricina de a primi intermediul lăutarilor. În realitate, scripca lui Conachi sau lăuta lui Guillaume d'Aquitaine se deosebesc doar prin aceea că primul n-o folosea el însuși pe a lui. Lipsa de complicație sufletească ce ar decurge de aici este complet falsă. G. Călinescu a definit în *Poezia „realelor"* literatura lui Alecu și Conachi în felul următor: „Erotica de tipul acesta stă pe o continuă raportare a empiricului la metafizic [...]. Tehnica poeziei este alunecarea continuă și savantă între mistic și profan". Tot acolo, clasificând tipurile de autori erotici în *idealiști* și *realiști*, afirmă că primii sunt didactici, pesimiști, melioriști, iar ultimii gnostici și metafizici. Conachi ar oscila între aceste atitudini. E foarte adevărat că nu putem fi tranșanți cu privire la acești poeți: ei sunt senzuali, este evident; dar sunt și capabili de înțelegere metafizică a erosului; în sens medieval, ei sunt și realiști, și nominaliști, privind femeia când categorial, când empiric; sunt, apoi, gata a experimenta toată esența iubirii, dar și niște didactici ai aparențelor, pe care ar dori să le corijeze; lamentațiile lor, fatalismul, nu exclud o anumită raționalitate a sentimentului; în fine, luminismul lor e înfiorat de briza romantică. Saint-Marc Girardin nu-i citise lui Conachi versurile lascive și tot era uimit de sarcasmul lui moral „dirigé contre le vice". Pe de o parte, așadar, frivolitate, joc, mondenitate, dorință; pe de alta, moralism, visare și satiră. Se văd bine ambele. Dar nu în proporție egală.

Analizând minuțios literatura epocii, Paul Cornea (1972) s-a îndoit că eticheta de clasicistă i se poate aplica nestingherit. Ar fi de fapt un clasicism difuz și incomplet, în care o sensibilitate din ce în ce mai neclasică se folosește încă de modele clasice. La aceasta se adaugă elementele preromantice. E, desigur, adevărat. Întreagă această sensibilitate pare a se mișca, odată cu epoca, dacă e să numim polii, între melancolia senină și clasică a *Cvartetului* în si bemol major și pasionalitatea romantică a celui în do minor ale lui Beethoven. Se poate aduce în sprijin și argumentul că primii noștri poeți sunt prin excelență lirici – lamentațiile lor indică o dizolvare a sufletului în dionisianism – și că lirica nu e genul cel mai iubit de către clasici. Paul Cornea contestă opinia, răspândită cândva, că acest clasicism, cât este, ar fi unul decadent. El preferă să vorbească de manierism și de prețiozitate. Mi se pare însă că e unul și același lucru. Trubadurii noștri sunt niște prețioși și niște manieriști: mai ales Alecu Văcărescu și tânărul Conachi. Dar exact în sensul decăderii spiritului clasic, la nivelul „marivaudage"-ului, al idilicului rococo și al didacticismului mitologic. Cum anume se amestecă acestea cu sentimentalismul și cu naturismul de la Rousseau și Young, cu ideile luministe, constituie secretul poeților înșiși, rețeta lor de a fi, cum spune sugestiv același Paul Cornea despre Văcărești, deopotrivă euphuiști și folclorici.

Sub raport temperamental-moral, liricii dintre 1787 și 1830 pot fi grupați în două categorii. În prima ar intra Văcăreștii, Conachi și alții mai mărunți, precum Ioan Cantacuzino, Dimachi, Beldiman: aceștia sunt boieri, instruiți, subtili, ironici, senzuali, cinici, dar idealizând femeia, văicăreți peste poate în madrigalele lor pe cât de cochete, pe atât de nerușinate, inspirați direct de poezia cultă grecească, franceză și engleză, al cărei limbaj artificial îl adoră, chiar dacă nu se dau în lături să-l presare cu expresii luate din repertoriul lăutăresc al cântecului de lume. A doua categorie îi cuprinde pe Mumuleanu, Anton Pann și, înaintea lor, pe Matei Milu; aceștia sunt târgoveți și mahalagii (nu și Milu), autodidacți, cam grosolani, cu principii morale mic-burgheze, dar cu limbă vioaie și cu umor savuros, știind pe de rost idiomul omului de pe stradă, căruia, direct ori nu, i se și adresează, întocmai ca și contemporanul lor Béranger. Lui Ibrăileanu, care a pornit de la o idee regionalistă, aceste deosebiri i se par a caracteriza opoziția dintre moldoveni și munteni – primii fiind egoiști și elitiști, în concepția lor de castă, iar ultimii, altruiști și patrioți –, ceea ce nu se

verifică, fireşte, decât în mică măsură, excepţiile fiind numeroase şi de o parte şi de alta. Boierul Iancu, moştenitorul Văcăreştilor, face legătura cu spiritul înnoitor paşoptist, în vreme ce mahalagiul Pann devine custodele vechiului spirit, deşi amândoi sunt munteni, iar Matei Milu, moldovean şi boiernaş din secolul XVIII, pare frate geamăn cu mic-burghezul de dincoace de munţi Mumuleanu, om al secolului XIX.

Noii trubaduri

Versurile tipărite de IENĂCHIŢĂ VĂCĂRESCU (1740-1797) în *Gramatica* lui de la 1787 trebuie considerate cele dintâi poezii lirice româneşti. Nu întâmplător se roagă de muză autorul să-l înveţe începutul: „Muză, putere dă, la graiurile mele./ Zi-mi, cum să-ncep? În ce fel s-arăt gândirea mea prin ele." Definiţia dată de el poeziei va rămâne în picioare vreme de optzeci de ani, până la Maiorescu: „cugete frumoase, cu poetice faceri". De altfel, *Gramatica*, având şi un capitol de prozodie, ar fi menită să ne deprindă cu scrierea de versuri „înmeşteşugate". Ceea ce, din păcate, nu se poate spune despre stângacele compoziţii ilustrative. Ienăchiţă este însă un om cu spirit foarte fin, care, în pofida accentului moralizator din aceste poezii gramaticeşti, ştie să o dea la nevoie şi pe umor. După ce indică la ce e bună gramatica, încheie glumeţ: „Siliţi-vă a o-nvăţa sau faceţi cum vă place." Şăgalnice sunt şi poeziile ulterioare, cu toată văicăreala care era de rigoare în epocă. Două dintre ele constituie, cum s-a arătat, imitaţii servile după Athanasios Psalidas. Împreună cu motivul, poetul român a împrumutat şi un procedeu stilistic care va fi la modă în toată poezia noastră romantică şi pe care îl va ironiza acelaşi Maiorescu şi în acelaşi articol din 1867: diminutivarea. Limba lui Ienăchiţă se alintă: *inimioară, soţioară, cânepioară, lăţişor, zarifior* etc. În afară de miraculosul *Testament*, se mai poate cita, pentru concizia cu care se exprimă dilema sufletească, limpida, pura *Într-o grădină*:

„Într-o grădină,
Lâng-o tulpină,
Zării o floare ca o lumină.
S-o tai, să strică!
S-o las, mi-e frică
Că vine altul şi mi-o rădică."

La ALECU VĂCĂRESCU (1760?-1799), cel mai talentat dintre poeţii familiei, apare în plinătatea ei poezia languroasă, de alcov şi de oftaturi artistice a primilor noştri lirici. Ienăchiţă era mai şugubăţ-raţional în alegoriile lui gingaşe („Iar aici laţ fiind întins/ Cum am dat, pe loc m-am prins!/ De inimă, nu de cap!/ N-am nădejde să mai scap"). Alecu nu mai are acest ton. Ceea ce nu înseamnă că e mai sincer, ci doar că ia mai în serios convenţia care-i pretinde să se declare robul nurilor. Şi „rob" şi „nur" sunt, de altfel, în lirica noastră, invenţia lui. El singur se jură că nu găseşte niciun cusur obrazului iubitei şi se leagă să-i fie credincios până la moarte, suportând dulcele lanţ de gât. O spune cu o oarecare patimă masochistă: „Altfel că nu poci trăi,/ fără d-a mă chinui." Iată adevăratul spirit al trubadurilor: cultul iubirii, elogiul femeii, chinurile fericite, jurămintele, tot tacâmul. Din păcate, galanteria e adesea anostă şi monocordă, cântată la un instrument care scoate mereu acelaşi sunet fals-jelalnic. Versificator abundent, spre deosebire de economicul Ienăchiţă, Alecu se dedă din când în când unui soi de cazuistică amoroasă, deopotrivă naivă şi sofisticată, răsucindu-şi „pătimirile" pe toate feţele. Femeia-Cătălină e mustrată pe un ton care, s-a observat de mult, aduce cu al lui Eminescu, nu însă fără o cochetă alintare din partea poetului-Cătălin:

„Cum nu socoteşti vrodată
Cum că e şi judecată,
Care-ntreabă pe oricine
D-au făcut sau rău, sau bine.

Şi gândind la răsplătire
Să-ţi vii singură-n simţire
Şi să laşi atâtea rele,
Care faci inimii mele!

De gândeşti că n-or să-ţi vie
Câte mi le faci tu mie,
Vei vedea vrodinioară
Cât de mult o să te doară!

Ale mele toate zise
Dă le numeri tot drept vise
Şi drept basne, aşa numa,
Ai greşeală, lasă gluma."

Nuanţa misogină, sesizabilă, nu face încă din Cătălina o Dalilă, deşi ea îşi calcă vorba şi înşală (trubadurul nelăsându-se cu totul şi cu totul orbit de nurii ei). Se vede bine stăpânirea stilului de conversaţie erotică, deşi n-avem aici decât monologul unuia din parteneri, abil, ţesut din imputări directe şi din declaraţii voalate, din tachinărie şi din ameninţare; dar răspunsurile celuilalt pot fi ghicite. Galantul poet e un profesionist al erosului, scriind de exemplu acrostihuri (imitate de toţi trubadurii noştri) sau cusându-şi pe gevrele versuri foarte delicate şi de o perfectă fluenţă. O generaţie mai târziu, albumul va lua locul gevrelei:

„Cum să-ntoarce după soare
Pururea această floare,
Aşa inima din mine
În veci umblă după tine."

El are ingeniozităţi nu numai de îndrăgostit, dar de stihuitor. Este un improvizator remarcabil, ca Erotocrit care făcea serenade pentru Aretuza. Nicolae, fratele mai mic, care-l însoţeşte în escapade şi care i-a strâns versurile, ne povesteşte cum a fost o dată provocat Alecu de Doamna inimii lui să scrie versuri despre un trandafir scos cu oportunitate din sân şi cum s-a descurcat de minunat poetul: „Deci el, nepierzînd vreme nici un minut, ţiind trandafirul în mână, cu ochii plini de lacrămi, au început a le zice din gură. Şi de nu să-ntâmpla asupra aceştii fericiri o pârdalnică de venire... vă făgăduiesc că ar fi zis un milion de stihuri fără condei". Ce păcat că îndemânaticul trubadur şi-a pierdut cea mai mare parte din versuri, păstrându-se doar acelea trecute într-o „condicuţă". El însuşi nu se considera „stihurgos pentru gustul lumii", ci exclusiv „pentru trebuinţele mele". Nicolae, care n-avea „duh născocitor", cum recunoaşte la rândul lui, alerga, de câte ori se afla în dificultate, „la duhul cel cu noian al fratelui" său. Aşa se explică probabil de ce a purtat de grijă versurilor din condicuţa cu pricina. Comentând moartea lui Alecu, pe baza unor documente noi, E. Simion a văzut în ea „o dramă de renaştere într-un mediu oriental". Închis la Tulcea, sub acuzaţia gravă de a-şi fi ucis o mătuşă, care avea expresivul nume Veneţiana Văcărescu, Alecu trimite de acolo scrisori disperate până în clipa în care i se smulge călimara din mână: „Ah, stăpânul meu, iată mi se ia călimara, fie-ţi milă de mine şi salvaţi-mă în numele lui Dumnezeu, ah...". E. Simion se întreabă (şi noi odată cu el): „Nu este o ironie plină de mari semnificaţii în faptul că risipitorul fiu al lui Ienăchiţă, care nu se lua în serios ca poet, moare smulgându-i-se condeiul din mână?" Este, desigur, o ironie la fel de mare, păstrând proporţiile, ca viaţa şi moartea la Tomis a frivolului şi metropolitanului Ovidiu.

Cam în acelaşi timp cu Alecu Văcărescu scriu şi alţi poeţi şi, independent ori nu unii de alţii, scriu aproape în acelaşi fel. IOAN CANTACUZINO (1757-1828) e şi el amator de diminutive şi are comun cu Alecu motivul ochilor şi al puterii lor („care omoară şi care

învie"). E un hedonist, făcând apologia băuturii şi a meselor copioase, dar şi un satiric al necumpătării. Dacă ar fi fost cunoscută, unica poezie meritorie a poetului (care a scris în total 13 şi a tradus 8), *Răsuflare*, ar fi avut în generaţiile următoare ecoul *Testamentului* lui Ienăchiţă. N-are talent nici ALECU BELDIMAN (1760-1826), şi el descoperit târziu, autor încă şi mai plângăreţ decât Cantacuzino sau Alecu Văcărescu. *Asupra lumei* conţine o imagine satirică, dar plată, a lumii boiereşti de la 1821. Îl concurează, în privinţa lamentărilor, NICOLAE DIMACHI (1777-1836), care se aseamănă singur cu fluturele care merge de bunăvoie în focul lămpii (motivul este şi la Alecu).

O excepţie, şi de la atitudinea generală trubadurescă şi de la lipsa de talent, înfăţişează VASILE FABIAN (BOB) (1795-1836), despre care se ştie îndeobşte că a sugerat celebrul vers din *Epigonii*: „S-a întors maşina lumii...". Aşa începe una din cele patru (*Glasul viitorului*, care i s-a atribuit, s-a dovedit a aparţine lui G. Creţeanu, cum arată *Dicţionarul ieşean*, 1979) poezii cunoscute ale lui Fabian, toate însă notabile. Ea se intitulează *Moldova la anul 1821* şi e o satiră în vers de 16 silabe care îl cheamă în minte pe marele poet nu numai prin începutul ei, dar şi prin alte versuri sau chiar printr-o tonalitate pamfletară eminesciană absolut frapantă. Tema este întoarcerea tuturor lucrurilor cu capul în jos din cauza evenimentelor de la 1821. Suita de absurdităţi inspirate din Ovidiu (cum s-a observat imediat, spre stupefacţia lui Maiorescu), dar în fond dintr-o lungă tradiţie antică şi medievală, pe noi ne duce cu gândul la folclorul ludic suprarealist:

„Toate pân-acuma se părea cu neputinţă
Ieşind astăzi la ivală, vor putea avé credinţă;
Vreme multă n-a să treacă, ş-a ara plugul
pe mare
La uscat corăbierii nu s-or teme de-necare;
Ce-a să zic-atunci pescariul, când în ape
curgătoare
Îi va prinde mreajă vulturi şi dihanii
zburătoare;
Ce-a să zică vânătorul, când în loc
de turturele
Nevăzând nici câmp, nici codru, va puşca
zodii şi stele?
Nătărăule ce umbli pe a ceriului faţadă
Zisu-mi-au ieri noapte luna, tâlnind-o
la promenadă,
Suma veacurilor scrise pentru tine-n
acest loc
S-au deşirat de pe crugul soarelui cel
plin de foc."

Nu mai prejos este *Suplement la geografie (Geografia ţintirimului)*, ironizată pe nedrept de Ovid Densusianu, care afirma că poetul, scriind-o, „se gândea prea mult la ce predase ca profesor de geografie". Numai că geografia este a lumii de dincolo, nu a celei de aici. Pe urmele unei fraze călinesciene, Al. Piru a citit poezia ca pe o „elegie sepulcrală", influenţat şi de mania altor comentatori de a căuta pretutindeni la aceşti primi poeţi motivele în circulaţie. În fond, poezia lui Fabian este glumeaţă, cu subtilitate, fără vreo lamentaţie pe respectiva temă a sepulcrului, cel puţin în partea care ne-a parvenit. Începutul aminteşte mai degrabă de *Kennst du das Land* a lui Goethe:

„Este-n zona subsolară o pacinică,
mică ţară
Aproape de ţărmul lumii plecătoare
către soare,
Unde-apoi se hotărăşte cu o
mare-mpărăţie,
Pân-acum necunoscută la cărţi de
geografie..."

Poetul pare a fi voit să răspundă cu anticipaţie neghiobiei biografiste a lui Densusianu. În sfârşit, dacă *Moldova la 1829* este neglijabilă, poate cu excepţia câtorva versuri pe tema furtunii simbolice, (unde norii par „în a lor înlănţuire ca balauri încleştaţi"), merită atenţie aceea semna-

lată de către Mircea Anghelescu, într-un caiet din 1836 care cuprindea compunerea, probabil de oarecare circulaţie în epocă, intitulată *Gândul ispitii*. Ispita e a morţii, a sinuciderii, alungată de flautele poetice. E aici o invocaţie notabilă:

„Flaute dulce, răsună durerile inimii mele..."

şi în general un minuscul accent poetic, bine sugerat prin repetiţii:

„Lasă-mă, lasă-mă, dorule, dorule, inima mé nu te-a mai plânge
Plânge-te ceasul în care suflarea ta din liman de fericire
Prin vânturi nenorocite m-a scos, m-a dus la pieire.
La pieire moartea duce, du-te, du-te de la mine,
Ispită rău, rău gânditoare nu mă gândesc la tine."

COSTACHE CONACHI
(14 septembrie 1778 – 4 februarie 1849)



Dintre toţi trubadurii, cel mai demn de atenţie este Costache Conachi. În fond, sub raport estetic, el reprezintă descoperirea lui G. Călinescu. Nimeni nu l-a preţuit mai înainte, nici chiar Ibrăileanu, care, în cursul lui de literatură veche, editat postum, îl socotea poetul caracteristic al epocii de după 1800 şi-i studia difuzarea. Ca şi Iorga, îşi cam bătea însă joc de poeziile lui, citindu-le în faţa studenţilor ca pe exemple de dulcegărie penibilă. E destul de ciudată această impresie nefavorabilă pe care a făcut-o comentatorilor neînfrânarea lui Conachi. Un subconştient model clasicist de comportament funcţiona, cu siguranţă, în aprecierile lor, iar „reţinerea" a fost totdeauna considerată, din acest unghi, o virtute. De la ea nu s-au abătut decât poeţii lirici şi, dacă e să-l credem pe Nietzsche, toate literaturile încep prin a fi lirice, adică dionisiace: şi cea grecească, şi cea occidentală (trubadurii), şi, iată, şi a noastră. Văicăreala primilor noştri poeţi nu e decât un exces de lirism, de subiectivitate, de spovedanie erotică. Se observă o dată mai mult cât de relativ e clasicismul lor, căci lirica e cel mai puţin clasică dintre toate genurile de artă. O explicaţie a dispreţului constă şi în schimbarea gustului în generaţia paşoptistă, care nu l-a mai „selectat" pe bătrânul poet, deşi tocmai în 1856 îi apărea, puţin timp după moarte, prima culegere. Până atunci lirica lui se difuzase fără nume de autor, în toate provinciile româneşti, mai ales în straturile mijlocii ale populaţiei. Anton Pann tipărea în *Spitalul Amorului* câteva din poeziile lui Conachi pe care le descoperise într-o culegere

de la Sibiu din 1837. Cu un deceniu înaintea morții poetului și cu două înainte ca primul volum ce-i purta pe copertă numele să fie publicat, unele din versurile lui circulau, deci, ca populare. Eminescu însuși le-a socotit așa pe unele, copiate de el și pe care a umblat cu creionul. Chiar și printre poeziile lui Iancu Văcărescu s-au nimerit unele de ale lui Conachi. Nici atotștiutorul Heliade nu are idee cine este autorul poeziei *Zori de ziuă se revarsă*, prezentă în manuscrisul eminescian, pe care o crede populară, și nu se corectează nici chiar după ce ea apare în volumul din 1856. Acest volum n-are tiraj. Cititorii unei astfel de cărți nu sunt aceiași cu cititorii culegerilor mai sus pomenite în care se cuprindeau și versuri de Conachi. Standardele de lectură sunt cu desăvârșire altele în elita care, acum, consacră valorile. Părerea că opera lui Conachi reprezintă, cel mult, un document pentru sensibilitatea epocii de la 1800, tot acum s-a format și ea n-a întârziat să fie îmbrățișată de primii noștrii istorici literari, amuzați într-atâta de frivolitatea emoțiilor, încât n-au văzut arta poetică. Absolut evidentă, totuși! Conachi nu este numai meseriașul conștiincios, care a compus micul tratat intitulat *Meșteșugul stihurilor românești* (în fond, prima noastră poetică), dar chiar un poet adevărat, superior tuturor celorlalți din prima parte a secolului XIX. Dacă și-ar fi tipărit versurile la vreme, receptarea lui așa-zicând cultă ar fi fost alta și nu l-ar fi așteptat pe Călinescu spre a-i marca valoarea. *Istoria ieroglifică*, *Țiganiada*, versurile lui Conachi, iată tot atâtea opere tipărite cu întârziere și al căror efect eventual în epoca în care au fost scrise rămâne un bun prilej de meditație.

E destul să deschidem o culegere din versurile poetului ca să ne dăm seama că ele au o calitate inefabilă a limbii pe care n-am întâlnit-o până acum:

„Au nu știi, dulce lumină,
Ochii mei că ți se-nchină...?”

și că nu lipsește din ele o solemnitate aproape filosofică la care puțini până la Eminescu vor avea acces:

„La miezul nopții mă trezăsc,
Nenorocirile să-mi tânguiesc
Și ceriului, ce revarsă senin,
Să mă plâng cu lacrămi și cu suspin
Că-n lumea aceasta dintru-nceput
Priveliște durerii m-am născut...”

Sufletul anxios al omului de la 1800, care se exprima la Conachi prin reformularea temei biblice a instabilității, conține și unele accente noi, datorate unui bun cunoscător al literaturilor apusene (din care a tradus) și care începe să aibă „biografie”. Lirismul medieval fiind impersonal, din amplele compuneri în versuri ale lui Conachi i-au putut fi reconstituite autorului pasiunile și eșecurile. Fondul primar rămâne și la el, ca și la Alecu Văcărescu, acela trubaduresc, dar alterat de o simțire mai puțin convențională și de un „realism” al detaliilor cu totul neobișnuit în epocă. Plângerea majorității contemporanilor fiind așa-zicând generică, a lui Conachi se individualizează. E drept că popularitatea i-a fost asigurată și lui tot de poeziile galante, de madrigaluri sau de acele irmoase și răvașe lirice menite a fi acompaniate de lăutari (cum ne arată uneori refrenul: „Scripca jalnică, duioasă, răspunde la ahtul meu”). Pe acestea le-au cules Pann și alții. Ele sunt ingenioase și fără adâncime, deși nu le putem nega rafinamentul. Cu gândiri și cu imagini din repertoriul comun al vremii, dar având un model îndepărtat în „biletele” sau „fleacurile” (*nugae*) ale unui Catul, Conachi izbutește să fie un poet delicat, evocând de exemplu ochii iubitei, care, „năvălind cuprinși de gene/ săgetează din sprâncene”. Metafora nu e lipsită de grație. Iubita este „doamna sâmțărilor mele”, singularitatea fiindu-i evocată din nou eminescian („Tu numai supt cer ești una”) și așezată în legătură cu „stăpâna nopților lună”. Unele compuneri seamănă cu niște haiku-uri:

„Primeşte cu suflet lin
Stihul care îţi închin
Căci îi făcut din suspin."

Ingeniozitatea alexandrină are ca teren predilect ochii, deveniţi nişte fiinţe care se gâlcevesc sau se alintă, şi în jurul cărora se ţese o comedie muzical-şugubeaţă, cu „furi" şi „răpiri", săgeţi, otrăvuri, lovituri, aprinderi şi deghizamente înşelătoare. Unele poezii au aspect de fabulă, protagonişti fiind aceiaşi ochi ai iubitei. Alt personaj tipic este nurul, a cărui simplă ivire aprinde sufletele. Dragostea e un joc, o cochetărie, o tachinare continuă. Îndrăgostitul nu cere decât să i se îngăduie a se închina iubitei lui ca unui soare, dar în ce chip o aduce din condei:

„Poţi, de-i vre, să mă faci vrednic
Să te văz şi pe-ntuneric"

Sau se joacă delicios pe motivul umbreluţei care apără obrazul femeii şi de soare, şi de alţi ochi:

„Umbreluţă norocită,
Ia sama că eşti menită
Să umbreşti un obrăjel
Plin de nuri şi frumuşel.
Cată să mi-l păzeşti tare
Şi de vânturi şi de soare,
Şi când alţi ochi i-ar căta,
Să te pui drept faţa sa,
Că tu, umbreluţă, ştii
Că îl tem şi de stihii."

Partea cea mai veştejită din lirica lui Conachi este aceea propriu-zisă văicăreaţă, deşi tocmai la aceasta va fi mai sensibil Eminescu, transcriind mai multe texte în respectivul spirit, pe care le credea anonime. „Plâng, oftez, suspin, mă vaiet", spune un vers al lui Conachi şi care adună parcă toate verbele utilizate de neoanacreontici. Dacă l-ar fi citit pe Petrarca, de care Călinescu îl apropie abuziv, Conachi ar fi aflat părerea italianului despre pălăvrăgeala aceasta masochistă: „Chi puo dir comm'egli arde é in picciol fuoco" (*Sonetul CXXXVII*). Să nu ne pierdem însă vremea cu aceste versuri. Există la Conachi mai multe personaje cusute în aceeaşi piele: unul care se lamentează, altul care se joacă; unul hedonist şi senzual, altul loial iubitei depărtate ori inaccesibile; unul care adoră convenţiile, altul care împinge mărturisirea până la indecenţă. Aretuza acestui trubadur care se-nchină răsăritean şi moale se numeşte Zulnia. Idila, matrimoniul şi tragedia lor le ştim din câteva poezii în care, dincolo de stângăcia unor versuri semănând cu nişte cavaleri medievali în armurile lor greoaie, descoperim cele mai frapante imagini ale erosului din literatura epocii, dacă nu şi de mai târziu, în care senzualitatea nu exclude idealismul, iar dorinţa neruşinată implică o veritabilă mistică a iubirii. Închipuirea bărbatului la trezirea din somn se populează de imagini lascive, plasate într-o atmosferă de beatitudine matinală, de care nu este străină o proaspătă notă naturistă. Conachi ştie să evoce foarte precis astfel de clipe şi de locuri ale iubirii, cu jurăminte tainice şi fierbinţi:

„Cărările cele strâmpte de pândă şi de tâlnire,
Unde-ţi furam câte-o gură supt a crăngilor dosire,
În sfârşit, locul cel tainic, de fericirea cea mare,
Unde, în genunchi, la poale-ţi, spre asfinţitul de soare,
Câştigând prin rugăminte sfânta ta făgăduinţă,
Ţi-am dat cerul chezăşie de o vecinică credinţă."

Au fost deseori citate versurile, extrem de îndrăzneţe, din *Mergând către prea iubită*, în care sufletul e însărcinat să ducă vestea sosirii iubitului cel de pofte plin:

„Du ochilor drept vestire
A plânsului contenire,
Du guriţei bucurie
Sânul, peptul dezvăleşte,
De sărutări cu trufie.
Sânul, peptul dezvăleşte,
Ţâţişoare rumeneşte,
Rădică di pi picioare
Orice feli de-nvălitoare
Şi spune cu-ndrăzneală
C-oi să fac mare năvală."

Dar nu s-a remarcat că tradiţia acestei impudori urcă până la trubaduri. Aveau şi aceia predilecţie pentru livezi şi izvoare (peisajul pastoral) unde „sub un măceş, la umbră, doamna ţine/ într-o livadă, dragu-i lângă sine", pe când straja anunţă zorii, sau şi le imaginau pe iubitele lor cerând să fie sărutate „în lunca unde păsările lin doinesc" sau dorind să „facem un joc nou" (fassam un joc nouvel) „ins el jardin ou chanton li auzel". Amănuntele dezvelirii picioarelor şi a sânilor sunt de asemenea în panoplia erotică a trubadurilor. Nicolette, dintr-o celebră operă în versuri şi proză din secolul XIII, îl vindecă pe un pelerin nebun, nu cu alt leac decât acela de a-şi dezveli treptat piciorușul, printr-un gest de o savantă lascivitate: „Când ai trecut pe lângă pat/ Rochia ta s-a ridicat/ Ca şi blăniţa de hermină/ Şi cămăşuţa de in, fină,/ Când piciorușul ţi s-a zărit". Suntem aici în proximitatea parodiei idealului curtenesc, cum spune Marrou, din care am scos şi citatele, dar motivele destrăbălării se iviseră deja în secolul precedent. Arnaud Daniel ştie de pe atunci să înfăţişeze progresia cuceririi erotice. În ziua în care poetul îşi sărută întâia oară iubita, aceasta face scut cu haina ei albastră, dar mai apoi îşi lasă trupul descoperit şi contemplat la lumina lămpii. Unii au văzut aici doar o „punere la încercare" (cu *asag*), fără împlinirea actului, doamna nepermiţându-i iubitului decât *tener, baizar* (care în secolul XII nu însemna decât *a săruta*), *abrassar* şi *manejar.* Oriunde s-ar fi oprit lucrurile în secolul XII francez, la Conachi protocolul se repetă cu finalizare incontestabilă. De exemplu, în *Iubita şi urâtul*, Aglaia, o fată inocentă, îl întâlneşte pe câmp pe însuşi Amor care culege flori (gest simbolic). Îl ţine, fireşte, la distanţă, căci e bine crescută, dar e păcălită de abilitatea cu care el, „cu sfială şi măsurat la-nceput", ia din clipă în clipă „îndrăzneală mai mult" şi se dedă unei seducţii pe cât de perfide, pe atât de irezistibile în gingăşia ei:

„Uneori găsind pricină că i-i părul încurcat
De zefirii ce pe-acolo năvălea la dezmierdat,
Găsea chip şi punea mâna încetişor, dar deplin,
Pe grumazii ce albeaţa nu-i deosebea de-un crin.
Alteori pentru un flutur, ce zicea că muşcă rău,
Di pi pept rădica fluda şi privea mormântul său."

În prima zi, deci, Amor, ca şi Cătălin cel bine cunoscut nouă, se mulţumeşte a se uita în ochii fetei, în a doua o strânge de mână, în a treia îi fură un sărut, în a patra o adoarme în braţele sale şi, apoi, o uită. Se-nţelege de ce. Şi Dumnezeu, după şase zile de lucru, a tras în a şaptea zi un pui de somn. Totuşi acest „cinism" nu e caracteristic pentru Conachi. E suficient să recitim *Scrisoare către Zulnia* şi *Amoriul din prieteşug* ca să descoperim aceeaşi atmosferă echivocă a întâlnirilor de dragoste, evocate însă cu un accent dramatic care face din lungile poeme în versuri de 16 silabe un roman complet al pasiunii, un fel de ovidian *Amores*, cu totul diferit de cochetul baroc al poeziilor mai scurte, acelea de aspect madrigalesc. Sunt amintite mai întâi *le coup de foudre* al iubirii şi primele jurăminte, în imagini uşor convenţionale, dar destul de puternice. Locul unde îl orbise fulgerul dragostei este „supt copaciul acel mare", „ce pare că-l văz cu ochii şi acum în depărtare". Amintirea este bogată în detalii autobiografice şi de tot soiul:

„Unde-i acea vreme, dragă, ah, dragă
şi mult iubită,
În care cu tine-n braţă şi tu de mine lipită
Petreceam zâlele noastre în pustiul acel
mare! [...]
Acei copaci nalţi şi mândri, marturi
cu a lor umbrire
De dezmierdări, de voroave, de libov
şi de iubire,
Potica acea vestită ce-o treceam
cu groază mare,
Dar ne înlesnea prilejul de-o furişă
sărutare,
Râpile întunecoase ce ferea cu tăinuiri
A desfătărilor noastre înfocate întâlniri,
Apele acelea-n care, pe furiş, în scăldătoare
Te prindeam, ochilor, spuneţi, ce priveam
atunci în zare?
Comorile firii tale la ochii mei dezvălite
De mii de ori sărutate, de mii de ori
pipăite,
Le răpeam cu lăcomie şi într-acea fericire
Aş fi dat orice pe lume pentr-un ceas de
prelungire."

Romanul se completează (în *Amoriul din prieteşug*) cu episodul „căderii" Zulniei. Comportamentul femeii este notat aproape naturalist:

„În sudori, lacrămi scăldată, desculţă şi
despletită,
Fuge, vine, se-nvârteşte ca o
deznădăjduită
Zăludă, ca vai de dânsa, pe pământ
şi la cer cată,
Vru să strige, dar şi glasul i se taie
deodată.
Se povârneşte şi cade peste dânsul,
leşinată."

Aceasta nu mai este doar poezie minoră de tip anacreontic, dar, cu toate clişeele, de care Conachi n-avea cum scăpa, cea dintâi lirică autobiografie erotică de la noi, în spirit trubaduresc şi balcanic.

Cântecul de lume. Satira. Fabula

Între madrigalele Văcăreştilor sau ale lui Conachi şi cântecul de lume al lui B.P. MUMULEANU (1794-1836) sau Anton Pann este o deosebire destul de mare, deşi, uneori, aceştia din urmă antologau texte ale celor dintâi, ignorându-le autorii. Dar nu antologau orice şi chiar acest filtru se dovedeşte caracteristic. Mumuleanu şi Pann nu mai sunt boieri, ci târgoveţi. Neştiutori de limbi, citind doar în traducere, cultura lor este din capul locului alta, nu doar mai restrânsă, dar altfel orientată. „Din părinţi orăşani", cum zice Heliade când îl editează, Mumuleanu e un autodidact, cu lecturi din Ienăchiţă şi Petru Maior, din *Arghir* şi din *Alexandria.* Îl laudă pe Homer, considerându-se însă urmaşul lui Anacreon, citit probabil prin Hristopoulos. A auzit şi de Metastasio. Cel mai interesant volum al său rămâne, orice s-ar spune, primul, *Rost de poezii*, de pe la 1820. Autorul declară de la început:

„Nu voi domn, nici împărat,
Voi să fiu amurezat"

şi, precizând că nu-i trebuie nici ştiinţe, nici dregătorii, adaugă:

„Atât voi, numai să-nvăţ
Puicile să le răsfăţ."

Vedem numaidecât că acesta nu mai e stilul boierilor dedaţi la libov, ci al mahalagiului, cu o senzualitate mai grosolană şi denotând o

atitudine mai realistă față de femeie. *Judecata femeilor și a bărbaților* așază față-n față părerile celor două sexe unul despre altul, ajungând la concluzia că ele se contrazic și recomandând drept soluție practică împăcarea lor prin sărutări. Vulgarizare evidentă, ca și tendința de a se adopta un punct de vedere moral-satiric. În *Rost de poezii*, el tratează temele erotice (iubirea, trădarea, despărțirea) cu distanță, mai mult inventariindu-le moral decât trăindu-le liric, ca pe niște „pricini de amor" ce sunt, cu o vulgaritate flecară. Meritul, cât e, este lingvistic. Mumuleanu posedă o limbă mai firească decât Conachi și decât Iancu Văcărescu, în sensul că e mai apropiată de cea vorbită. Siguranța îi vine tocmai din absența modelului cult la care, raportată, s-ar dovedi inferioară. Câtă vreme nu s-a uscat sufletește, autorul *Rostului* e spiritual, cu toată grosolănia (sau poate datorită ei). Declară într-un rând că ar vrea să se facă *lipscănie*, adică magazin de articole femeiești, ca să atragă damele. Stilul e iarăși altul decât la galanții boieri, e acela picant și golănesc al craiului bucureștean sau parizian (de la Béranger). În *Caracteruri*, lucrurile notabile sunt motto-ul („Ochi avem să vedem/ Urechi avem s-auzim") și prefața, dar nu atât în partea care denunță „moliciunea și desfrânarea", cât în aceea în care Mumuleanu lansează un apel similar cu al lui Heliade mai târziu: „Tinerii s-aștept, Apolon ne cheamă, muzele ne strigă, lira este întinsă, Olimbul e slobod. Toți dar să ne facem prieteni muzelor; unii Caliopii, alții Uranii și alții iubiții Erato, și întinzând cu ele lira, să cântăm noă epocă, să răsune iho, depărtând cele trecute!" Poezia nu mai are spontaneitatea și umorul celei dinainte. Devenit satiric abundent, cu sămânță de vorbă, Mumuleanu e acum și un pictor prea abstract al moravurilor. Portretele sunt exclusiv morale. Câte o excepție, în care apare latura fizică, produce tocmai de aceea impresie („Haina iar pe nătăfleți/ Stă parcă ies din coteț,/ Plină de fulgi, de gunoi/ De pene și de noroi"). Caricaturizați sunt zgârciții, ipocriții, nerozii (anticipându-se, la aceștia din urmă, batjocurile în care se va specializa Pann), dar și „nobilul făcut și ne-nvățat" sau „acela vechi și sărac", priviți cu o groasă maliție plebeiană. În 1837, după moarte, poetului îi apare un volum în care și G. Călinescu și D. Popovici au văzut, pe lângă ecouri din poezia secolului XVIII (Pope, Thomson), influențe lamartiniene. Este totuși exagerat să-l considerăm pe Mumuleanu un poet de tranziție. Imaginile din natură nu conțin nici ele rousseauism, fiind în notă clasică, la fel cu ale lui Iancu Văcărescu, deși acestea sunt probabil printre întâile peisaje lirice la noi și merită a fi consemnate ca atare:

> „Păduri, frunze-ngălbenite,
> Crânguri, lunci, munți dezvăliți,
> Țarini, vii fără verdeață,
> Când iar să v-acoperiți?"

Deși îl admiră pe Ienăchiță, Mumuleanu are un înaintaș mai cu seamă în moldoveanul MATEI MILU (1756-1801), care scrisese pe la 1800 niște *Caractere* satirice de stil muntean, cel dintâi la noi, cap al unei serii ce va traversa secolul XIX și va ajunge la Arghezi și la M.R. Paraschivescu. Este la Milu acel stil umoristic și satiric pe care-l vom găsi la majoritatea poeților munteni. Și el are succesul pe care trebuie să-l fi avut odinioară la Roma îmbrăcarea personajelor din comedii în straie romane sau alegerea personajelor dintre provincialii de extracție joasă, când așa-numitele *fabulae togatae* (sau *tabernariae*) au împrospătat artificialele *palliata* elenistice. Milu n-a fost doar bunicul cunoscutului actor, ci un comediant el însuși, iar în versuri, un critic picant al apucăturilor rele.

Și fiindcă tot am vorbit despre aceste prime scrieri, trebuie să-l amintim și pe GHEORGHE PEȘACOV (1785-1854), un poet destul de interesant, care, pe lângă o interminabilă compunere închinată lui Vladimirescu și altele mai scurte dedicate lui Dinicu Golescu, E. Poteca, Iancu Văcărescu etc., toate fără valoare, a lăsat

şi un poem intitulat *Dezmierdare poeticească*, nu de mult scos la lumină. Înfăţişarea „teatrului" naturii este întretăiată de întrebări referitoare la tristeţea sufletului care nu se poate bucura de nimic. Din cele 264 de versuri, unele conţin peisaje clasice foarte convenţionale, dar altele au prospeţimea lucrului văzut cu ochii. Întoarcerea turmelor de oi e un tablou demn de o naivă *Baladă a munţilor* de Topârceanu, iar satul în seară ne face să ne gândim la Heliade şi la Coşbuc. Pastorala clasică are pe ici pe colo tuşe realiste, bunăoară în sugerarea mişcării animalelor şi a oamenilor din foarte animata scenă a tragerii vinului în butoaie:

„Acum vezi cum se prescurge
Mustul cel dúlce din lin
În cetârne, în hârdaie
Cu tot darul pe deplin.

Unii-l poartă, alţii-l toarnă
Pân acoave şi pân buţi
Şi gustând din cel mai sarbăd
Veseli vezi pre cei mai mulţi."

Numai hazardul, desigur, face să dăm peste un vers din *Călin* de Eminescu, într-o atmosferă aproape tot aşa de feerică precum aceea de la marele poet:

„Cum culeg cu dezmierdare
Dulce al viilor rod,
Fiind dealurile pline
De mulţime de norod."

ANTON PANN
(1796? – 2 noiembrie 1854)



Şi autorul *Povestei vorbii*, finul Pepelei şi afinul lui Mumuleanu, a fost considerat o oglindă a epocii de tranziţie în care a trăit (Paul Cornea, 1963). În realitate, Anton Pann este poetul cel mai caracteristic pentru prelungirea vechiului spirit într-o vreme care-l abandona puţin câte puţin. El este conservatorul acestui spirit şi antologatorul producţiilor care-l ilustrau. Imediat după 1830, când Pann se consacră editării cântecelor de lume, snoavelor, povestirilor moralizatoare, apologurilor şi fabulelor, Cârlova şi-a publicat deja puţina, dar nepreţuita lui operă care inaugurează romantismul românesc, Alexandrescu debutase şi el, iar Heliade scria în *Curierul românesc*: „Cu adevărat că noi nu mai suntem în vremea când numai nişte cântece de amor să fie destule a face a se mira lumea de noi. Duhurile au trebuinţă de o hrană morală mai statornică şi mai cuviincioasă la vrednicia omului". Redactorul primei noastre reviste de literatură (ce apărea şi ea puţin mai târziu) avea

şi n-avea dreptate. Scriitorii tineri şi care se vor dovedi importanţi în deceniile următoare nu mai scriu ca înaintaşii lor: Heliade a intuit schimbarea. Ceea ce el n-a prevăzut este împrejurarea că, deşi elita intelectuală adoptă acum romantismul şi respinge cântecele de amor în maniera învechită a lui Alecu Văcărescu şi a lui Conachi, acestea continuă să fie pe placul unei mase destul de largi de cititori, de la oraş îndeosebi, recrutaţi din mica burghezie aflată în plină expansiune şi care găsesc încă în ele un aliment delicios şi consistent. Dovada ne-o furnizează tocmai Pann, autodidact ca şi Mumuleanu, om de spirit, dar cu o cultură modestă, şi care se apucă să culeagă şi să pună la dispoziţia meseriaşilor, funcţionarilor, cântăreţilor de strană, tuturor orăşenilor de strânsură, vechile producţii literare. Aceştia sunt „prenumeranţii" *Erotocriticului* din 1837, cititorii *Poeziilor deosebite* din 1831, ai *Spitalului amorului* din 1850. Succesul acestor publicaţii îl va constata chiar unul dintre poeţii noi ai vremii, Bolintineanu, care va scrie, în anul morţii lui Pann, că acesta a fost un „poet popular prin excelenţă", adresându-se adică poporului pe care „îl face să râdă şi să plângă, şi căruia îi vorbeşte limba". Cum se vede, Pann n-are idee că literatura se schimba radical în acele decenii şi nici nu pare să fi fost sensibil la ce se scria pe atunci, mulţumindu-se s-o popularizeze pe aceea la modă înainte. El rămâne la Béranger, fără să-l înţeleagă pe Lamartine. Nu oglindeşte trecerea spre nou, ci supravieţuirea vechiului. Acest fenomen este curent şi în alte epoci. Dacă admitem ideea formaliştilor ruşi, „evoluţia" se realizează de obicei prin aducerea în prim-plan a unor formule literare marginale şi prin marginalizarea celor care deţinuseră prim-planul o vreme; iar prim-planul aparţine elitelor, marginalizarea însemnând între altele cădere la nivelul consumului popular. Rolul jucat de Pann este de a furniza materia necesară acestui consum, ceea ce i-a atras din partea pudicului Bogdan-Duică epitetul de „cârpaci". El procedează ca, mai târziu, librarul-editor H.C. Wartha, care scoate ediţiile succesive ale mult cititei antologii intitulate *Dorul*: copiază texte sau le prelucrează, lăsându-le fără nume de autor, chiar dacă unele sunt celebre, într-un spirit folclorizant care face să dispară practic noţiunea de literatură cultă. În culegerile lui Pann, Văcăreştii, Conachi şi Mumuleanu stau cot la cot cu azi uitaţii Georgescu, Popescu şi Ucenescu, tot aşa cum, în *Dorul*, Alexandrescu, Baronzi, C.A. Rosetti şi Alecsandri vor face casă bună cu Paterlageanu, Poppiţeanu şi Favian. Că *Spitalul amorului* este modelul *Dorului* o arată şi faptul că Pann introduce în culegerea lui chiar şi poeţi noi, absenţi din *Poezii deosebite*, dar care au debutat între 1830 şi 1850, cum ar fi Cârlova, Bolliac, Alexandrescu, Aricescu şi alţii. Anton Pann însuşi e prezent cu texte proprii şi tot fără nume. Ceea ce arată că editorul are ideea lui precisă despre literatură şi că nimic nu e întâmplător. Conachi nu şi-a tipărit niciodată versurile, considerându-se probabil, ca şi Alecu Văcărescu, „stihurgos" pentru trebuinţe proprii. Anonimatul lui Pann are, vom vedea, alt sens, care merge, curios, împreună cu o anumită indecenţă a scriitorului, ce nu se dă în lături să-şi publice testamentul. Iubeţ, ca şi Alecu sau Conachi, aventurile lui sunt caracteristice altor timpuri şi altei pături sociale. Nu mai găsim iatacul secret, în care iubita exhibă din sân un trandafir norocos, nici imensele grădini private, cu copaci stufoşi, ape şi grote, unde boierii îşi trăiau nevăzuţi idilele. Pann răpeşte o călugăriţă de 16 ani, cu care trece munţii ca să scape de consecinţe, e înşelat de ea şi are grijă s-o batjocorească în versuri foarte crude, se însoară de trei ori (Conachi era un adversar moral al divorţului), iar testamentul de care am pomenit ne arată că dorea ca ultima soţie să i se călugărească de îndată ce va rămâne văduvă. Aceste detalii sunt semnificative în măsura în care indică o transformare a mentalităţii şi totodată faptul că Pann, om nou în raport cu Conachi, are, în ce priveşte literatura, o concepţie nu neapărat mai veche, dar populară în esenţă.

Poetul însuşi trebuie înţeles prin relaţie cu tipograful, antologatorul şi popularizatorul care este Pann. Însăşi originalitatea operei sale este în discuţie. Dacă uneori, înainte, nu cunoşteam exact ce a scris un poet, aceasta se datora nepăsării cu care priveau în general autorii publicarea sau difuzarea operei lor. Şi lui Conachi, şi lui Alecu Văcărescu li se potriveşte această explicaţie. Pann împărtăşeşte însă dezinteresul popular pentru numele creatorului. Ceea ce e altceva. Contează textul, nu autorul. Publicul pe care şi l-a ales dictează nu numai comportamentul editorului, dar şi pe al poetului. Pann crede că ştie ce doreşte orăşeanul (îndeosebi bucureşteanul) din deceniile 4 şi 5 ale secolului XIX: tot ce scrie el, în măsura în care putem fi siguri de paternitatea textelor, denotă cel mai neîndoielnic gust mic-burghez pentru divertismentul unit cu moralizarea şi cu satira, tipologia însăşi fiind stereotipă (femeia rea, beţivul, nărodul, calicul etc.), atât în snoave, cât şi în poezii. Ceea ce-i lipseşte lui Pann este lirismul. Om cu simţ practic, cu umor, bun stăpânitor al resurselor limbii (după Ivireanul, este al doilea străin care ne învaţă la perfecţie limba), în special al idiomului întrebuinţat în Muntenia, la Bucureşti şi la mahala (care n-avea pe atunci sensul peiorativ de astăzi), nu era şi un poet liric. Cântecele de lume pe care i le putem atribui sunt absolut mediocre, de pildă acelea din *Poezii deosebite*. Înainte de acest volum, Pann culesese snoave şi versuri într-un *Calendar al lui Bonifatie Setosul* prin 1821 sau 1822 şi „îndreptase” nişte cântece de stea, puse pe muzică, în *Versurile musiceşti* din 1830. Argumentul tipăririi acestora din urmă este semnificativ. Pann susţine că le-a scris „din auzite” şi a constatat că „se sminţise din calea lor, încât nici un înţeles nu avea într-însele”. El este deci sensibil la modificarea limbii şi la accesibilitate, dar nu e interesat de corectitudinea transcrierii, nefiind încă ceea ce se cheamă un folclorist. Tot aşa, în prefaţa de la *Hristoitia* din 1834 (care e prelucrarea unei opere a lui Erasmus!), arată că reia traducerile în circulaţie cu scopul de a le scrie pe înţelesul cititorilor contemporani. Versificate fluent (ca şi Mumuleanu şi spre deosebire de moldoveni, Pann are o limbă abundent curgătoare, fără iazuri), recomandările de bună-cuviinţă împrumutate din Erasmus ar fi meritat să ilustreze un capitol din *Expresivitatea involuntară* a lui Eugen Negrici. Sunt, mai toate, comice fără voie:

> „Pureci ş-alte ca aceste
> Asemene orce este,
> Să nu sfarămi niciodată
> Când vei fi cu alţi vreodată.
> Însă dacă din aceste
> Vezi la cineva că este
> Cum: muci cu bale scuipite
> Asupra altui lipite
> (Că aceasta se-ntâmplează
> De multe ori să se vază),
> Să le scoţi frumos în taină,
> Unde-or fi după-acea haină,
> Încât de va fi cu putinţă
> Însuşi el să nu te simţă...”

Nu merită atenţie alte opere, cum ar fi *Memorialul focului mare*, un fel de cronică versificată ca acelea de odinioară, absolut fără niciun haz artistic, nici fabulele dintr-un volum publicat în 1847, nici *Noul Erotocrit*, foarte greoi versificat. Două cărţi au făcut reputaţia de poet veritabil a lui Pann şi anume *Culegere de proverburi sau povestea vorbii* şi *O şezătoare la ţară sau călătoria lui Moş Albu*. Tot ce se ştie îndeobşte din Pann, tot ce a fost memorat şi este repetat de către iubitorii umorului verbal muntenesc sau balcanic provine din acestea, inclusiv *motto*-ul la *Povestea vorbii*:

> „De prin lume adunate
> Şi iarăşi la lume date.”

Pann nu este neapărat aici altul decât în celelalte cărţi. N-a devenit un adevărat culegător de folclor, deşi moda începuse şi, în *O*

șezătoare, se apropie el însuși de folclorul țărănesc pe care nu-l băgase în seamă înainte, ba chiar ceea ce strânge acolo este mai „curat" ca niciodată. N-a devenit nici un scriitor pe de-a-ntregul cult, cum se va întâmpla cu Ion Creangă peste trei decenii. Pann este mai curând un Ispirescu al poeziei, situat la mijlocul drumului între prelucrarea simplă și creația originală. Talentul lui rămâne unul popular și, oricât de savuros, nu trebuie scos din cadrele firești. Alăturat adesea de Creangă și Caragiale, nu e însă cu adevărat comparabil cu niciunul dintre ei: povestitor îndemânatic, n-are geniul primului; „lingvist" miraculos, dar nu conștient, e departe de a avea arta celui de-al doilea. Simpatia de care se bucură este însă ușor de înțeles și, de altfel, perfect îndreptățită. Pann rămâne unul dintre cei mai inventivi scriitori români sub raportul vocabularului, comediograf instinctiv al cuvântului. *Povestea vorbii* e o înlănțuire de expresii paremiologice, urmate de anecdote versificate, pe tema prostiei, beției, cusururilor, moravurilor și așa mai departe. Introducerea la primul capitol sugerează deja însușirea de căpetenie a autorului care este ușurința de a vorbi în proverbe, trecând de la unul la altul, dar și conștiința gratuității care este deja semnul artei:

„Aideți să vorbim degeabă,
Că tot n-avem nici o treabă;
  Fiindcă
Gura nu cere chirie,
Poate vorbi orce fie.
  De multe ori însă
Vorba, din vorbă în vorbă,
A ajuns și la cociorbă.
  Și atunci vine proverbul:
Vorba pe unde a ieșit
Mai bine să fi tușit.
  De aceea
Când vrei să vorbești, la gură
Să aibi lacăt și măsură.
  Adică:
Vezi bârna din ochiul tău
Și nu vorbi de alt rău..."

Știam toate aceste proverbe, dar câte unul e surprinzător: de exemplu acela din care se vede că poporul aseamănă în secolul lui Pann, și, poate, și mai înainte, vorba goală cu o cociorbă, cu un vătrai de lemn, adică, nefolositor. Se pot da multe exemple pentru această pricepere de a vorbi în vorbe fixe, care uneori frizează absurdul modern, suprarealismul involuntar, prin treptata „degradare" a sensului și prin jocul de cuvinte, ca la Nichita Stănescu:

„Satul mic îl ajunge podvoada des.
  Dar cum zice un învățat
La buciumul vieții trei vlăstari cresc,
                    unul al sănătății
altul al veseliei și altul al turburării.

  De multe ori
Îți vine acru de el.
  Povestea țiganului:
Acru-u-u-u, de la nașu
Și:
De roșu, roșu!
de acru, acru!
de Ploiești, Ploiești!
chef nenai."

Povestirile care completează această pură proverbialitate sunt, câteodată, pline de haz. Una despre prostie, de pildă, conține o probă de umor absurd: proștii au uitat dacă tovarășul lor, care s-a băgat în vizuina ursului, avea sau nu cap, căci a ieșit din vizuină fără, și se duc la nevastă s-o întrebe, iar nevasta, căzând pe gânduri, le răspunde:

„— Nu știu bine,
Dar la Paști îmi par' și mie
Că ș-a cumpărat tichie."

Este aici un Creangă al mahalalei bucureştene, care şi-l imaginează altă dată pe nărod (tip recurent) legând copacul de măgar, pentru ca, tăind copacul aflat pe o costişă abruptă, acesta să n-o ia la vale, şi fiind apoi mirat să vadă măgarul zburând prin aer. Alt personaj frecvent şi tipic este leneşul. Un împărat pune de-i strânge pe toţi leneşii din ţară, ca să afle care e cel mai leneş dintre ei şi, după ce-i hrăneşte o vreme pe degeaba, dă foc casei unde şedeau şi pândeşte să descopere care va ieşi ultimul:

„Dar văzând că privesc focul şi nu se mişcă din loc,
Puse un slujbaş să strige: — Ieşiţi, că ardeţi în foc!
Iar unul din ei răspunse: — Nu-ţ-e-le-ne-să-vor-beşti?
Şi aşa să prăpădiră, arzând în foc, toţi aceşti."

Limba poeziei epice cunoaşte la Anton Pann primele veselii argheziene. Un tată cumpără, spre mirarea fiului său, o cămilă, tocmai când preţul ei pe piaţă era mai mare:

„Zice el: — Nu te mira,
Că ieftină când era,
N-aveam banul să o iau,
Dar acum mia de lei
O scosei şi o dedei,
C-avui de unde s-o iau."

Sau primele învârtoşiri, în portretele fizice, după acelea mai puţintele la trup de la Milu şi Mumuleanu:

„O văduvă-n vârstă, bătrână, zbârcită,
Cu doi dinţi în gură, barba ascuţită,
Nas cât pătlăgeaua, la vorbă-nţepată,
Cu ochii ceacâră, gura lăbărţată,
Fruntea-i cucuiată, faţa mohorâtă,
Peste tot negoasă şi posomorâtă,
Umbla-ntunecată şi înnourată
Nu o vedea nimeni să râză vreodată."

Elemente pitoreşti de portret (în ciuda elementarităţii rimelor şi a monotoniei ritmice, cu mult sub nivelul atins odinioară de Dosoftei) descoperim şi în pasajul care reia străvechea *Poveste a poamelor*. „Migdalul tainic", „bubosul Strugur", „Varza, cea-ngâmfată-n foi", „cuvioasa Linte", „Postnica Fasole, cea prea umflătoare", „ghebosul Roşcov" şi, desigur, „mânioasa Ceapă", al cărei portret, deseori citat, e cel mai plastic dintre toate:

„Se-mbrăcă deodată, iute, cu mânie,
Douăspre'ce haine puse, de dimie,
Şi cămăşi atâtea, albe, supţirele,
Îmbrăcând binişul roşu peste ele,
Pieptănă şi barba-şi albă şi bătrână,
Scuturând-o bine de pământ, ţărână..."

O şezătoare la ţară înşiră, pe canavaua unei călătorii, nu numai peripeţiile cele mai neaşteptate, ca în orice roman picaresc, dar şi poezii populare, ghicitori, cimilituri, basme şi multe vorbe de clacă, unele părând specialiştilor culese cu mai multă grijă pentru acurateţe decât oricare altele la Pann. Dar partea de naraţiune, care este originală, nu mai prezintă nici varietatea de limbaj, nici umorul din *Povestea vorbii*. Citită şi răscitită, place mai ales scriitorilor, căci jocul cu limba e treaba lor, până azi, dovadă ce scrie Marin Sorescu: „Geniul lui constă în a se cuibări adânc în cochilia spusei româneşti...".

Un prepaşoptist

IANCU VĂCĂRESCU

(1792 – 3 martie 1863)



Adevăratul poet de tranziţie între neoclasicismul de secol XVIII şi romantismul paşoptist este Iancu, din cea de a treia generaţie a Văcăreştilor. Nu are talentul lui Alecu, tatăl, e aproape searbăd în lirica erotică, dar coarda instrumentului său e mai întinsă decât a oricărui contemporan. Deşi a trăit odată cu Pann (decât care este mai vârstnic cu vreo cinci ani şi căruia i-a supravieţuit nouă), a fost mult mai legat de noua şcoală poetică, publicând în *Curierul* lui Heliade, amestecându-se în crearea „societăţilor" romantice, fiind prieten cu Alexandrescu, Ghica şi Cârlova. La moarte, în 1863, era aşa de preţuit de către confraţi (în ciuda faptului că nu mai tipărise nimic din 1848), încât pe mormânt i se sapă inscripţia măgulitoare: „Părinte al poeziei române". Iancu începuse, ca toţi congenerii săi, cu „mitologicale". *Primăvara amorului* pare un rezumat al recuzitei clasiciste, cu Arcadia lui Metastasio („Acolo am eu o căscioară...") şi cu zeul Amor care-l introduce pe poet într-o natură nocturnă zugrăvită la fel de convenţional, dar în care unele detalii sunt deja preromantice („Surpături sunt de o parte,/ De-un oraş ce a domnit"), iar galanteria pastorală anunţă tonul veselului Alecsandri („Saltă-n sus, pe lângă focuri/ Călător şi ciobănaş,/ Prerăsună-n multe locuri/ Dulce glas de fluieraş"). Dacă *Adevărul* e un sterp poem liric şi *La privighetoare* reface tema turturelei de la Ienăchiţă, plângerea erotică e adesea conachiană, însă cu săltăreţe versuri populare („Ajunge-o, râule curgând!/ Fă-o să vie mai curând!"). Noi sunt temele patriotice, într-un stil ce va fi imitat de paşoptişti:

> „Se întinde o câmpie
> De subt poale de Carpaţi,
> Câmp deschis de vitejie
> La românii lăudaţi."

Pe când Alecsandri abia se năştea, Iancu Văcărescu scrie *Glasul poporului sub despotism*, cu celebrele versuri:

> „Să tremure! Să tremure cumplita tiranie!
> Zdrobit va fi cine-o-ndrăzni gând de tiran
> să-i vie."

sau *Marşul românesc*, la reînfiinţarea miliţiei naţionale în 1829, inaugurând de fapt poezia ocazională pe astfel de teme istorice, căci până atunci doar ocaziile personale contaseră pentru poeţii români (vădite la Conachi) sau, ca la Ienăchiţă (în stihurile despre cişmelele bucureştene), acelea legate într-un fel sau altul de obiectele din jur. Sonetele din 1829 sunt, de asemenea, printre primele

în românește, iar *Ceasornicul îndreptat* e unul din acele poeme reflexive pe care le va desăvârși Alexandrescu în anii următori:

„Tu, care vremea spui că trece,
Ne-aduci aminte des, moartea rece,
Vino acuma, ia-nvățătură,
Schimbă nedreaptă a ta măsură!
Știi ticălosul om ce puține
Poate să aibă ceasuri de bine."

O parte din lirica lui Iancu Văcărescu este, desigur, în maniera Alecu-Conachi. El l-a citit pe Gentil Bernard (îi prelucrează un „bacchic"), pe Lebrun Pindare, pe Delille, pe Millevoye, dar și pe Cârlova (și lui îi închină o poezie), legându-i pe Sappho, pe Ovidiu și pe Catul de romantici, după ce a trecut prin lirica secolului XVIII, cam în felul în care o făcuse Lamartine (de asemenea citit) în primele *Meditații* din 1820. Iancu este o mică enciclopedie lirică a vremii și poate fi consultat documentar. E destul de bizar să vezi versuri lamentuoase ce puteau fi scrise de Alecu (Elenco a devenit Nina), alăturate de versuri onomatopeice, straniu-romantice în atmosferă, ca acelea de mai apoi ale lui Bolintineanu, care le va cita într-un articol, dovadă că i-au atras atenția:

„Umbre se plimbă,
Vântul se schimbă,
Neguri s-adună,
Maluri răsună,
  Chiote!
  Țipete!
  Chiote!
  Urlete!
Hurrur brumb! Brumb! (bis)"

Măcar pentru această mare disponibilitate și putere de adaptare, avea perfectă dreptate Alexandrescu să-l laude în celebra epistolă (pe care Ghica trebuia s-o strecoare în așternutul Văcărescului, de un Sfânt Ion) pe, de fapt, nedăruitul lingvistic și uscatul, ca imaginație, poet:

„Tu care-ai fost din pruncie al muzelor
favorit..."

Epica în versuri

Moartea unor specii nobile

Un capitol puțin sau deloc studiat este acela al poeziei epice, moștenire clasică în care se cuprind câteva din speciile cele mai nobile, epopeea, de exemplu. La noi, aceste specii declină lent și mor pe toată durata secolului XIX, după ce unele cunosc o ultimă și tardivă înflorire în vremea romantică. La modelul antic (homeric și vergilian), împrospătat în Renaștere, prin Tasso ori Milton (epopeea), se adaugă acela al poemelor epice clasice (alegorii filosofice, epistole, basme, satire) și romantice (balade, romane în versuri). Toată lumea scrie epică în versuri în secolul XIX, de la clasiciști înveterați ca Alecu Beldiman la romantici ca Eminescu, de la Budai-Deleanu la Coșbuc, despărțiți prin mai bine de o sută de ani de literatură. Apoi, deodată, peste acest fel de poezie se așterne tăcerea. Soarta ei va fi pecetluită de schimbarea criteriului poeticului. Cea mai radicală transformare din toate timpurile a înțelegerii poeziei se petrece, aproape pe nesimțite, în epoca postromantică, și anume atunci când, tot mai mult, poezia este identificată cu lirismul. Lirica devine regina poeziei. Opoziția pertinentă fusese, deja în Antichitate, aceea dintre proză și vers, pentru ca la finele secolului XIX, odată cu prăbușirea celor două sisteme literare tradiționale – metric și retoric – să se impună opoziția dintre liric și tot restul. Înainte, se considera poezie tot ce era în versuri și se oferea cititorului (sau ascultătorului) într-o limbă împodobită, plină de figuri: epicul, liricul, didacticul, dramaticul alcătuiau împreună protipendada poeziei, ușor de recunoscut, ca și aceea socială, după felul de a se îmbrăca. Un document remarcabil de clar în această privință îl constituie prefața lui Wordsworth la ediția a doua a baladelor sale din 1800, socotită manifestul romantismului englez, în care se vorbește despre poet ca despre cineva care incită și descrie pasiunile altora (în poezii epice și dramatice) și deopotrivă care vorbește în numele său propriu (în poezii lirice). Nu există nici cel mai vag indiciu în acest text capital care să ne conducă la ideea discriminării între genurile poetice, chiar dacă Wordsworth afirma, împotriva convingerii clasice, că specificul poeziei este cel mult metrul și nicidecum limbajul retoric, pe care tânărul romantic îl disprețuia. Abia renunțarea la această din urmă marcă va decide soarta poeziei: când, ca și boierii, ea își va tăia barba și va renunța la işlic și la anteriu, identificarea va trebui făcută după alte criterii. Noua poezie va fi lirică sau nu va fi deloc. Epica în versuri, fabula, epistola și

celelalte genuri şi specii enumerate de Puşkin în 1825 ca fiind clasice vor supravieţui numai dacă se vor conforma criteriului modern.

Dintre speciile care supravieţuiesc, cea mai celebră, este balada, devenită, chiar la romantici (Coleridge scrie *Lyrical Ballads*), mai mult lirică decât narativă; dintre cele didactice, epistola (sau satira), cultivată de atâţia, de la Horaţiu la Boileau, se liricizează vizibil la Eminescu ori la Macedonski, fiind abandonată apoi, ca şi fabula, după Alexandrescu şi Bolintineanu, ultimii ei mohicani; epopeea mai cunoaşte tresăriri de orgoliu la paşoptişti, părând potrivită cu exprimarea bravurii patriotice şi a măreţelor fapte de arme din istorie, dar, după tentative aproape disperate de repunere în funcţiune a vechii şi complicatei ei maşinării, este şi ea instalată în muzeul literaturii. O lovitură la fel de puternică primeşte poezia epică din direcţia contrară, adică dinspre proză. Prin 1817, Byron scria în *Beppo*: „Aşadar/ Să mă cobor la proză ar fi firesc,/ Însă la modă-i versul: stihuiesc". Evoluţia prozei face ca o bună parte din necesităţile satisfăcute odinioară de poezie să treacă în mâinile ei: romanul, îndeosebi, cucereşte, unul câte unul, domeniile poeziei epice. A fost pe bună dreptate comparat cu un ciocoi care-l ruinează pe boier, ca Dinu Păturică sustrăgându-i lui Tuzluc pământurile, robii şi femeile. Atunci când romanul reuşeşte să facă faţă singur nevoii cititorilor de naraţiune, psihologie, fabulos, senzaţional, social, moral şi aşa mai departe, îi rămâne poeziei să se adâncească în eul individual, în pura subiectivitate, şi să-şi construiască limbajul nimerit pentru această explorare intensivă a fiinţei umane. Identificarea esenţei poeticului cu lirismul nu se petrece întâmplător odată cu Poe şi Baudelaire, ci în legătură cu o mutaţie a întregii spiritualităţi europene, mutaţie a cărei direcţie este de la epic şi obiectiv către liric şi subiectiv sau, în termenii lui Nietzsche, de la apolinic la dionisiac. Este sfârşitul clasicismului. Ceea ce romanticii încep, vor desăvârşi modernii (începând cu simboliştii). Trecerea de la o vârstă la alta este foarte clară la Nietzsche. Mai există totuşi la el, în pofida polemicii cu Schopenhauer, care definise arta lirică drept o artă imperfectă, un anume compromis între vechea şi noua înţelegere a sensibilităţii estetice. În fond, Nietzsche nu concepea nici el o artă pur subiectivă, ci una care să aibă *aparenţa* obiectivităţii. Acest compromis apare, de exemplu, în răspunsul pe care îl dă în *Naşterea tragediei* din 1871 întrebării „cum este posibil poetul liric ca artist?", invocând pe Arhiloc: „Atunci când Arhiloc, primul liric al anticilor, îşi declară fiicelor lui Lycambes dragostea nebunească şi, totodată, dispreţul, nu patima sa o vedem dănţuind, purtată de un delir orgiac, ci îl vedem pe Dionysos, le vedem pe Menade, pe Arhiloc însuşi, exaltat şi ameţit, cufundat în somn, aşa cum ni-l descrie Euripide în *Bacante*; somn căruia îi cade pradă pe culmi de munte în soarele de amiază; iată-l în fine pe Apolo, apropiindu-se de poet, şi atingându-l cu cununa sa de lauri". Liricul nu e, încă, desprins de suportul lui epic şi reprezentabil. Şi chiar dacă Nietzsche nu va face, el, acest pas, continuând a căuta pentru poezia pornită „dintr-o stare sufletească muzicală", cum definise Schiller lirica, un corelat obiectiv, impresia produsă de teza lui va fi considerabilă şi întreaga poezie va încerca să devină „o străfulgerare imitativă a muzicii", adică pur lirică.

În acest punct, apele se despart. Pe măsură ce creşte popularitatea romanului, poezia se cufundă în obscuritate şi înalţă stindardul elitismului. Modernitatea stă sub acest semn, al lirismului obscur şi elitist. Secolul XX nu mai recunoaşte poezia epică. Trebuie consemnată totuşi o aparentă excepţie şi indicată, în fine, o probabilitate. Excepţia o constituie, în literatura noastră, poemele epice din anii '50 ai secolului XX. Explicaţia reapariţiei acestor fosile este sociologică, nu artistică, şi este aceeaşi ca în cazul preferinţei pe care o arată tot atunci, romanul, proza, realismului cel mai plat: teama de subiectivitatea umană incontrolabilă este aceea care a condus la artificiala reconsiderare a unor specii mai apte s-o canalizeze ori s-o

mascheze. Poemul narativ şi romanul nepsihologic corespundeau cel mai bine acestei necesităţi de socializare ad-hoc a sentimentelor şi a gândirii, standardizate ca şi toate celelalte produse ale epocii dogmatice. Când, la începutul anilor '60, poezia va reintra în matcă, se va produce o explozie lirică şi ea nu va mai lăsa nicio speranţă naraţiunilor în versuri. Dar, iată – şi aceasta e probabilitatea menţionată mai sus – tot mai des în timpul din urmă poeţii se fac ecoul, din nou, al interesului pentru epic, încearcă să scrie poeme ample şi visează epopei. S-ar părea că această atitudine exprimă sentimentul încheierii epocii moderne: şi, o dată cu ea, a totalitarismului liric instalat cu un veac în urmă. Este pus iarăşi în discuţie criteriul poeticului. Anume specii, care au murit din pricina restrângerii lui, sunt reanimate. E prea devreme pentru a aprecia amploarea acestei recuperări. Se observă destul de clar totuşi că reacţia la absolutismul modernist nu este atât una la lirism, ca viziune subiectivă, cât la fulgurant, obscur şi dezordonat. Acest mod iluminat şi haotic de a concepe poemul, introdus de Nietzsche şi de Poe, este combătut azi în favoarea unui integralism, care poate însemna că însăşi noţiunea de individualitate umană, scumpă epocii moderne, începe să fie resimţită ca insuficientă şi ineficace. Totodată, cel puţin până în clipa de faţă, nu atât narativul (simplu mijloc!) a reprezentat obiectivul principal al noilor poeţi, cât prozaicul, realisticul. E drept că poemele scrise în generaţia '80 a secolului XX apelează mult mai des decât o făceau cele scrise în generaţia '60 la personaje, povestiri în versuri, descrieri şi dialoguri, dar e vorba mai mult de un simili-epic, care permite, pe de o parte, o organizare mai metodică a poemului, şi, pe de alta, deschide accesul spre universul cotidian al oamenilor, acela pe care, cu excepţia avangardiştilor din anii '20-'30, poeţii ultimei sute de ani îl cam lăsaseră în paragină sau pe seama romanului.

O clasificare a poemelor epice din secolul XIX este necesară, ca şi o descriere a lor, chiar depăşind graniţele epocii dintre 1787-1830. Acest lucru n-a fost făcut niciodată. Din perspectiva conceptului modern de poezie, poemele epice sau proiectele de epopee au fost în mod sistematic subestimate. Până şi o *Istorie a poeziei româneşti*, cum este aceea a lui Mircea Scarlat, nu le acordă niciun loc. Puţinii critici literari care s-au ocupat de ele au urmărit de obicei să pescuiască rarele şi întâmplătoarele valori lirice existente. Paradoxul de a judeca un gen literar prin prisma exigenţelor altuia n-a părut să deranjeze pe nimeni. Statutul epicii în versuri trebuie însă reconstituit fără această prejudecată modernistă. La începutul secolului XIX nu exista ierarhia actuală, care, în poezie, situează liricul mai presus de epic ori de didactic; toate speciile se bucurau de un interes egal, dacă nu cumva, dată fiind tradiţia care urcă până la Homer, cele epice aveau o nobleţe în plus.

Care sunt speciile epicii în versuri, legate de perioada preromantică, din care unele supravieţuiesc şi în romantism? Ele sunt în număr de patru. În secolul XVIII s-au scris acele cronici sau naraţiuni versificate de care a fost vorba într-un capitol anterior. Deşi ele continuă să apară şi imediat după 1800, ca, de altfel, şi ultimele cronici în proză, locul lor este în literatura medievală. Merită însă un paragraf *epopeea*: specia, dintre toate, cea mai bine structurată, cea mai veche, cea mai nobilă. Budai-Deleanu o reia în variantă burlescă şi livrească, paşoptiştii o cultivă în variantă serioasă. Ea se află la întâlnirea clasicismului cu noul interes pentru istorie (universală şi naţională) dezvoltat deja în timpul Luminilor şi atât de bine marcat la noi în toată prima jumătate a secolului XIX. Scopurile epopeii naţionale sunt didactice şi patriotice. Cât timp vor fi simţite actuale aceste scopuri, vor exista şi încercări de epopee. Spre 1900 genul trebuie însă considerat complet epuizat. Extrem de rarele încercări din secolul XX (o *Ştefaniadă* a lui Ioan Pop-Florentin în 1925) apar mai curând ca nişte bizarerii. O altă specie este *alegoria filosofică şi satirică în versuri*: foarte la modă în secolul XVIII occidental, îşi are la noi voga abia la începutul celui următor. Statutul nu-i este

îndeajuns de bine precizat. O scriu clasici întârziaţi ca Pope, dar şi romantici ca Shelley sau Keats. Din Luminism moşteneşte caracterul enciclopedic şi raţionalist, ca şi o structură foarte ordonată, care nu-i permite libertăţile altor specii epice, de pildă ale baladei, capabilă a se liriciza sau a comunica viziuni haotice, tulburi. Chiar şi alegoriile care descriu vise sunt extrem de clare. În al treilea rând, *basmul în versuri* cunoaşte o anumită răspândire în Luminism şi apoi în Romantism. Originea lui fiind adesea populară, trebuie totuşi considerat uneori operă cultă şi originală, cum se întâmplă cu cele eminesciene. Spre deosebire de alţii, noi nu avem *roman în versuri*, cu o singură excepţie, *Conrad*, de Bolintineanu.

Dacă o încercare de epopee a lui Asachi s-a pierdut, aceea a lui COSTACHE NEGRUZZI s-a păstrat în fragmentul intitulat *Aprodul Purice.* Restul *Ştefaniadei* s-a „prăpădit". Ecoul printre contemporani al fragmentului a fost enorm şi nu doar unul de stimă, cum am putea crede luându-ne după declaraţiile conjuncturale, ci unul profund, Negruzzi oferind, în definitiv, modelul pentru una din cele două paradigme ale genului la noi, pe linia căruia vor merge, în epopeile lor sau în poeme mai scurte, Alecsandri, V. Bumbac, Aron Densuşianu, I.I. Bumbac şi G. Coşbuc. E vorba, în această primă paradigmă, de un mic clasicism, homeric şi vergilian, inspirat poate şi de Karamzin cu ale sale *Petriada* sau *Rusiada*, cu subiecte luate din cronicari, didactic şi naţional, care se păstrează destul de fidel în vecinătatea surselor, a „adevărului" istoric; linia subiectului este simplă şi dreaptă; epopeea e plină de mişcare, preferând episoadele războinice, vitejeşti, în care se remarcă personaje cu statură eroică; ideologia se exprimă foarte clar în discursurile naiv-emoţionante pe care personajele nu pierd nicio ocazie să le rostească. Trupele ungureşti ale lui Hroiot năvălesc în Moldova, voind să-l ia pe Ştefan pe nepregătite. Un bătrân, prins de năvălitori, îi ţine lui Hroiot un discurs pe cât de demn, pe atât de critic, ca şi Mircea în faţa lui Baiazid la Eminescu. Enumerarea căpeteniilor, descrierea oştirilor, cu detalii de culoare ale harnaşamentelor şi armelor constituie deja nişte *topoi* pe care îi vom regăsi, alături de dramatismul concentrat, în poemele istorice romantice, de tipul *Mazeppa* sau *Prizonierul din Chillon*, până la *Dan, căpitan de plai* şi *Dumbrava Roşie.* Unele versuri (ale lui Negruzzi) au rămas, cu siguranţă, prin sonoritatea lor, în urechile lui Alecsandri, Bolintineanu sau Eminescu:

„A cailor rânchezare, pocnetul cel
de săneţi,
Vreamătul şi şuieratul a mii de mii de
săgeţi,
Zăngănatul cel de săbii, pulberea ce
până-n nori
Se înalţă în vârteje de l-atâţia luptători,
A trâmbiţelor şi surle răsunet scârţâitor,
Ţipetele, văitatea, geamătul celor ce
mor..."

Coşbuc din *Paşa Hassan* nu este nici el străin de versuri simple şi măreţe ca acestea:

„Viteazul braţ al lui Ştefan prin vrăjmaşi
cărări făcea
*
Dar de multă ungurime năduşiţi,
încungiuraţi,
Cădeau precum snopii vara, de sabie
săceraţi."

Lipsit de talent, V. BUMBAC (1837-1918) începe prin 1869 o epopee despre *Descălecatul lui Dragoş în Moldova*, rămasă la primele două cânturi în cel mai pur stil negruzzian, la care se adaugă influenţa lui Alecsandri în comparaţii şi epitete, ca şi în prelucrarea (devenită la modă) a folclorului (mese cu lăutari, jocuri, elemente de basm). Un deceniu mai târziu, ARON DENSUSIANU (1837-1900) scrie o *Negriadă* în 12.000 de versuri, operă de belfer, fără minim

relief stilistic, imitând servil pe aceiaşi Negruzzi şi Alecsandri. Critica lui Maiorescu din 1884, când a respins-o de la premiile Academiei, era perfect îndreptăţită. Nu altcum decât caraghioasă este *Florinta* lui I.I. BUMBAC (1843-1902) (care are cunoştinţă de toate epopeile anterioare), unde se pune năvălirea barbarilor pe seama Florintei, „frumoasă Helenă română". Epopeea parodiază fără să vrea ritmul săltăreţ popular („Frunzuliţă, iarbă mare!/ La Craiova-i adunare,/ tot românu-i în picioare..."). Nu prezintă interes literar nici *Daciada* lui ION N. ŞOIMESCU (1826-1890) din 1885, consacrată în cea mai mare parte lui Mihai Viteazul (lupta de la Călugăreni şi încoronarea de la Alba-Iulia), în pofida titlului, restul evenimentelor fiind trecut în zbor în versuri ca acestea: „Trecuseră cinci secoli de când nefericirea/ Plomba cu nepăsare pe scumpii fii ai Romei...".

A doua paradigmă, pe care o putem numi romantică are ca model *Mihaida* lui HELIADE, din care au apărut două cânturi, cel dintâi în *Curierul de ambe sexe* din 1844-1846, acelaşi în care Heliade tipărise *Aprodul Purice* al lui Negruzzi, iar al doilea în *Echilibru între antiteze* în 1859-1869. Comparată de G. Călinescu cu *Henriada* şi de D. Popovici cu *Gerusalemme liberata*, încercarea lui Heliade este în alt chip romantică decât aceea a lui Negruzzi (la acesta, elementul romantic constă în evocarea istoriei naţionale şi în melodrama oficierii de către Ştefan, în final, a nunţii lui Purice cu fata pârcălabului de Roman, fiind deci un tipic romantism cuminte, moderat, de epocă Biedermeier), cu personaje „geniale" şi neliniştite, care au viziuni cosmico-istorice, amestec de raţionalism, luminism şi creştinism; ochiul poetului se plimbă pe câmpii planetare ca la el acasă şi e deschis mai cu seamă noaptea; subiectul e parazitat de tot soiul de episoade secundare, vise, profeţii şi discursuri; epicul e subordonat atmosferei, amănuntelor de culoare; fidelitatea faţă de realitate este minimă, epopeile romantice găsind în combinarea bizară a izvoarelor sau în imaginaţie o plăcere deosebită. La Heliade avem un romantism apropiat de acela al primilor romantici, vizionar şi integrator. Un fapt curios este limba, împestriţată de neologisme de origine italiană (*svolă, ridentă, auree, pacific, acvileu* ş.a.), ca şi la Bolintineanu şi chiar Baronzi, principalii emuli ai acestui tip de epopee, care îşi răscumpără tonul emfatic şi verbiajul ideologic prin evidente virtuţi poetice. Ioana Em. Petrescu a încercat să explice atât simbolurile cât şi limbajul epopeii prin ideea conjugării Spiritului şi Materiei într-un Univers. Acesta ar fi Delta heliadescă. Stilistic, al doilea cânt contrastează cu primul, înlocuind limba neologistică şi abstractă cu cea familiară, şi întrupând Logosul în Istorie. De aceea şi debutează cu o imagine a densităţii materiei elementare. Dacă izbuteşti să te pui la acelaşi diapazon cu autorul, adică să faci abstracţie de scandalul iubirii impure şi pretenţioase, nu se poate să nu vezi solemnitatea multor versuri care îl anunţă pe Eminescu al *Strigoilor* şi al proiectelor de tinereţe:

„Îşi împlinise noaptea pe jumătate cursul
Şi pare că făcuse o pauză solemnă.
Iar somnul învârtise aureea sa vargă
Şi adormise-ntreaga natură restătută.
Tăcerea pretutindeni domnea în maiestate
Şi luna era plină în toată strălucirea-i.
Cu dânsa dimpreună, din Orient încoaci,
Trecând peste tărâmuri, popoare asiatici
Pasase în Europa al somnului blând angel."

Ca în *Memento mori*, imaginaţia e cosmică şi coboară în spirale leneşe din acest plan înalt spre centrul tabloului, unde, în „vetrele lui Bucur" se află palatul domnesc, iar în palat o încăpere luminată doar de o candelă, unde veghează Mihai însuşi. Apariţia domnitorului este la fel de gigantică precum îi este statura, care aruncă pe pereţi o umbră colosală. Portretul este atins de aripa geniului (un vers ca „Sublim este bărbatul când intră în el geniul" sună călinescian, aşa cum călinescian e uneori stilul neologistic şi excesiv). Mihai e grăbit („orele-i par secoli") să se facă ziuă şi să pună

în practică ceea ce deocamdată e numai gândit. Când se adună boierii la sfat (ca în toate epopeile, acest moment nu poate lipsi, prilej de enumerare a căpeteniilor şi de rostire a discursurilor de rigoare), el îşi face o apariţie hugoliană, cu un simţ al spectacolului pe care Ştefan al lui Negruzzi nu-l învăţase încă:

„Se scoală banul Manta şi trece-n sala mare;
La uşa cea din dreapta respectuos s-arestă
Şi-ncet de trei ori bate. Dinîntru îl întreabă:
„Sunt toţi?" „Toţi" îi răspunde... şi uşa se
deschide.
Îndată, drept şi sigur, un mare om propasă
Şi răpede-şi aruncă ochire acvilee
Şi pasă drept la jeţul ce sta naintea crucii.
Un stat înalt şi nobil, un port de maiestate,
O frunte mare, scoasă, ce cugetă departe,
Schinteietori ochi ageri, sprâncene ebenine,
Un nas roman, o buză pacefică, ridentă,
O barbă marţială, un piept ce sparge soarta
C-o tare paţienţă şi braţe musculoase" etc.

E instinctiv şi puţintel comic să comparăm acest protocol imperial cu convingerile democratice care l-au determinat pe autor să nu mai continue *Mihaida*, când a aflat că eroul lui a fost promulgatorul decretului care lega pe ţărani de glie.

Limba lui D. BOLINTINEANU este încă şi mai rea decât a lui Heliade, iar vestitul lui simţ muzical se foloseşte, deocamdată, în *Traianida* de un instrument complet dezacordat. Dar instinctul poetic este evident. Spre deosebire de Heliade, care are o emfază bărbătească, Bolintineanu este „feminin", graţios şi senzual. De altfel, personajele epopeii lui sunt în majoritate femei, ca de exemplu Cosânzeana, care, după ce ţine un mic discurs, „...Ochii ei închină sub pleoape ce se plec/ Cu genele aurite ce lacrime le-nec". În portrete, zefirii, roua, ambrozia şi parfumurile în general sunt aproape singurele elemente de comparaţie. Decebal, ameninţat de Traian, ţine sfat, are loc apoi lupta, pierdută de regele dac, care e condus de Eudochia, soţia lui Zamolxis, în iad şi în rai (ca schimnicul Varlaam, ca Reporta, ca eroii lui Dante şi Milton), retrimis pe pământ, învins a doua oară, în parte, şi din pricina uneltirilor Eudochiei, geloasă, căci îl iubeşte pe Oneu, care, la rândul lui o iubeşte pe fata regelui. Discuţia dintre Eudochia şi Oneu este în fond aceea din *Fata în grădina de aur* a lui Eminescu dintre prinţesa captivă şi zmeu, doar că rolurile sunt inversate:

El zice: „O, zee, eşti dulce, eşti frumoasă,
Dar pe-o muritoare în lume ador!"

Eudochia îşi încearcă totuşi pe bietul băiat farmecele supranaturale şi dialogul se continuă în acelaşi stil eminescian, – amintind şi de dialogul unei celebre balade a lui Doinaş:

„«Oh! lasă-mă, zise Oneu, o, zeiţă,
Să plec – aura roşeşte pe cer!»
«Nu este aurora, ci a mea guriţă
De purpur ce luce prin bucle de păr».
«Simţ aerul zilei ce varsă dulceaţă
De flori ce se scaldă-n rouă, -n senin»
«Nu este amorul de flori dimineaţa,
E sânu-mi ce-exaltă parfumul divin»".

Dacă scenele războinice, atât de simple la Negruzzi, sunt aici mai mult zgomotoase şi, în orice caz fără energie, plimbarea lui Decebal prin infern şi prin paradis merită atenţie. Imaginile nu sunt macabre ca la Aaron sau Pogor, ci decorative. Decebal „zboară prin aere printre o pulbere de-aur cu suflete", femeile păcătoase pier „prin fum, prin flăcăre" spre locul unde, „cu coamele late", amanţii „ca şerpii câmpiilor se-ncolăceau", peste tot „vuvuie aerul, ruguie, ţiuie" şi „fluieră idolii", auzindu-se muzicile obişnuite ale lui Bolintineanu. De altfel, din epopee putem spicui zeci de imagini inspirate, care arată că, dacă simţul grandiosului îi lipsea temerarului poet, el îl avea cu prisosinţă pe acela al

miniaturii. Aproape totul este la el vaporos, scăldat în lumină, plutitor, unduitor şi molatec:

„Şi unde suavă al ei corp de miere
Îl leagănă dulce…"

*

„Noaptea îşi scutură roba cu stele.
Roba se undoaie lin pe lume.
În încreţirile palide, umede,
Fâlfâie orele fără nume…"

*

„De peste poalele muntelui Tabeei,
Tremurătoare umbre mijesc
Şi, printre undele ce se posómoră,
Norii de suflete d-oameni plutesc."

*

„Lacuri prin cele opt ceruri feerice
Râur molatece cu lin murmur."

*

„Cu ochi ca umbra nopţii în flacără ardeau
Sub genele umbroase, avea melancolia."

*

„Astfel, din aburii albi ai eterului
Iese molateca, splendida lună."

*

„Plaiuri sălbatece, ochi de păduri."

Aceste distihuri, catrene ori simple poeme într-un vers pot fi crezute ca fiind scrise după Eminescu. Bolintineanu compune, după cum zice D. Popovici, o epopee „lipsită de claritate" în „definirea acţiunii umane", personajele fiind „constituite din bucăţi disparate", dar din care rămân câteva frumoase insule de poezie. Încercarea n-a avut ecoul aceleia a lui Negruzzi. După mijlocul secolului specia începuse să fie simţită ca perimată. Singur autorul nu era convins de asta. O dovedesc şi alte încercări de poezie epică ale lui, între care cea mai preţuită a fost romanul în versuri *Conrad*. Romanul în versuri este o invenţie a romanticilor (pe lângă Byron, au mai scris astfel de opere Lamartine şi Puşkin, şi mai devreme Goethe), care pare a fi rodul încercării de a fi înnobilat prea burghezul roman în proză. Gloria lui va fi de scurtă durată. *Conrad* este singurul exemplu ce se poate da la noi şi, artisticeşte, una din operele cele mai interesante ale vremii, meritând mai multă atenţie decât i s-a acordat. Va fi redescoperit de Cărtărescu în *Levantul*. Ezitarea între versul prea strict şi proza pitorească (poate tot în versuri) o trăia nu numai Bolintineanu, ci şi eroul romanului său:

„Iubea să facă versuri, deşi prea rar le scrie:
A strânge arta-n reguli, credea că-i o sclavie.
Era poet el însă în suflet şi scria
În proză pitorească tot ceea ce simţea."

Conrad este mai puţin, cum s-a spus, romanul unei călătorii arheologice, decât unul de pelerinaj printr-o Europă deja plină de locuri şi eroi romantici, care îşi are noua istorie, romantică. Eroul, un exilat pesimist, are, s-a spus iarăşi, ca prototip pe Bălcescu. Prototipul literar este însă neîndoielnic Childe Harold. Acţiunea e condusă nesigur, caracterele sunt inconsistente, dialogurile stângace. Poetul însă se face numaidecât remarcat, prin strălucirea şi profunzimea unora din mărgelele înşirate pe aţa foarte subţire a subiectului. Eminescu se presimte din nou, în câte un epitet gerunzial:

„Ca o sprânceană neagră pământu-n
depărtare
În umbră şi în raze se mai vedea mijind:
Şi valuri dupe valuri veneau ca turme-
albind"

sau Ion Barbu:

> „Cotind pe Cornul de Aur, ieşia în
> Propontide
> Un vas spărgând cu peptul tărâmele
> lichide"

după cum este intens parnasiană evocarea Feniciei în alt distih:

> „Acolo Fenicia la călători apare
> Cu verdea sa tunică înaintând în mare"

ca şi toată atmosfera de meridionalitate calmă, albastră şi crepusculară:

> „Murmură dulce marea, şi soarele tăcut
> Bea unda azurită în abur nevăzută."

Cu *Daciada* lui GEORGE BARONZI (1828-1896) ne aflăm în faţa parodiei involuntare a epopeii romantice şi naţionale, aşa cum *Ţiganiada* fusese aceea, intenţionată, a epopeii clasice. Ritmul trohaic şi versul de 11 silabe sunt acelea ale *Legendelor* lui Bolintineanu, pe care Baronzi le imită pe spaţii mari, cu efecte ce se pot bănui, fără să mai fie nevoie de citate.

Delille, Voltaire, Pope sau Pignotti sunt autorii de poeme alegorice filosofico-satirice cel mai des traduşi la noi înainte şi după 1800. Exemplul lor se arată destul de rodnic. Un astfel de poem este *Reporta din vis*, scris de VASILE AARON (1770-1822) probabil pe la 1820-1821. Nu e singura operă de acest tip a autorului, cunoscut până de curând mai ales pentru *Anul cel mănos*, un soi de tratat vergilian, sau pentru prelucrarea prolixă a prolixei epopei *Mesiada* de Klopstock. *Reporta* conţine un *Cuvânt-înainte*, care reprezintă o adevărată „défense et illustration" a limbii române ca limbă pentru marea poezie. Înainte de Alecsandri, Vasile Aaron afirmă că românul e născut poet (ştiută fiind „genia şi plecarea cea mare a românilor spre a face verşuri", încât până şi „pruncii cei tineri... deosăbite verşuri cu înlesnire scornând"). El arată că întâmplările din visul eroului său, care constituie substanţa poemului, sunt dublate de „închipuiri poeticeşti": „că, precum e briciul din fer moale şi fără oţăl făcut, precum zidul fără var şi năsip, şi precum mâncarea, fertura sau friptura, nesărată, aşa e scrierea unor întâmplări ca acestea fără de închipuiri poeticeşti". Istoricii literari s-au întrebat dacă poemul are un model ori mai multe sau dacă e o prelucrare, o imitaţie, ca toate celelalte ale lui Aaron. Modelul sau modelele nu s-au găsit, dar ar trebui căutate în literatura italiană, de vreme ce autorul îşi pune el însuşi întrebarea următoare: „Agiunge limba românească la atâta, cât să poată într-însa face verşuri cu dulceaţa carea să află în verşurile cele italieneşti?". Mai înainte Aaron evocase respectiva limbă ca pe o „sorioară" a limbii noastre. Cele peste patru mii de versuri ale poemului înfăţişează peripeţiile unui tânăr vânător, care are un vis: i se arată în acel vis un bătrân care-l conduce, asemenea lui Vergiliu pe Dante, în tot felul de locuri şi-l iniţiază în experienţe morale deopotrivă de diverse. E ca un nou botez, însuşi numele tânărului urmând a fi de aici încolo acela din titlu: „De aici înainte toţi minte să ţie: Reporta din vis numele să-ţi fie!" Numele are rezonanţă italienească. Unele motive sunt religioase, clasice (deşertăciune, *ubi sunt* etc.), unite însă cu altele preromantice (ruinele). Convorbirea dintre Omenire şi Lume este asemenea alegoriei din *Divanul* lui Cantemir. Cel mai interesant lucru din poem îl constituie viziunea macabră din cimitirul pe care bătrâna călăuză îl face transparent de dragul instruirii lui Reporta: oasele de morţi au devenit o cenuşă cleioasă, într-o ţeastă şi-a făcut culcuş un şarpe („Prin care intra şi ieşea afară/ Petrecând într-însa ca într-o cămară"), o muşiţă scârboasă prăşeşte viermi pe un corp abia îmbrăcat, grăsimea altora se scurge topită de căldură. Acestor foarte concrete reprezentări ale morţii (de sorginte biblică), li se opun cele ale naturii reînviate după

ploaie, când àcele brazilor sclipesc vesele în soare, oarecum în felul din *Dezmierdarea poeticească* de Peşacov, dovadă că şi unele şi altele circulau în epocă, probabil ca motive preromantice. În capitolul al doilea, rămas neterminat, Reporta are un nou călăuzitor, pe Epicur, filosoful materialist repudiat de Biserică, împreună cu care ajunge la palatul Crăiesei Dezmierdării, unde se aşază pe mâncat şi pe băut, tocmai când se iveşte alaiul grotesc al stăpânei locurilor, în dreapta căreia stă o femeie cu un prunc orb şi gol în braţe, care trage la nimereală săgeţi înveninate, iar în stânga, o altă femeie, cu un prunc beat în braţe.

Asemănător este poemul intitulat *Vedenie* al lui VASILE POGOR (1792-1857), tatăl junimistului cu acelaşi nume. Autorul e un spirit satiric. Manuscrisul poemului ne-a parvenit într-o copie datorată lui Eminescu. Evidentele lui însuşiri literare nu l-au lăsat, probabil, indiferent pe marele poet. Pogor a mai scris câteva poeme scurte şi a lăsat neisprăvită (de fapt, doar începută) „facirea epic-comică" intitulată *Eterida*. În *Vedenie*, „zmeritul călugăr" Varlaam are un vis, ca şi Reporta, în care călătoreşte în infern, unde îşi vede o parte dintre contemporani supuşi la chinuri. Se observă uşor modelul dantesc, dar şi al altor scrieri cu temă similară, cum ar fi cunoscuta apocrifă cu Maica Domnului, căreia Arhanghelul Mihail îi arată bolgiile cu păcătoşi de toate soiurile şi clasele sociale. Întâi, călugărul de la Secul se ridică la ceruri. Înălţarea aceasta, când vuietul lumii se aude tot mai îndepărtat, este, cu mult înaintea *Nopţii de noiembrie* a lui Macedonski, o sugestivă viziune asupra propriei morţi. Ajuns în faţa scaunului de judecată al zeiţei Dreptăţii, călugărul e pus să scrie ce va vedea. Sunt aduşi o mulţime de boieri care făcuseră rău Moldovei. Spiritul lui Pogor este antieterist, dar imaginaţia lui e incomparabil mai crudă decât a lui Alecu Beldiman în *Tragodie* şi, în loc să se vaite monoton pe tema prăpădului, poetul închipuie pentru greci cele mai groaznice chinuri. Inedit faţă de literatura medievală este că aceste chinuri sunt curate tortúri, şi nu menite să provoace expierea vinovaţilor, ci să smulgă de la ei secrete politice. Metoda de tortură obişnuită fiind aceea fanariotă a punerii în falangă şi a baterii la tălpi, Pogor e atent la varietatea reacţiilor individuale. Viziunea lui e naturalistă şi sadică. Un vistiernic, la care „fumul din tălpi ieşea", din pricina loviturilor, se comportă după cum urmează:

„Mâinile-şi muşca cu dinţii, barba cea lungă-şi zmulgea,
Se bătea în piept cu pumnii şi ca bivolul mugea,
Ca un peşte ce se frige, viu, fiind încă pe foc
Se-ncordează şi s-aruncă ne-ncetat din loc în loc."

E udat cu apă ca să se trezească. Nu sunt cruţaţi nici domnitorii, nici arhiereii. În falanga poetului ajunge însuşi mitropolitul. Ironia e tăioasă:

„L-a fost dezbrăcat de rasă, camilavcu-i sta gios pus,
Iar tălpile cele sfinte ridicate goale-n sus."

Cu totul neaşteptat este să vedem supusă aceloraşi torturi o femeie. Vasile Pogor nu se dă în lături să vizeze batjocoritor democraţia luministă. În ochii zeiţei Dreptăţii egalitatea e perfectă. Traducătorul lui Voltaire nu se dezminte:

„Dar în zadar au fost toate câte domniţa spunea,
Căci acolo însuşi domnii la falangă se punea
Şi osăbire nimică între evghenist şi prost,
Între bărbat şi femeie, nici nu este, nici n-a fost."

Urmează o pagină plină de detaliile suferinţei fizice, cu închircirea membrelor şi zgârcirea trupului, care oferă un spectacol erotic sui-ge-

neris. Poetul nu scapă niciun cuvânt de înduioşare. Cruzimea imaginilor întrece tot ce s-a scris până atunci. Amănuntele sunt îndeosebi uimitoare. Domniţa cu pricina mărturiseşte a fi torturat în mod similar pe un fost iubit, care o trădase (politic!), stricându-i o combinaţie. Urcat în falangă la porunca domniţei, individul e bătut la tălpi de o fată în casă. Îmbrăcat fiind, blana grea de samur alunecă şi îl înăbuşe, căci stă cu capul în jos. Iată-l, în relatarea domniţei, legănându-se în aer:

> „Cum venea însă spre mine cu capul său răsturnat,
> Eu mă giucam cu piciorul pe şlicul însamurat,
> Dar el, cu tot vălmăşagul întru care se afla,
> Simţind, îmi suci piciorul şi cu râvnă-l săruta..."

Cruzimea are cel mai net substrat erotic. Ne aflăm într-o scenă demnă de marchizul de Sade, cu tot decorul fanariot:

> „Atunci începu a-l arde la talpă cu lovituri...
> Şi el apucând al meu scaun, se zvârcolea fript şi ars,
> Şi când scaunul, când blana, când picioru-mi apuca,
> Din cari, ţipând cu lacrimi, de usturime, muşca.
> Eu însă, nenduplecată, supt picioare-mi îl priveam
> Şi să-i dea la tălpi bătaie, neîncetat porunceam..."

Eminescu avea idee (prin *Lepturariul* lui Pumnul) de DANIIL SCAVINSCHI (1795-1837), a cărui *Călătorie* în versuri picarescă şi deloc psihologică, dar scrisă cu oarecare vervă glumeaţă şi cu o bună stăpânire a limbii, anticipează jurnalele atâtora din călătorii români din veacul trecut îngroziţi de starea drumurilor şi de precaritatea vehiculelor, de la Ghica la Maiorescu şi de la Alecsandri la Odobescu. Norocul autorului a fost că l-a portretizat Negruzzi, aşa cum norocul altui contemporan, IOAN PRALE (1769-1847), a fost că l-a portretizat Alecsandri. Pe această filieră au ajuns ei la cunoştinţa lui Pumnul, Eminescu şi Maiorescu. La o operă atât de neînsemnată, un ecou atât de mare devine aproape un merit în sine.

În fine, basmul în versuri este şi el de două tipuri: clasic şi umoristic la Anton Pann şi Petre Dulfu (*Păcală*), dar romantic şi poetic la Eminescu. Undeva la mijloc trebuie pus *Arghir şi Elena* al lui ION BARAC (1776-1848), a cărui nestinsă popularitate vreme de un veac şi mai bine numai cu greu se mai poate înţelege astăzi. Nici versul popular de 8 silabe, nici motivul poveştii cu merele de aur, pe care se altoieşte totul, nu explică succesul naivei alcătuiri poetice a dascălului din Avrig, pe care a reluat-o Eminescu, încercând s-o versifice mai ca lumea şi de care şi-a bătut joc în schimb Budai-Deleanu, parodiind-o într-un episod al *Ţiganiadei.* Ca intenţie, cel puţin, basmul lui Barac este feeric, anunţând tema şi atmosfera *Fetei în grădina de aur* (Elena se află într-o Neagră Cetate la care se ajunge trecând peste obstacole de tot soiul, ceea ce Arghir izbuteşte, dar numai după ce adoarme de două ori în grădina înmiresmată a palatului ş.a.m.d.), dar conţine şi unele elemente de tipul celălalt, ţărănesc, plin de o vulgaritate obişnuită la oameni care ştiu să petreacă şi să glumească (la nuntă, Arghir îi trage trei palme Elenei, ca să-şi verse năduful de a fi umblat atâta după ea, dar fata nu se supără, ghicind că inima lui e bună). Puţin cunoscută, *Legenda ciocârliei* a lui ALECSANDRI este unul dintre cele mai frumoase basme în versuri din câte avem. O fată de împărat, pe nume Lia, se duce în mijlocul mării, unde îşi are soarele palatul, şi se transformă în pasăre, lovită de blestemul unei mame geloase. Portretul fetei e în stilul de-acum bine ştiut:

„Ea are o faţă albă de flori de lăcrimioare
Şi ochi cereşti, albaştri ca floarea de cicoare,
Ş-un păr ce străluceşte pe fruntea sa bălaie
Căzând, fuior de aur, de-a lung până-n călcâie."

E înveşmântată în haine scumpe „din fire de painjen". Peţită de crai mulţi, Lia îi respinge pe toţi. Taina ei n-o ştie decât propria umbră: îl iubeşte pe însuşi soarele, în căutarea căruia pleacă. Invocaţia îndrăgostitei seamănă cu aceea din *Luceafărul* (tema e aceeaşi, în linii mari, şi e un topos romantic) şi în general este în *Legenda* lui Alecsandri foarte mult din atmosfera basmelor în versuri ale lui Eminescu:

„Tu, ochi deschis în ceruri să vadă a mea iubire!
Tu, singura-mi dorinţă, tu, dulcele meu mire!"

Singura confidentă a fetei este propria umbră:

„Iar umbra ei suspină în urmă-i tupilată:
«Ah! draga mea stăpână! Ferească Domnul Sfântul
De-a-ţi asculta îndemnul, de-a-ţi împlini cuvântul,
Căci vai de-acel ce-apucă pe-a soarelui cărare!

Şi unde începutul se leagă cu sfârşitul
Şi unde-şi pierde mintea şi paşii rătăcitul»".

Călare pe Graur, Lia trece printr-o pădure feerică - la antipodul aceleia fioroase din *Grui-Sânger*, şi prin poieni paradiziace, pe unde sălăşluiesc şopârle „smălţuite" şi păsări „având rubine pliscuri şi ochii de smarald". Alecsandri are o intuiţie mult mai exactă a paradiziacului decât a infernalului. În drumul fetei, vântul serii dezmiardă tufele aurite şi loveşte cu aripa lui uşoară valul apei. Nelăsându-se ademenită de somn („Şi de trei ori trei zile şi nopţi de ori trei/ Ea lasă somnul dulce să peară-n urma ei" – spune poetul cu o magică aproape formulă), ajunge pe malul mării de unde poate fi văzut palatul soarelui:

„«Pe unde-ţi merge gândul, stăpâna mea iubită?»
O-ntreabă glasul umbrei de cale obosită"

Şi fata:

„Zăreşti în depărtare cea insulă ferice
Plutind sub cer albastru pe-a mării albăstrime?
Vezi tu colo, în zare, colo, pe-o înălţime,
Acel palat de aur, cel cuib de străluciri,
Cu poarta de rubinuri şi stâlpii de safiri?
Acolo-mpărăteşte frumos ursitul meu."

Suntem în plină *Noapte de decemvrire*, doar că visul e unul erotic, feminizat. Încălecând acum pe fratele lui Graur (căci urmează a trece prin apă), care e cal de mare, „cu ierburi şi mărgeanuri având coama-mpletită" şi „solzi de-argint pe spate", Lia se desparte de umbra ei (ciudat motiv!) şi s-afundă „în zarea rourată". Pe insulă o întâlneşte pe mama soarelui, care e oarbă, şi care o ia drept băiat. Când îşi dă seama că e fată şi că fiul ei o iubeşte, bătrâna o blestemă, transformând-o în ciocârlie, şi apoi cade moartă ea însăşi.

Dintre basmele redactate de EMINESCU, în perioada berlineză, trei la număr, unul este o capodoperă. *Călin Nebunul* rămâne cel mai apropiat de prototipul folcloric. Dacă totuşi comparăm versiunea în proză cu cea în versuri, observăm că numărul de pagini s-a dublat. În locul unei naraţiuni liniare, elementare, avem în versuri lucrate cu îngrijire portrete (al craiului: „Nu-şi mai pieptăna nici capul de atâta supărare,/ Şi lăsase ca să-i crească peste piept o barbă mare,/ Care cade jos în noduri, ca şi câlţii când nu-i perii,/ Stă să crească iarba-ntr-însa, s-îmble gâze ca puzderii") sau descrieri deja

foarte eminesciene („Luna iese dintre codri, noaptea toată stă s-o vadă,/ Zugrăveşte umbre negre peste giulgiuri de zăpadă..."). *Miron şi frumoasa fără corp* este şi mai lucrat poetic. Deosebirea de poemele lirice precum *Făt-Frumos din tei* e minimă şi constă în urmărirea pas cu pas a firului poveştii, care în celelalte n-are nicio importanţă. Este şi deosebirea dintre *Traianida* şi *Legendele istorice* ale lui Bolintineanu: între epos şi „momentul" epic. Dar atmosfera e uneori aproape aceea din *Lacul* ori *Dorinţa*, impregnată de un dor sfâşietor şi de o melancolie metafizică. Bunăoară când se descrie apariţia Frumoasei fără corp la scaldă („El din trestii o priveşte" sau: „Ea s-a dus. Dar el rămas-a/ În adânc rănit de dânsa" sau, în fine: „Toamna vine şi prin lume/ Frunza cade rânduri, rânduri"). Mai bine putem întrevedea natura basmului versificat în *Fata în grădina de aur*. Şi aici motivul epic e smălţuit de covoare lirice de imagini, cum ar fi în descrierea văii *aducerii aminte*, unde Florin e cuprins de o lene visătoare:

> „Şi sub un tei el de pe cal se dete,
> Se-ntinse leneş jos, pe iarba moale –
> Din tei se scutur flori în a lui plete
> Şi mai că-i vine să nu se mai scoale"

sau a *văii disperării*, plină de duhuri, de şoapte şi de croncănituri:

> „El de pe cal se dete. În pădure
> Şopteşte frunza, ramuri stau de sfaturi,
> Şi somnul nu voieşte ca să-l fure,
> Căci umedă e frunza lui de paturi,
> Urechea-i trează a dumbravei gure
> Le asculta şoptind din mii de laturi,
> Şi corbii croncănesc şi zboară în fală
> În aer clar ca pete de cerneală."

Acesta e cu siguranţă cel mai frumos basm în versuri românesc. Estetica speciei n-a fost niciodată examinată. Tendinţa de a citi simbolic *Fata în grădina de aur* s-a datorat faptului că din el s-a născut *Luceafărul*, dar floarea şi pasărea măiastră aruncate de Florin pe fereastra castelului, opririle lui din drum în cele două văi sau întâmplările succesive ale zmeului (cuprins de o dorinţă la fel de melancolic-deşirantă ca aceea a lui Miron sau Hyperion) pot fi la fel de bine considerate doar nişte motive fantastice. Excesul de interpretare mai mult strică acestui basm, de o poeticitate fermecătoare şi inocentă, scris într-o limbă groasă ca mierea, în raport cu care *Luceafărul* este aproape descărnat. Tristeţea de la urmă a zmeului, căruia Adonai îi arată pe Florin şi pe fată călărind în zarea depărtată, n-are nimic din sarcasmul lui Hyperion aflat în faţa unei situaţii similare, dar este plină de miez poetic, înduioşătoare şi infinită în modul romantic:

> „Odată-n evii ochiul lui cel mare,
> Şi sfânt, şi-adânc de lacrimi este plin,
> Ce cad tăind nemărginirea-n mare,
> Mărgăritari frumoşi şi mari devin.
> Încet, bătând din aripi, maistos,
> Geniul mândru se porneşte-n jos."

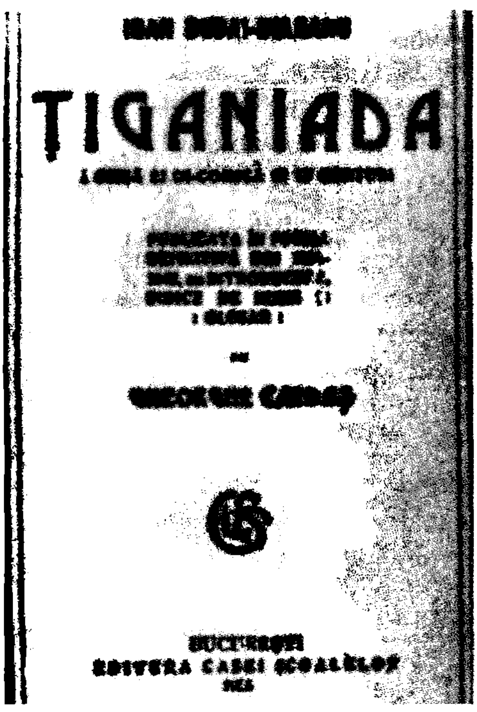
Comedia literaturii

ION BUDAI-DELEANU
(6 ianuarie 1760 – 24 august 1820)

Aproape toţi comentatorii au remarcat că epopeea nu începe la noi, cum ar fi fost de aşteptat, cu formele serioase, pe care le-am analizat în capitolul precedent, ci cu „poematio-nul eroi-cómico-satiric" al lui Ion Budai-Deleanu, isprăvit într-o primă versiune în 1801 şi într-o a doua în 1812. Această inversare a evoluţiei fireşti a fost explicată prin lipsa de legătură a lui

Budai, care a trăit la Lwow aproape toată viața, cu tradițiile literare românești și cu mișcarea contemporană din Moldova și Muntenia, la care s-ar adăuga cultura lui de tip occidental. În fond însă, toată lumea era, în a doua parte a secolului XVIII și la începutul secolului XIX, sfâșiată între prestigiul modelelor clasice și raționalismul înnoitor al Luminilor. Criza conștiinței europene, cum a numit-o Paul Hazard în celebrul său studiu, data chiar mai de mult. Și nu scrie Voltaire atât *Henriade*, cât și *La Pucelle d'Orléans*, ilustrând, cu alte cuvinte, fidelitatea față de vechiul spirit al epopeii și deopotrivă nevoia de a-l ironiza? Budai era, ca toți ardelenii, ca prietenul lui, Petru Maior, un om învățat, cu școală bună, enciclopedist cu preocupări de istorie, teologie, drept, filologie și literatură, și care citise sau tradusese multe din operele gustate de contemporani (între care cele ale lui Voltaire însuși), având totodată cunoștință și de cele vechi, de la Antichitate la Renaștere. Că el nu era la curent cu mișcarea literară din Principate este destul de greu de crezut. Și, pe urmă, genul este ilustrat la noi de *Țiganiadei* doar în sensul că aceasta este unica epopee dusă până la capăt și de mare valoare; în plus, înflorirea genului sub condeiele romanticilor are rațiuni mai degrabă naționale decât artistice. Nu trebuie exagerată ideea anteriorității *Țiganiada* ca epopee comică. În realitatea vremii, lucrurile vor fi fost amestecate. Însăși factura scrierii lui Budai a fost definită în chip divers și contradictoriu. Comparatiștii, pornind chiar de la subtitlul ei, au socotit-o o epopee eroicomică. Punctul acesta de vedere, susținut cu cele mai solide argumente de către D. Popovici, a fost pus în discuție abia în ultimele decenii. O lucrare foarte serioasă despre Budai, cum este aceea a Ioanei Em. Petrescu (1974), ajunge la o concluzie întrucâtva asemănătoare cu a lui D. Popovici, dar după ce clasifică minuțios spețele de epopee comică – în care vede „cea mai rezistentă dintre formele parodiei" – de la *Batrahomiomahia* la *Gli animali parlanti*: „*Țiganiada* este o epopee mixtă, în care eroicomicul fuzionează cu eroicul pur". Că opera ar fi o sinteză de eroicomic, pseudoeroic și travesti luminist, combinând adică pe Boileau cu Pulci și cu Scarron, nu pare însă plauzibil. E drept că elemente disparate din toate acestea se găsesc la Budai, dar impresia de parodie a modelelor clasice e mai puternică decât aceea de sinteză a lor. Se pune și întrebarea de ce a eliminat Budai din versiunea inițială episodul cu Beșcherec Iștoc, pe care l-a folosit apoi în *Trei viteji*. Beșcherec, care a plecat în căutarea Anghelinei, este un cavaler scrântit de lectura asiduă a *Alexandriei* și care se vindecă ajungând în codrul cu năluci. Sursa cervantescă și ariostescă a peripețiilor lui se vede cu ochiul liber. Episodul este oarecum în spiritul epopeii cavalerești, pseudo-eroice, după cum au fost numite scrierile lui Pulci, Boiardo și Ariosto, și are și unele componente din eposul comic luminist, care, la rândul lui, a radicalizat formele anterioare de epopee în direcție burlescă. Dar *Țiganiada* este în mod atât de vădit altceva, încât Budai a intuit probabil că nebunul rătăcitor Beșcherec Iștoc n-are ce căuta printre țiganii din secolul XV, care-și au, de altfel, cavalerii lor, cum ar fi Parpanghel, plecat și el în căutarea Romicăi, dar care sunt dintr-o plămadă diferită. Ar fi și explicația faptului că Budai n-a putut încheia *Trei viteji*: după versiunea finală a *Țiganiadei*, poemul îi va fi apărut arierat artistic. *Țiganiada* depășește eposul comic anterior, dar nu în direcția sintezei, ci în aceea a ironizării lui. Ion Istrate (1982) împinge cel mai departe pe această cale analiza, văzând în opera lui Budai un poem epic burlesc, obscur și gratuit, care ne propune o lume pe dos; el neagă că s-ar păstra elemente eroice sau un plan autentic miraculos și atrage atenția asupra rolului notelor de subsol. În concluzie, „departe de a fi, cum s-a spus, un poem eroicomic, care surprinde comicul în cadrul eroicului, epopeea (lui Budai) e de la un capăt la altul un clocotitor hohot de râs, expresie a maximei gratuități, pe care se întemeiază câteodată comicul ca atitudine față de existență...". Mersul țiganilor nu ar fi unul spre fericire, ei fiind de la început fericiți („intră fericiți pe

poarta cântului întâi și tot așa părăsesc scena"), căci universul lor este unul paradisiac. Tranșanța acestei opinii (către care înclin eu însumi) se lovește de punctul de vedere, acreditat la un moment dat, conform căruia comicul *Țiganiadei* ar fi superficial, căci „privită de aproape, întreagă această carte, teren al tuturor fantezíilor lacome, vorbește de tristețea condiției omenești" (Negrici) și este în definitiv „o meditație asupra condiției umane" în general, o „odisee umană" structurată în jurul metaforei drumului, „marșul țiganilor evocând strădania omenirii de a ajunge la ideal" (Cornea). Lucrurile se mai schimbă. Ion Istrate recomandă și o altă lectură a textului decât aceea alegorică (D. Popovici) sau poetică (Ioana Em. Petrescu) și anume o lectură de tip *avizat*. Ne putem, firește, întreba *ce fel* de avizare pretinde epopeea lui Budai (Ion Istrate n-o mai spune!), și, cu aceasta, să pătrundem într-o altă explicație a *Țiganiadei*, ceva mai modernă.



S-a făcut simțită mai de mult o interpretare comparatistă, care, stabilind sursele, distrugea coerența artistică a epopeii lui Budai și îi obnubila, în fond, originalitatea. Așa trebuie înțeleasă fraza lui G. Călinescu din *Istorie:* „De fapt, *Țiganiada* e o sinteză personală de înrâuriri, și opera în totul rămâne o creație proprie". Trebuie spus că, în această privință, cercetarea a căzut victimă unei stratageme a autorului însuși, care nu numai că nu și-a ascuns modelele, dar le-a divulgat cu o promptitudine la fel de suspectă ca și aceea cu care a discutat critic în note procedeele folosite. Imediat după 1800 și în general în secolul XIX mentalitatea quasigenerală era la noi, din contra, aceea de nedeclararea modelelor. Pașoptiștii traduceau și prelucrau fără să indice sursa. Nici metatextul nu era curent în epocă. Comentatorii *Țiganiadei* nu par conștienți că Budai a procedat cu totul diferit de contemporanii săi. Aceasta poate fi o explicație parțială a contradicțiilor interpretării. Când s-a renunțat bunăoară la balastul comparării fiecărui detaliu, nu s-a schimbat totuși numaidecât și spiritul abordării operei lui Budai: s-a trecut doar de la ideea de colecție din motivele epopeii clasice la ideea de parodie a lor. Însă colecție sau parodie implică deopotrivă examen comparatist. Încă o dată: nu cumva prea lesnicioasa cale, indicată de însuși autorul, ascunde o intenție și o structură mai profund relevante? Budai și-a ales un subtitlu ca al lui Tassoni din *La secchia rapita* (eroisatiricomică), fără ca asta să pledeze pentru identitatea celor două epopei. Și, în general, întreaga chestiune a legăturii cu modelele ilustre n-ar trebui limitată la acest plan aristotelic al subiectului și al caracterelor, pe de o parte, al sentimentelor și expresiei, pe de alta. Dacă ne referim doar la conținut, nu vom putea decât să alcătuim liste de asemănări și de deosebiri, căci Budai, ca și precursorii lui, avea la îndemână un set finit de soluții rezultate din combinarea principalelor procedee: stil sublim pe subiect derizoriu sau invers, separare sau amestec de eroic și de comic, imitare ironică a eroului sau travestirea lui batjocoritoare, mit sau aventură romanescă etc.

Alta este originalitatea *Țiganiadei*, probabil, singura noastră operă barocă în adevăratul sens al termenului, nu întâmplător legată de epopeile Renașterii italiene, cele mai baroce din toate, și

ea ar fi putut fi întrevăzută din *Prolog* şi din *Epistolia închinătoare*. Atenţia cercetătorilor s-a oprit de obicei la două aspecte din aceste texte introductive: la mărturisirea autorului că a fost împiedicat de propria neputere şi de neajungerea limbii de a scrie „poezie epicească" serioasă şi la indicarea surselor de inspiraţie. Cred însă că acest fel de a le citi le denaturează, omiţând atitudinea ludică absolut evidentă a lui Budai. S-a observat, desigur, tonul glumeţ ori faptul că autorul îşi numeşte opera „jucăreaua". Dar asta nu e totul. Chiar mărturisirea motivelor care l-au determinat să ocolească un subiect şi nişte personaje cu statură eroică în favoarea peripeţiilor comice ale ţiganilor trebuie privită cu circumspecţie. În definitiv, aşa cum arată mai departe Budai însuşi, literaturile lumii abundă, şi nu de ieri-de azi, în opere „neserioase". „Însuş' Omer cel vestit, moşul tuturor poeţilor (cântăreţilor în stihuri), au alcătuit *Bătălia şoarecelor cu broaştele*. Deci Omer este, de bună samă, începătoriul, precum aceii în altei neasămănate poesii ce s'află în *Iliada* şi *Odiseea*, aşa şi aceştii mai gioase, şuguitoare, a noastre". Şi urmează două exemple, unul clasic, bine ştiut lui Budai, *La secchia rapita,* al doilea, contemporan, luat din auzite („precum înţălesăi, în ceste zile, un abate Càsti, acum pe vremile noastre, încă au alcătuit o asemenea istorie"), deci probabil necitit, *Gli animali parlanti*. În aceste condiţii, e greu de interpretat altfel decât ca o glumă argumentul cu nepriceperea de a face epopee eroică. Homer a scris *Batrahomiomahia* după *Iliada* şi *Odiseea.* Umorul este cât se poate de clar: „Eu (spuind adevărul) vrui să mă răpez într-o zburată tocma la vârful muntelui acestui, unde e sfântariul muselor, ca să mă deprind întru armonia viersului ceresc al lor; dar ce folos! Căzui şi eu cu mulţi alţii depreună, şi căzui tocma într-o baltă, unde n'auzii numa broaşte cântând!... Pentru aceasta, pără la un alt prilej, când mi să va lovi să beu din fântâna curatelor surori, primeşte iubite cetitoriu, cu bunăvoinţă, această izvoditură!... şi socoteşte cu priinţă, aducându-ţi pururea aminte că apa de baltă nice odinioară nu este limpede ca de fântână." Împreună cu Homer a ajuns, aşadar, poetul nostru în balta cu broaşte, la fel de tulbure pe timpul marelui orb ca şi astăzi. Ludică este mai ales epistola către Mitru Perea, în care Budai îşi întocmeşte o biografie fantezistă. Ar fi el însuşi un ţigan, supus austriac, şi care, după ce a luptat voluntar în războiul cu turcii, a căzut prizonier la Mantua în războiul cu francezii şi a ajuns în Franţa, unde a putut învăţa limbi, devenind căpitan al lui Napoleon, cu care a făcut campania din Egipt. Îşi datează scrisoarea către prietenul său: *18 marţ 1812. La Piramidă. În Eghipet.* N-a mai părăsit deci Egiptul, fiind invalid (şchiop) şi, ca să-şi treacă timpul, s-a ocupat de istoria neamului său, scriind *Ţiganiada* pe baza relatărilor unui Mârza, ţigan şi el, trăitor în ţara faraonilor. Se observă că biografia e calchiată după a lui Cervantes (ostaş, ostatec, ciung etc.), şi el meşter în referiri la manuscrise găsite şi la opera proprie. Autorul scrisorii şi-a anagramat numele ca şi pe cel al destinatarului. S-a spus că Budai avea motive temeinice să se teamă de scandal şi că de aceea a procedat astfel. Dar *Ţiganiada* nu este o operă cu cheie: pare mai curând menită să amuze cu oarecare folos intelectual. Leonachi Dianeu pretinde a nu voi să-l strice pe Mitru Perea cu voievodul cetei de ţigani, un nătărău care „împute lumea". Procedeul, familiar luminiştilor, este tot un joc, ca şi sugerarea că poema cuprinde şi o critică „pentru a cării dreaptă înţălegere te poftesc să-adaugi oarecare luări aminte, căci ştiu bine că vei înţălege ce-am vrut eu să zic la multe locuri". Din epopeile renascentiste provine ideea de a atribui faptelor narate pretinse izvoare reale şi istorice („izvodul ce am aflat la mănăstirea Cioarei, în Ardeal, care întru toate se loveşte cu pergaména ce s'au aflat, nu de mult, în mănăstirea Zănoaghei"), ca şi aparatul de note, în care aşa-zisul adevăr istoric este supus necontenit tirului de contestări umoristice. Finalul epistolei parodiază proiectele Şcolii Ardelene de a evoca veridic trecutul naţional: „...Am socotit cuvios lucru de a scrie pentru ţiganii noştri, ca să perceapă ce feliu de stră-

moşi au avut... Adevărat că aş fi putut să bag multe minciuni lăudând pe ţigani... Dar eu iubesc adevărul."

Aceste texte preliminare ne dau o idee relativ exactă de ce a urmărit în fond Budai şi de cititorul căruia el i se adresa. Budai era la fel de puţin ispitit să scrie o epopee burlescă, cum era să scrie una serioasă. Subiectul şi personajele îl preocupau mai degrabă ca pretexte pentru o „jucăreauă" literară, pentru o comedie a literaturii, constând într-un permanent amestec de ficţiune şi de critică a ficţiunii (căci subsolurile trebuie considerate ca aparţinând textului operei), în care cele mai diverse procedee să fie deopotrivă puse în practică şi discutate. Dacă există un model, acesta nu poate fi decât romanul lui Cervantes. Adevăratul caracter ludic al epopeii lui Budai nu e de găsit la nivelul conţinutului, ci la acela al mijloacelor formale. *Ţiganiada* este mai degrabă o epopee a literaturii decât una a ţiganilor şi o comedie a literaturităţii mai degrabă decât una a limbajului. Ea ne oferă, de altfel, repertoriul quasicomplet al intertextualităţii: pastişă, şarjă, parodie, citat, aluzie, comentariu, prefaţă, glosă şi aşa mai departe. Este probabil una din cele mai perfecte ilustrări ale „literaturii de gradul al doilea" (Genette) de la *Don Quijote* încoace, comparabilă cu performanţele moderne ale unor Joyce, Borges şi Nabokov, scriitori lângă care Budai stă la fel de bine ca şi lângă Ariosto, Tasso, Voltaire sau Pope. Are în comun cu ei, pe lângă simţul artificiului, al artei ca joc, o anume intuiţie a gratuităţii şi a absurdităţii înseşi îndeletnicirii poeticeşti. Dacă imită sau parodiază ceva, Budai n-are în vedere doar unele din formele epopeii vechi, ci literatura ca atare, opera ca maşinărie textuală, invenţia ca fabricare a unor proceduri. Oarecum în felul de la Sterne sau Diderot, niciodată, ce curios, citaţi în legătură cu scriitorul nostru, care i-ar fi putut cunoaşte, dacă ne gândim bine. Şi, în acest caz, cărui cititor i se putea adresa? Faptul că Budai n-a publicat *Ţiganiada* se explică prin conştiinţa pe care el trebuie s-o fi avut că cititorul ei încă nu se născuse, dacă îl exceptăm pe Petru Maior, căruia i se închină epistola introductivă. Şi încă: Maior era, dintre reprezentanţii curentului naţional ardelenesc, polemistul cel mai îndârjit. Nu e greu de presupus că inteligenţa lui, pe care Budai va fi contat, ar fi putut fi descumpănită de o operă atât de „neserioasă" şi, în plus, care prezenta sub formă glumeaţă ori chiar batjocoritoare idei scumpe tuturor luminiştilor ardeleni şi pentru impunerea cărora purtaseră lupte acerbe. Acesta este singurul sens acceptabil pe care trebuie să-l dăm ideii că reţinerea lui Budai de la publicarea operei lui se datora fricii că va provoca un scandal. Nici chiar când a descoperit-o G. Sion, la sfârşitul secolului XIX, nici când au analizat-o, primii, G. Bogdan-Duică şi N. Iorga, îndată după 1900, acest cititor nu exista şi nu se putea bănui tipul de lectură pretins de bizara scriere. Observaţia lui Jauss cum că există opere care, în momentul apariţiei, nu pot fi raportate la un public adecvat, trebuie completată cu nuanţa că totdeauna publicul receptează într-un anumit fel operele, având iluzia adecvării. E cazul şi al lui D. Popovici şi al întregii interpretări comparatistice a *Ţiganiadei.* Abia astăzi par vindecate sechelele pozitiviste ale comparatismului care a situat mereu epopeea lui Budai într-un raport de conţinut (motive, acţiuni, personaje) cu presupusele modele şi i-a limitat anvergura ludică la un comic de caractere sau, cel mult, de limbaj. Comedia literaturii, şarja istorico-filologică, bufonada procedeelor textuale, care au stat în felul acesta în umbră, pot fi în sfârşit scoase la lumină şi *Ţiganiada* citită cu un superior amuzament spiritual scutit de orice prejudecată.

Cum se ştie, ţiganii se adună la porunca lui Vlad Ţepeş, îşi alcătuiesc oastea şi pornesc spre Spăteni. De ajuns, nu ajung niciodată la locul cu pricina, a cărui rezonanţă toponimică e mai mult decât suspectă, sugerând că mersul ar trebui să fie cu spatele, ca la raci. Şatrele se strâng între Flămânda şi Inimoasa, una indicând permanenta dorinţă de umplere a burţii şi cealaltă, un curaj de care ţiganii lui Gogoman au tot atâta nevoie câtă au de mâncare. Abia evocate aceste

premise ale acțiunii, autorul se adresează „hârtiei mult răbdătoare":

„O! tu hârtie mult răbdătoare
Care pe spate-ți, cu voie bună,
Toată înțălepția de supt soare
Și nebunia porți împreună,
Poartă ș'aceste stihuri a mele,
Cum ți le dau, și bune și rele.

Apoi, zică cine câte știe,
Eu cu mândru Solomon oi zice:
Toate-s deșerte și nebunie!" [...]

Avertisment cât se poate de limpede: „deșertăciunea" și „nebunia" constituie regula întregii acțiuni. Nimic nu trebuie luat în serios. Un enorm spirit de farsă prezidează istoria. Vlad-vodă promite țiganilor pământ și-i înarmează contra turcilor. Ideea însăși e absurdă, nu pur și simplu comică, știute fiind înclinarea țiganilor spre viața nomadă și inapetența pentru război. Nota lui Mitru Perea este, în această privință, foarte hazlie în silogistica ei impecabilă: „Să află la unele cronice românești că Vlad-vodă au armat țiganii asupra turcilor, și aceasta este o întâmplare istoricească adevărată; dar că le-ar fi dat pământuri, nu aflai la nice un letopiseț. Însă se vede a fi asemene cu adevărul, căci, de nu ar fi strâns țiganii mai nainte la un loc, nu i-ar fi putut înarma; apoi trebuiea să le arete lor vreun folos, vrând să-i îndemne a lua armele contra turcilor!" Cu alte cuvinte, deși nu e atestat decât faptul că țiganii au primit arme, se poate considera adevăr istoric și împământenirea, căci altfel cum ar fi fost stimulați țiganii să lupte? Gluma e neîndoielnică, sub pojghița de savantlâc logic. Este, apoi, și „comedia restituirii adevărului istoric", cum o numește Ioana Em. Petrescu, și care provine din epopeile Renașterii ori din *La Pucelle d'Orléans*, dar să nu uităm că ea se referă aici nu la un eveniment oarecare, ci la însăși rațiunea care dictează alcătuirea oștirii țigănești și, prin urmare, motivează subiectul epopeii. Și este absolut evident că motivația e voit absurdă. Țiganii se urnesc cu greu, pretinzând ba oșteni care să-i apere de turci, ori măcar să le anunțe apropierea, ca să poată fugi, ba scurtarea, pe cale administrativă, a drumului până la Spăteni. („Să trimeată vodă pe-un vechil/ Care să așeze ca să nu hie/ Până la Spăteni mai mult de-un mil"). Cum se vede, nonsensul nu se oprește la premisele acțiunii. Oștirea e abia pornită când, la ideea bătrânului Drăghici, se așază bucatele în avangardă și țiganii se țin după ele. Nu încape nicio îndoială că Budai era conștient că o astfel de bizară motivație nu poate pretinde să fie privită cu seriozitate. G. Călinescu a invocat aspectul de „poem etnologic" pe care l-ar avea *Țiganiada*. Dar cum totul stă în acest regim absurd, în loc de a ni se sugera anumite însușiri etnice ale protagoniștilor (ori, prin alegorie, ale românilor în general), suntem împinși spre gratuitatea delectabilă, spre farsa pură, fără consecințe. Fapt e că și al doilea cânt se consumă în tergiversări de felul celor menționate, unii țigani cerând să fie îmbrăcați în fir din cap până-n picioare, ca să nu-i poată tăia turcii, alții să se sape gropi în care, dând dușmanul năvală, să cadă și să piară. Și alte multe comédii. Burlescul nu prezintă desigur o noutate, luat în sine, dar totala anulare a acțiunii epopeice pe care autorul o insinuează este cu adevărat nouă. El va proceda la fel și cu *episoadele* (în sensul poeticii aristotelice.) În acest punct este introdus și primul dintre ele: Satana o răpește pe Romica și Parpanghel pleacă în căutarea ei. Nimerește într-o curte ariostescă a dezmierdărilor, unde, ca țigan lăutar ce se află, e pus să cânte. Cântecul este acela de la Alecu Văcărescu ori Conachi, dar, dat fiind contextul, trebuie interpretat ca o pastișă:

„Mai lină decât umbra de vară,
Mai dragă decât vremea sănină,
Mai luce decât steaua dă sară!
Deh! vină-m o, drag suflete! Vină,
Dulce Romică și bunișoară,
Nu lăsa pe Parpanghel să moară!"

Interesul se mută pe nesimţite în planul metapoetic. Muza îi şopteşte la ureche poetului să-l părăsească pe Parpanghel şi să se întoarcă la subiectul principal, dar poetul nu e de acord, dând vina pe calul mitologic:

> „Nu vezi tu cum Pegazul îmi strechie!...
> Cum căpăstru şi zebele frânsă,
> Nice vra dă poposit să ştie,
> Nice s'abată-în d'alba ţigănie?"

Suntem în plin joc de-a literatura. În cântul al treilea, unde se continuă episodul cu pricina, poetul introduce pastişa unui imn către Amor, a unui cântec bahic, şi a unuia epic şi elegiac. Acesta din urmă este tocmai cel despre Arghir şi Elena. Nota din subsol nu lasă nici o îndoială în privinţa intenţiei intertextuale a lui Budai: „Pentru această Ileană au povăstit şi un dascăl din Avrig, în Ardeal, dar în alt chip începe, nu precum se spune aici, şi cu vierşuri de obşte, nu cu tot bine legate." Erudiţian, pe seama căruia e pusă nota, pledează pentru numele de Ileana, ca acela al frumoasei din folclor, şi pentru Arghin, în loc de Arghir. Intervine Idiotiseanu care e de părere că stihurile lui Barac „sunt frumoase şi pe înţelesul fieştecui", de unde Erudiţian le considerase populare (verşuri de obşte). Oponenţii ilustrează două lecturi şi două feluri de public. În hipertextul său ludic Budai se mişcă în spaţiul, greu de apreciat, dintre pastişă şi şarjă, adică dintre jocul pur şi cel satiric. Dar varietatea procedeelor sale textuale e foarte mare. Să le trecem în revistă, folosind clasificarea lui Genette. Exemple clare de arhitextualitate (relaţia mută dintre text şi categoria lui taxonomică) avem în nota din finalul primului cânt, în *Prolog* şi în *Epistolia închinătoare*, în care Budai indică atât tipul de poem epic practicat, cât şi modelele lui prozodice. „Fiindcă văd că mulţi cu feliuri de critice s-au sculat pe poeticul nostru, am socotit să spuiu aici, în scurt, tot scoposul autoriului şi să arăt ce feliu de izvoditură este acesta", explică bunăoară cineva care nu semnează, dar se recomandă ca prieten al „poeticului". Notele acestea sunt cazuri de paratextualitate, termen care la Genette defineşte raportul de tip pragmatic, interesând pe cititori şi nivelul lecturii. Ele, în principiu, călăuzesc lectura. Însă la Budai o şi rătăcesc, deoarece conţin referinţe la text nu doar multiple, ci şi contradictorii. Ion Istrate a spus despre acest acompaniament critic al versurilor că tinde să epuizeze „posibilităţile de interpretare *eronată*". Sublinierea îmi aparţine: cred că el tinde să epuizeze *în general* interpretarea textului; mai mult, să exploateze contradicţiile şi incompatibilităţile până la relativizarea deplină a discursului critic, până la ceea ce am putea numi o farsă critico-filologică. Alt tip de relaţie este intertextualitatea simplă (citatul, aluzia şi plagiatul), de care epopeea lui Budai uzează încă şi mai abundent. În cântul al patrulea, căutând-o pe Romica lui, Parpanghel o descoperă transformată într-un dafin. Notele de subsol stau aici pe trei trepte diferite. Onochefalos (lectura *literală*) se miră că Romica s-a putut transforma într-o tufă şi că tufa vorbeşte. Idiotiseanu (lectura *naivă*) ştie că „nu toate ce se află scrise sunt ş-adevărate". Euridiţian (lectura *savantă*) precizează că „aceasta a împrumutat-o poetul nostru din Virghil, unde se zice: «quid miserum, Enea, laceras... nam Polydorus ego»". Iată, deci, citatul ca procedeu. Plagiatul poate fi exemplificat cu strofele imediat următoare, ale plângerii lui Parpanghel, care şi-a pierdut minţile, ca şi Orlando, şi repetă scena nebuniei de la Ariosto, fără a se trimite însă la model. Aluzia se vede în pasajul în care Satana deghizat în femeie pătrunde în mănăstire şi-i aiureşte pe bieţii călugări: existent şi în *La Pucelle d'Orléans*, motivul este *indirect* denunţat, prin iscălirea Micromegas a unei note, cu numele deci al personajului voltairian.

Întreaga epopee conţine un amestec de tratare în deriziune a subiectului ori episoadelor şi de exhibare a valorilor textuale. Cântul al cincilea conţine câteva mostre incomparabile de burlesc şi de absurd. Vlad-vodă ispiteşte vitejia ţiganilor, care se fac de râs: când vin de-adevăratelea turcii, cred că e tot Vlad care-i încearcă şi se luptă cu energie. Parpanghel sperie pe

turci cu harnaşamentul viteazului Arginean, dar cade de pe cal în noroi şi ar fi murit dacă maică-sa, Brânduşa, n-ar fi cunoscut leacuri de buruieni. Enumerarea acestora este de o încântătoare gratuitate, poetul complăcându-se în a rosti nume după nume:

„Unde fierbe ia-ntr-o căldare,
Din altele stoarce mustăreaţă,
Iar' din alte-i face scăldătoare:
Iarba vântului şi iarbă creaţă,
Iarbă mare, spânz, limbă-vecină,
Rómoniţă, nalbă, mătlăcină,

Plătágină, sovârv cu cicoare,
Troscoţel, podbeal şi mătrăgună
Şi de-alte mai multe erburi care
Stoarse, mestecate depreună
Ş'în mai multe chipuri prefăcute
Trebue bolnavului s-ajute."

În cântul al şaptelea, motivul eroilor vestiţi de altădată se reia sub forma unui *ubi sunt* vag umoristic, dar care divulgă în cele din urmă adevăratul sens al lumii zugrăvite în poem şi care este o lume pe dos:

„Ah! căruntă vechie cinstită!
Unde-s a tale sânte tocmele?...
Ce urgie-acum lumea-ntărâră
Ş'o înneacă-întru cel noian de rele?
Perit-au credinţa cea bătrână!
Ah! vreme-întoartă! vreme păgână!"

Euridiţian intervine cu un comentariu asupra motivelor care l-au oprit pe autor să consacre poemul său, nu ţiganilor, ci tocmai unor eroi vestiţi: „Pe poetul nostru încă l-au apucat neşte dorinţe deşerte poeticeşti, care nu pot să fie astăzi; căci ce-ar face astăzi cel mai viteaz voinic, de care pomeneşte el, când un copil l-ar putea doborî cu o puşcătură". Savantul Euridiţian pare pus pe glume. Şi pentru ca farsa să fie deplină, poetul însuşi reia tema decăderii actuale şi a măreţiei trecute lăudând vitejia contemporanilor lui Vlad! Ca şi cum şi-ar da seama de nonsens, curmă invocaţia la jumătate, aruncând vina pentru pierderea şirului pe muză:

„Ci, hoha! Să lăsăm această sfadă!...
Văd pe mulţi că rădică sprâncene
Şi mă tem că necăutând la rangă
Să nu-mi pue musa supt falangă."

Fiindcă veni vorba, dacă la Scarron muza e cârnă, la Budai ea are gură mare de femeie cârtitoare şi minte puţină:

„Aşa-i musa mea! de minte uşoară
Iar' de gură tocma ca ş-o moară."

Câteva din episoadele cele mai amuzante se află în acest cânt, cu motive de farsă clasică (travesti, qui-pro-quo). Vlad, deghizat, inspectează tabăra vrăjmaşă, dar, auzind pe unii strigându-i numele, se crede descoperit şi vrea să se sinucidă. Se dumireşte însă la timp că turcii l-au prins pe Argineanul şi l-au luat drept Vlad. Cum se vede, nu doar ţiganii au noroc de asemenea peripeţii compromiţătoare. Argineanul se văicăreşte ca un... ţigan („Din cap ochii să-mi sară..."). Fusese prins în împrejurări foarte comice. Mai întâi, deşteptat din nebunia lui, fără arme şi fără cal (i le luase Parpanghel), cere de la un ţăran o armă şi acesta îi dă o secure, dar voinicul vrea ceva demn de el şi se alege cu ditamai prăjina, pe care ţăranul n-o poate sălta de jos. Astfel echipat, îi bate măr pe turci, spre satisfacţia căpitanului Alazonios (care comentează în subsol: „Acela fu jurământ de un voinic!") şi spre mirarea lui Idiotiseanu („Ei! dar cum putea el să vorbească cu turcii, fiind ei creştini şi el român?"). Apoi, victorios, se culcă şi e prins de turci, care tabără pe el ca piticii pe Gulliver, legându-l zdravăn. Dus înaintea Sultanului, reuşeşte să scape şi să dea peste cap toată tabăra inamicului. Comentariile sunt mereu savuroase, indicând modéle, polemizând pe tema intervenţiei sfinţilor în treburile luptătorilor şi altele. Pe urmele lui Milton, necitat, e descrisă bătălia dintre cetele îngereşti şi cele drăceşti. Îngerii folosesc ca ghiulele de tun cruci,

evanghelii şi alte odoare. Plăcerea gratuită a enumerării este iarăşi evidentă:

„Era de viaţă dătătoare
Cruci acolo şi-evanghelii sfinte,
Moaşte, metanii cu sărindare,
Pósturi cu rugăciuni fierbinte,
Miruri, paraclise, liturghii,
Canoane, aghiasme şi tămâi."

Până la urmă, Satanei i se aruncă în ochi cu apă sfinţită. *Ţiganiada* este o epopee a fricii cronice şi a preocupării constante pentru hrană. Ţiganii sunt laşi, stupizi, dar au noroc. Se întâmplă să dea peste o tabără abandonată de turci. Înşirarea prăzii e la fel de inutil-desfătătoare ca a buruienilor de leac sau a obuzelor îngereşti:

„Tot feliu de armă şi mundùră,
Cai, boi, berbeci, cămile, fărine,
Urez, peşte, zahàr, orz cu pâne"

Nu există în fond nicio miză a întâmplărilor, nici măcar aceea erotică, deviată spre licenţiosul pur. În cântul al nouălea, se sărbătoreşte nunta lui Parpanghel şi a Romicăi regăsite. Cântecele ascultate cu acest prilej sunt, toate, licenţioase. Cel dintâi, al lui Mitrofan, este un epitalam care îl pastişează pe Ovidiu. Se povesteşte în stil lăutăresc întâlnirea dintre un tânăr vânător, care urmărea un sobol, şi o frumoasă fecioară. Aceasta îl ademeneşte în modul cel mai neruşinat pornografic:

„Tânăr vânătoriu, vânezi fără sporiu,
Lasă, lasă-ţi gând de-a prinde oarecând
Sobol fugătoriu, fără de-agiutoriu.
Sobolii, să ştii, s'află-în vezunii
Şi trebuie-întâi ca să-i prinzi de vii.
Jură-te mie, făr'viclenie,
Tare şi vârtos, să-mi fii credincios;
Eu vizunie voiu arăta ţie,
Ş-un sobol frumos, colea mai din gios"

Al doilea cântec este al fetei plecate cu suratele după fragi şi care, rătăcindu-se, întâlneşte un vânător. Acesta pune în corfiţa plină de fragi a fetei o mură neagră, „nu de cele ce culeg dragile/ fete prin codru", deşi „cu murele foarte samănă/ poţi-i zice tu mură geamănă". La aceste transparente simboluri erotice, care fac să roşească auditoriul de nuntaşi, Onochefalos observă candid: „Eu nu ştiu drept ce să fi ruşinat fetele, căci nu văd nimic de ruşine". Euridiţian atrage atenţia că epitalamurile au trebuit să fie restabilite filologic de Talalău, căci prea cuvioşilor călugări de la Cioara şi Zănoaga li s-au părut, spre deosebire de Onochefalos, „cu prepus", şi le-au şters pe alocuri. Mai pricepuţi cuvioşii decât onochefalos, la cele lumeşti! Comedia filologică e delicioasă. Textul pierde enorm citit fără aceste comentarii. Tot la nuntă, Parpanghel îşi relatează călătoria în iad şi rai, unde a avut un însoţitor, ca Dante pe Vergiliu. Iadul e zugrăvit în imagini de icoană populară şi în cuvinte ce par luate de-a dreptul din vestitele bestiarii medievale, ştiute autorului *Istoriei ieroglifice*. Raiul, unde curg râuri de lapte şi şipote de rachiu, ne întoarce la motivul îndestulării stomacului. În general, viziunile acestea şarjează pe tema *jitiilor* medievale. Om cultivat, Budai împrumută deliberat un limbaj naiv. Iată un colţ al iadului:

„Râuri dă foc încolo ş'încoace
Merg bolbotind ca nişte pârjoale,
Focul nestâns toate-arde şi coace,
Jar' pe zios, în loc de iarbă moale,
Jar şi spuză fierbinte răsare,

Nespusă din sine dând putoare.
Văzui pe toţi dracii-în pielea goală,
Cu coarne-n frunte, cu nas dă câne,
Păstă tot mângiţi cu neagră smoală,
Brânci dă urs având şi coade spâne,
Ochi de buhă, dă capră picioare,
Ş-arepi de liliac în spinare."

Şi un colţ al raiului:

„Dealurile şi coastele toate
Sunt dă caş, dă brânză, dă slănină,
Iar' munţii şi stânce gurguiate,
Tot de zăhàr, stafide, smochine!...
De pe ramurile dă copaci,

Spânzură covrigi, turte, colaci.

Gardurile-acolo-s împletite
Tot cu cârnăciori lungi, aioşi,
Cu plăcinte calde, streşinite,
Iar' în loc dă pari tot cârtaboşi..."

Odată petrecerea de nuntă sfârşită şi burţile ţiganilor pline de bucate furate de la turci sau imaginate de Parpanghel, se trece la o discuţie lungă şi aparent serioasă despre forma de guvernământ pe care ţiganii ar trebui s-o adopte. Al zecelea şi al unsprezecelea cânt îi sunt consacrate în întregime. Discuţia poate fi comparată cu aceea despre alegerea epitropului de la începutul *Istoriei ieroglifice*. Dar, ca să nu existe dubiu în privinţa tonului real al epopeii lui Budai şi a valorii subiectului, totul se încheie cu o uriaşă încăierare a protagoniştilor. Evident, a examina pornind de aici convingerile politice ale poetului (şi încă în modul în care acest lucru s-a făcut în comentariile la *Ţiganiada* din anii '50-'60 ai secolului XX) este la fel de comic cum este a atribui însuşiri cavalereşti lui Parpanghel. Suntem în burlesc şi în absurd. Cântul al doisprezecelea face pandant celui dintâi: defilării ordonate de acolo a şetrelor îi răspunde aici lărmuiala informă a bătăliei. În loc ca haosul să preceadă ordinii cosmice, iată, el îi succede. În strofa a opta din primul cânt se spune că haosul este un loc „unde neîncetată bătălie/ face – asupra stihii stihie", iar a noua precizează că în haos elinii au văzut „mestecate stihiile depreună". Budai sugerează aşadar că în final ţiganii se întorc în stihia originară. Totul a fost zadarnic şi chiar nebunesc. După ce se omoară unii pe alţii, ţiganii, câţi mai sunt, se risipesc. Muza este încă o dată invocată burlesc:

„Musă, care ai fost la bătălie
Şi ştii toate decât toţi mai bine,
Spune faptele de vitejie..."

Însuşi Atotputernicul trimite pe Sfântul Gavril să-i comunice lui Vlad-vodă că biruinţele lui au fost de prisos, căci:

„...hotărât este să mai paţă
Norodul lui încă vreme lungă
Jugul turcesc..."

aşa încât voievodul îşi ia rămas-bun de la ai săi, cu părere de rău. În faţă iese Romândor:

„Nu, dragi voinici! Ori la slobozie,
Ori la moarte drumul să ne fie!..."

şi oştirile preiau sloganul (care sună ca o parodie *avant la lettre* a celor din epopeea naţională a paşoptiştilor) şi-l cântă în timp ce mărşăluiesc:

„Du-ne (strigând), măcar în ce parte,
Ori la slobozie sau la moarte!"

După ce întreaga epopee n-a fost decât nararea unui drum inutil şi absurd spre nicăieri, acest final nu poate decât să accentueze ideea de deşertăciune şi de nebunie a lumii „întoarse", adică pe dos, zugrăvită de Budai. *Ţiganiada* este *Don Quijote* al nostru, glumă şi satiră, fantasmagorie şi scriere înalt simbolică, ficţiune şi critică a ei.

Proza şi teatrul

Ultimii cronicari. Mentalităţi noi în haine vechi

Spre deosebire de poezie, proza nu înregistrează între 1787 şi 1830 nicio specie nouă. Cu o singură excepţie, de care va fi vorba într-un alt capitol, operele de proză ţin de istoriografia de tip vechi şi de oratorie, care, e drept, încetează a fi exclusiv religioasă. E greu, în aceste condiţii, a aprecia valoarea literară a respectivelor texte. Majoritatea istoricilor literari o pun între paranteze, discutând aspectele culturale şi ideologice. La reprezentanţii Şcolii Ardelene, acestea şi sunt absolut evidente în polemismul cu scopuri naţionale. Dar nici criticul nu poate face abstracţie de nişte opere care, în pofida scriiturii lor bătrâneşti, lasă să se vadă în spatele foii de hîrtie nişte oameni noi. Deşi sub raport strict artistic proza vremii rămâne inferioară poeziei şi mai puţin creatoare, sub raportul atitudinii ea confirmă profunda deosebire existentă între, să zicem, istoricii Şcolii Ardelene şi istoricii de la începutul secolului XVIII. Cum epoca însăşi este teatrul tuturor contrastelor şi tranziţiilor, nu ne vom mira că s-a văzut în luminismul lor o latură romantică. Putem adăuga că oratoria lui Gheorghe Lazăr ori pamfletul social-politic al lui Ionică Tăutu învederează un patos romantic indiscutabil, ca de altfel puţinele texte păstrate de la Tudor Vladimirescu, care au ceva din tonul marelui romantism politic al Revoluţiei Franceze. Este raţiunea pentru care am lăsat acest capitol în secţiunea de faţă a cărţii în loc să-l plasez la finele secţiunii medievale.

Încerci un sentiment neaşteptat citind compilaţia lui SAMUIL MICU (1745-1806) despre *Istoria, şi lucrurile, şi întâmplările românilor* (sau forma ei primitivă şi succintă intitulată *Scurtă cunoştinţă a istorii românilor*) la vederea atâtor idei moderne, inspirate direct din iosefinism şi din luminism, tratate însă de un autor de anale de dinainte chiar de Ureche şi care, copiind pasaje din cronici, înşiră evenimentele pe ani, fără multe comentarii, evocări ori portrete (până şi acela, promis sângeros, al odiosului episcop Bob, a rămas neexecutat). Acolo unde, venind vorba de Biserica Unită din Ardeal, Samuil Micu ştie lucrurile din sursă apropiată sau cunoaşte oamenii, cronica lui capătă o abia ghicită turnură memorialistică şi se ivesc oaze de proză adevărată în deşertul textului istoric. Unchiul lui Micu, episcopul Ioan Inochentie Clain, suspendat din funcţie de Maria Theresia, „la atâta lipsă venisă de şi crucea de la piept o au fost zălogit". Acesta este, de altfel, un leitmotiv, căci săraci vor muri mulţi dintre aceşti cărturari patrioţi (Şincai şi Micu însuşi), care şi-au folosit energia şi câştigurile pentru a-i înzestra pe alţii. Iar Pavel Aaron trăia el însuşi ca un sfânt. Pe vremea

episcopatului său „se făcuse neşte călugăraşi, zişi aşa pentru că era foarte tineri, între carii călugăraşi şi eu eram unul, *pe aceştia îi făcuseră că nici decum cu unt, cu lapte*, cu oao şi cu carne, nimic niciodată să nu mânce, încă şi vin şi cină numai atunci să aibă când în ceaslovul cel mare să pune dezlegare de vin". Postul catolic era aşadar cât se poate de ortodox.

Nu altfel este, în esenţa ei, faimoasa *Hronică a românilor şi a altor neamuri* a lui GHEORGHE ŞINCAI (1754-1816), deşi întinderea informaţiei este incomparabil mai mare şi la cronicile din bibliografie se adaugă istoriile propriu-zise, neconsultate de Micu. Şincai are, apoi, mult spirit critic şi el întemeiază, în fond, polemica ardeleană pe teme naţionale, continuând pe Ureche, pe Costin, pe Cantemir şi pe Stolnic. Izbitor la el este că omul îl întrece cu un cap pe scriitor. Legenda ţesută în jurul lui se datorează în mai mică măsură talentului, care-i lipsea, decât personalităţii, extraordinare, întipărită adânc în memoria contemporanilor. Şi a urmaşilor. Şt.O. Iosif l-a văzut pribeag, asemenea lui Dante, dar purtînd cu sine un Infern „mai crunt, mai plin de jale/ Căci toate-n el erau adevărate". Păstrăm din şcoală imaginea unui Şincai pătimaş, vizionar şi aproape romantic. Mai nimic în *Hronică* nu justifică această imagine. Este o nepotrivire flagrantă între ardentul bătrân, care-şi purta scrierea netipărită în desagii pribegiilor lui, căutându-şi peste tot dreptatea, pe care o merita cu prisosinţă, dar care i se refuza de fiecare dată, şi opera lui, polemică, însă rece şi cu mănuşi, plină de râvnă în susţinerea adevărului, dar fără acea exasperare moralistă pe care o aşteptam. Se încălzeşte, e drept, uneori, ca atunci când înfăţişează trădarea şi uciderea lui Mihai Viteazul, ia câteodată şi el de martor pe cititor, în maniera cronicărească, adresându-i-se familiar şi retoric la persoana a doua singular („De nu ştii tu, îţi voi spune eu"), dar metoda lui obişnuită este istoria în citate. Acolo unde Micu se mulţumea să transcrie, Şincai indică sursa şi pune ghilimele. *Hronica românilor* este probabil opera noastră de istorie cu cele mai numeroase extrase din alţii. Conflictul dintre omul de ştiinţă, cu programul de lucru pe care i-l ştim din emoţionanta *scrisoare către Cornelli, şi temperamentul militantului* s-a rezolvat în cronică în favoarea primului, ceea ce a însemnat un câştig relativ pentru istoriograf şi o pagubă absolută pentru prozator. Masca amar-pasională a omului Şincai nu se potriveşte nicidecum cu stilul operei sale, căreia nu-i inspiră nici fervoarea, nici expresivitatea capabile să facă din ea o operă de literatură.

Tot aşa de curios este şi că mult mai pozitivul şi detaşatul PETRU MAIOR (1761?-1821) se dovedeşte un polemist vehement şi patetic. E ca şi cum am descoperi la el stilul aşteptat la Şincai. Dincolo de fraza latinească, în care parcă îl citim pe Costin, nu există la Maior nici cultura lui Şincai, nici meticulozitatea lui documentară: există doar impulsul de a se certa şi răfui cu toţi cei care au alte idei. Însă Maior n-are deloc temperament, cum avea cu asupra de măsură Şincai, şi *Istoria pentru începutul românilor în Dachia* este mai mult un pamflet de idei decât o cronică, în felul costinian din *De neamul moldovenilor*, şi încă unul în care spiritul logic ţine loc adesea de spirit istoric. Maior este retor şi logician înainte de a fi istoric şi prozator. Nu va greşi Heliade-Rădulescu numind *Istoria* un toiag al lui Moise care a despicat întunericul. Unde Şincai aducea fapte şi citate, el aduce demonstraţii. Metoda lui este cea mai pură dialectică şi nu ocoleşte procedeul reducerii la absurd. Într-un pasaj, sistematizând în forma unui silogism o opinie a lui Engel, spune: „Mai acea îmbinare mi se pare a avea această cuvântare, ca şi când ar zice neştine: bastonul stă în ungheţ, aşa dar ploao afară, nefiind nici o îmbinare sau legătură ploei de afară cu starea bastonului în ungheţ". De altfel, caracteristic pentru Maior este că, purtat de curgerea silogistică, ajunge să susţină idei opuse: dovedind o dată imposibilitatea golirii Daciei de populaţia ei romană la 274 şi altă dată posibilitatea ca toţi dacii să fi pierit la 106. Aceeaşi logică niţel cam abstractă îl împinge în *Disertaţia pentru începutul limbei române* de la finele *Istoriei* să afirme „oblu",

că „limba românească e mama limbei ceii latineşti". În *Propovedanii* şi în *Didahii*, Maior este un orator religios. Aceste „oraţii funebre" sunt riguros construite, dar n-au plastică literară.

Din Banat vine NICOLAE STOICA DE HAŢEG (1751-1833), apropiat ideologiceşte celor trei ardeleni, însă nu atât de învăţat ca ei (deşi vorbeşte trei limbi), mai mult un diletant inteligent şi plin de bun-simţ şi care, în locul izvoarelor savante, a folosit unele descoperiri proprii arheologice sau numismatice (ar fi avut o frumoasă colecţie), ca să susţină de pildă ideea continuităţii. *Cronica Banatului* poate fi socotită cea din urmă cronică medievală şi este opera lui cea mai de seamă. A fost încheiată puţin înainte de 1830 de un bătrân născut la mijlocul secolului anterior, care compilase până atunci cărţi bisericeşti, istorii germane şi tot soiul de legende, ba chiar culesese colinde şi poezii religioase ori prelucrase poveşti vechi din provincia lui natală. Luând-o de la Adam şi ducând-o până la sfârşitul primului sfert de secol XIX, Nicolae Stoica e interesant îndeosebi în acea parte care are în vedere evenimentele la care a fost el însuşi martor ori chiar participant şi pe care le prezintă ca un veritabil memorialist. Singurul cronicar bănăţean (o ştie), el este un mai talentat evocator decât fraţii ardeleni. N-are spirit de sinteză, însă este un bun observator al vieţii de toată ziua, al oamenilor, dându-ne detalii familiare nespus de colorate şi dialoguri parcă stenografiate. Are umor, mai cu seamă în pasajele autobiografice, unde nu se arată câtuşi de puţin complezent cu sine. Nu se omoară să separe planurile, amestecând marea şi mica istorie, publicul şi privatul. Trece de la una la alta, schimbând doar paragraful, notând ce şi cum ţine minte, într-o ordine cronologică, după metoda veche. Informaţia dă pe dinafară, aproape deloc selectată, din contra, aglomerată, claie peste grămadă, dar de aceea părând concretă, vie şi creând impresia de adevăr. Autorul n-are distanţă faţă de întâmplări, deşi le înregistrează atât de târziu. Lexicul e amestecat: bănăţean, sârbesc, german. Cuvintele sunt scrise cum se pronunţă la Mehadia şi împrejurimi. Verbul e uneori la coadă, ca în topica germană. Stoica scrie aşa, relatând de pildă cum a fost făcut pe neaşteptate diacon: „Dându-mi disagii, mă încălţai în ştrimfi, ţipeli cu şnale, dolama, brâu, mintia, podcapia, mănuşi, bâtu în mână, cu tată-meu la utrenie mă duşi, unde viind protopotu cu doi preoţi, puind ochii pe mine, nu-şi făcu cruce. Eu mă râşi şi el mă cunoscu. Apoi mergând acas, m-am arătat şi i-am spus tot". Găsim de toate în cronică: o discuţie „ritoricească" a tânărului preot cu un căpitan vestit de lotri, o scenă în care episcopul Vârşeţului e gata să fie lapidat de mulţime, o întâlnire cu Iosif al II-lea căruia Stoica îi este tălmaci (neputând împăratul convinge pe români să intre în armată, are un gest de disperare: „luându-se de crăvălău, în sus arată şi pleacă"), întâmplarea amuzantă a unui locotenent francez rămas nemâncat la masa episcopului Aron, o beţie între popi, când li se par caii prea înalţi spre a-i încăleca, şi altele, vesele sau tragice, fără alegere. Cu totul remarcabile sunt motivele acestor memorii structurate în maniera cronicarilor din secolul XVIII, aşa cum Stoica le mărturiseşte la sfârşit, într-o jumătate de pagină de proză rimată, ce pare scoasă din Cantemir, superb monument de limbă veche şi înţeleaptă:

„Mie 76 de ani trecură, fără ochiulari şi mai am oase în gură. Eu adunai această hronică în scurt, că altfel n-am putut. Dădei strămaturi rudiţe cu urzeală, alţii să o ţeasă, să dea mânzală. Şi de-ar fi pre poftă lucrată, ar potea fi şi în tipariu dată. Precum doreăşte cerbul de izvoară şi prin munţi la fântânişti limpezi aleargă de-şi stâmpără setea, aşa fac şi cei dedaţi în cărţi, cu paragrafe şi capite, ei ca cerbu sus aleargă şi pre voe să-şi capete, că nici în spini smochine, nici în bălţi pucioasă nu cresc flori frumoasă. Pe aicea scriitori buni nu s-au născut, nici că s-au cerut, nici nu s-au putut. De-ar zice vrunu că nu-i place, eu n-am ce-i face. Cum cer, doresc înpăraţii linişte, Mahmud II, înpăratul turcesc,

Grecia aşezată, armea sa regulată, Spania, Portugalu ş.a. împăcată, aşa şi eu astăzi câtă bucurie am şi-mi pare foarte bine, că mă suisăm sus, să ştiu pre moşu Adam, şi abea iar atunci napoi la mine...”.

Cronica lui Stoica a atras doar atenţia istoricilor, nu însă pe a celor literari. Livius Ciocârlie a excerptat mari pasaje în originalul său roman *Un Burgtheater provincial.*

Alt spirit descoperim la ultimii cronicari de dincoace de munţi, toţi călugări ori preoţi, şi animaţi de aceleaşi intenţii patriotice, dar lipsiţi de cultura ardelenilor şi de vocaţia lor ideologică. Muntenii de acum sunt, ca şi cei din urmă cu un veac, anecdotişti, pitoreşti, nefilosofi. Tonul îl dă la ei memorialistica personală şi colorată, nu bogăţia documentară ori polemica principială de idei. Dificultatea este, şi la unii, şi la alţii, limba. Dacă a ardelenilor este greoaie, arhaică, a muntenilor este în plină transformare şi de aceea nesigură, fonetic nefixată, „urâtă”, fără parfumul lexicului ţărănesc de la Micu ori Şincai. O definiţie binevoitoare şi sugestivă dată de Perpessicius *Însemnării* lui Dinicu Golescu poate fi generalizată la operele muntene: „tezaur de curiozităţi lingvistice ale unei limbi nescoase pe drumurile Apusului, muzeu pitoresc al unui arhaism la răscruce”. Doi dintre aceşti munteni întârziaţi în ale cronicii merită atenţie.

De vârstă apropiată cu Samuil Micu este poetul IENĂCHIŢĂ VĂCĂRESCU, a cărui *Istorie a prea puternicilor înpăraţi otomani* a fost scrisă cam în acelaşi timp cu *Scurta cunoştinţă.* Dar ce deosebire între ele! E destul să parcurgi argumentele scrierii *Istoriei* din *Proimion*, ca să-ţi dai seama că nimic din înaltele raţiuni de pedagogie naţională de la Micu şi de la ardeleni în general nu se află aici: strămutat la Nicopole „dă lumeştile furtuni ale întâmplărilor” şi „lipsit dă toate trecerile dă vreme cele veselitoare de sufletu”, epicureicul Ienăchiţă se apucă de scris cartea ca să facă şi el ceva, adică „să mângâiu cu această osteneală petrecerea vremii cei turburate întru care mă aflu”, mai ales că e convins că alcătuirea lui istorică n-are „dulceaţa aceia fără care istoriile scriindu-se, dăosebi că nu pricinuiescu vreo folosire, supără încă şi auzul”. Prima jumătate nu e decât un pomelnic de împăraţi preaputernici, fiecare dintre ei bucurându-se şi de o epigramă laudativă prozaică, la finele capitolului. A doua jumătate este însă prima noastră veritabilă operă memorialistică. Se dilată spaţiul acordat evenimentelor: volumul întâi cuprinzând peste patru sute de ani, al doilea se referă la nici cincizeci. Împăraţii sunt ca şi uitaţi, în favoarea relatării unor diplomatice contacte pe care Ienăchiţă însuşi le-a avut, conform misiunilor care i s-au încredinţat sau doar hazardului. Pe bună dreptate celebră este povestirea călătoriei la Viena, pe urmele fiilor lui Alexandru Ipsilanti, care e un adevărat jurnal, extraordinar de instructiv şi de amuzant, superior literar aceluia de peste trei decenii datorat lui Dinicu Golescu. De n-ar fi limba turcită şi fraza dificilă, pasaje ca acesta din *Istorie* n-ar trebui să lipsească din nicio antologie de proză memorialistică românească. E interesant, chiar de la început, cum explică Ienăchiţă defecţiunea beizadelelor, care a dus la mazilirea tatălui de către turci şi a stârnit perplexitatea austriecilor. Cu fineţe ironică, el dă vina pe „căldura vârstii” şi pe „râvna vederii” la aceşti adolescenţi care auziseră atâtea despre Occident de la dascălii lor de italiană şi franceză. De fuga lor au profitat adversarii la devlet, adică la împărăţie, ai lui Ipsilanti, cărora Ienăchiţă le atribuie următoarea ticăloasă retorică (proces de intenţie). Zic ei: „Acèşti ce fugu nu sunt încai slugi, ci sunt însuşi fii a domnului, locul dă la care fug iaste prea înnaltul devlet othomănesc, fericirea care părăsescu iaste îndestularea domniei Ţării Rumâneşti, locul la care năvălescu iaste devletul chesaricescu, unde cât bişug? şi câtă abondanţă? şi câtă materie?”. (E de mirare că povestea emigranţilor n-a fost niciodată relevată în istoriografia noastră dinainte de 1989, fie şi numai pentru potenţialul ei exploziv). Năpădit el însuşi tocmai acum de supărări familiale, Ienăchiţă trebuie totuşi să purceadă la lungul

drum, descris în detalii, și iată-l pe răsăriteanabilul față-n față mai întâi cu cancelarul austriac, prințul Kaunitz, intrigat mai puțin de evadarea beizadelelor decât de amestecul Porții într-o chestiune, în fond, personală. Răspunsul lui Ienăchiță este diplomaticește perfect:

„Prințipul Caoniț m-au întrebat cu mirare păntru ce s-au mazilit domnul Alexandru Vodă? Au doar s-au turburat Poarta păntru dosirea fiilor săi? Eu și i-am arătat că Poarta nu urmează să să turbure, fiindcă și de au dosit, au dosit la locu prietenescu, dă la care când îi va cere, nu are nici o îndoială va și lua. Și am arătat cum că Poarta până acum în urmă nu știe dă aceasta, numai prințipul Alexandru aflându-se afară din sineși păntru multa întristare și-a cerut mazâlia și Poarta i o au datu cu multă musoodè".

Ienăchiță strecoară în explicația lui (Vodă n-a fost scos din domnie, ci a demisionat din motive personale) și sugestia că turcii îi consideră pe austrieci prieteni. Diplomația boierului român trebuie să fi fost cunoscută lui Kaunitz, care, dorind să se informeze despre părerea protipendadei de la București despre Rusia și nevoind să întrebe de-a dreptul, îi arată lui Ienăchiță o blană de samur primită în dar de la moștenitorul tronului rusesc. Aprecierea de către Ienăchiță a valorii blănii conține indicația atitudinii lui față de ruși. A doua zi Ienăchiță e primit de însuși Iosif al II-lea, care, de altfel, îl mai întâlnise cu câțiva ani înainte la Brașov și-l folosise ca tălmaci. Ceremonia trecerii prin vămile succesive ale Curții vieneze (peste trei decenii, când va călători Dinicu, oricine va putea vizita palatul) este studiată atent de oaspete, care oferă cele mai hazlii detalii. El însuși cade în genunchi, turcește, înaintea lui Iosif, dar se pomenește cu mâna suveranului pe creștet și e rugat să se ridice. Dă să-i sărute mâna, dar suveranul și-o trage, declarând că „nu face trebuință (nici) dă această țirimonie". Conversația este redată cuvânt cu cuvânt și avem motive să credem că Ienăchiță a notat-o de îndată ce a părăsit palatul. Firește, Iosif vrea să afle din gura solului lui Ipsilanti de ce au fugit beizadelele și dacă sunt tineri și sensibili. Ienăchiță prinde din zbor ideea și răspunde că tocmai simțirea i-a determinat să plece, în vreme ce mintea i-a făcut să creadă că vor afla mai mare îndestulare la Viena decât la București. „Aici aceasta (îndestularea) nu să dobândește așa lesne, ci cu slujbă multă și cu vreme prelungită", observă Împăratul, care mai dorește să știe dacă beizadelele au avere personală. Ienăchiță e clar în această privință: „Cine dosește dă la noi iaste lege a pierde și câte nemișcătoare are" (adică fugarii pierd nu doar bunurile imobile, ci și pe celelalte). Iosif îl avertizează că leafa principilor la Curte e simbolică, toți trăind din averea proprie. Replica boierului e remarcabilă: „Dă ar fi putut ști aceasta, poate n-ar fi făcut îndrăzneală, și râvna ca să vază lucruri ce nu putea vedea cu voe, și tinerețele i-a făcut a face această pornire, care dăosebi dă văzută întristarea ce au adusu părinților, au pricinuit și o gândită necinste patriei noastre". Iosif îl informează că a ordonat generalilor lui să-i îndemne să se întoarcă, dar că nu-i poate sili, fără a călca dreptul de azil legiferat în Austria: „Când îi voi sili, atingu asilu împărăției". Abilitatea diplomatului este încă o dată la înălțime:

„Asilul tuturor împăraților iaste cinstea împărățiilor [...]; însă asilul iaste asil, când să va socoti ca un asil, și când i se vor păzi canoanele și regulile lui. Asilul să cuvine a-l dobândi acei ce dosescu dă la un mare rău, și peire, și primejdie [...]. Iar când dosăște neștine dă la bine, păntru a nu petrece bine, din neștiință numai, și fără nici o vină, și mai vârtos păntru a pricinui și altora rău, acela când nu să va întoarce silit, atunci să atingu canoanele asilului...".

Reportajul călătoriei și conversației ni-l amintește pe acela, din păcate nescris în română, al lui Milescu în China. Și alte pasaje din *Istorie* sunt tot așa de interesante.

Cel de al doilea cronicar muntean cu merite de prozator, DIONISIE ECLESIARHUL (1759?-1820), n-a avut şansa lui Ienăchiţă de a se convorbi cu prim-miniştri şi cu împăraţi. El este un simplu călugăr vâlcean, care a trăit modest din copierea unor cărţi, lăsând un *Hronograf* propriu pentru perioada 1764-1815. A fost o vreme în Bucureşti, dar nu şi în alte locuri. Din ţară n-a ieşit. Mediile în care s-a mişcat acest contemporan sărac al boierului Ienăchiţă sunt cele ale tipografiilor mănăstireşti. Diferenţa de formaţie, situaţie şi experienţă se vede lesne. Dionisie este un om înzestrat cu darul nativ al povestirii, scrie fără efort, simplu şi nesofisticat. Are o gândire vie, deşi necultivată. Nu şi-a citit înaintaşii ori contemporanii (declară a vrea să umple golul de după 1768, neavând habar de Naum Rîmniceanul, de Mihail Cantacuzino ori de medelnicerul Dumitrache, ale căror cronici acopereau cam aceeaşi perioadă), dar condeiul îi este mai ager decât al tuturor. Documentar, *Hronograful* conţine lucruri pe care niciun cronicar sau istoric vechi nu le consemnează: de exemplu, preţurile. Om cu simţ practic, Dionisie e permanent speriat de inflaţie. Povestirea lui e nespus de directă, cu întâmplări prinse parcă pe viu, în limbaj vorbit, cu fraza neglijentă: „Deci turcii gustând papara nemţilor la Porceni, cuprinşi de frică fiind, ziuă pe la prânzu au dat fuga, neputând de frică mare nici să-ş(i) pue şăile pe cai, ci unii încăleca pe cal făr dă şa, altul degrab nu apucă să-ş(i) dezlege calul şi încăleca pe el, alţii lăsa tot şi da fuga, iar alţii îşi trăgea numai calul de căpăstru cu nimic pe el, altul cu traista în capul calului, şi unii, fiind pe la bărbier să se rază, cum să alfa pe jumătate ras să apuca de fugă. Şi aşa la un şfert sau mai mult jumătate de ceas, nici unul n-au rămas în oraş." Limba cronicarului îi înţeapă mai ales pe turci (pe care nemţii „îi bagă în Dunăre să-i scalde şi să bea apă"), dar nu-i cruţă nici pe nemţi. („Aşa au deşteptat turcii pe prinţul Cobor", zice el comentând balurile de care se ţineau ofiţerii prinţului de Saxa Coburg la Bucureşti, până când, într-un rând, i-au luat turcii ca din oală şi i-au bătut măr). Despre unul dintre domnitori, Dionisie scrie că „era strecurând ţânţăriul şi înghiţind cămila". E ceva din Neculce şi din Radu Popescu la el, aproape nebăgându-se de seamă că au trecut o sută de ani. Omul chiar fără multă carte gândeşte, şi atunci şi acum, cu acelaşi bun-simţ popular: „Că cine şi-ar lăsa domniia, când abiia au apucat-o". Se informează din auzite („Îmi spune un logofeţel de la Bucureşti cum că la acel războiu au fost de faţă"...), ceea ce nu-l împiedică să citeze schimburi de mesaje între Sultan şi Pasvantologu, discuţii între paşii turci, toate, probabil, apocrife. Spiritul lui Dionisie este folcloric, la fel ca şi sursele de informaţie. Uciderea lui Hangerli de către turci e povestită cu acel suspect lux de amănunte terifiante pe care-l ştim din cronicile în versuri:

„Şi eşind post(elnicul) afară, harapu au sărit repede în spinarea lui vod(ă), puindu-i laţul în gât, capigiu au slobozit amândoao pistoalele odată în pântecele lui vodă, harapu îl sugruma cu laţul, trăgâd(u-l) cu amândoao mâinile jos din pat; şi fiind şi vod(ă) cu vârtute de să zvârcolea, capigiu au înfipt hangerul în pântece-i, de i-au vărsat sângele. Harapu şedea pe el..."

Şi mai oribilă este uciderea bătrânului Alexandru Ipsilanti la Edicule, cu preciziuni cifrice demne de pana viitoare a lui Dinicu şi fireşte, ca orice folclor, inverificabile (decât doar aritmetic):

„Apoi, peste câteva zile, l-au scos şi la meidan, adecă la loc de privelişte, şi stând vezirul de faţă, au poruncit la gelaţi de l-au început a tăia din toate încheieturile, adecă de la degetile mâinilor până la umere, care sunt şaptesprezece încheieturi la o mână până la umere; asemene şi la altă mână iar 17. Şi la picioare, iar de la degete până la încheieturile àrmurilor la trup, 13 închieturi la un picior şi alte 13 la alt picior, care fac de toate încheieturi 60. Şi rămâindu-i numai trupul, tăvălindu-se în sânge, i-au tăiat pe urmă capul."

Hronograful se încheie cum începe: după relatarea aproximativă a ieşirii lui Napoleon din scena europeană (căci, deşi n-a mers el însuşi decât până la Bucureşti şi cu Napoleon n-a dat ochi, Dionisie povesteşte în câteva rânduri şi evenimente de pe respectiva scenă), autorul adaugă această frază, nelegată de ce spusese mai înainte, dar care ne readuce la nivelul lui adevărat de percepţie a lumii: „Iar scumpetea să tot înnalţă cu mare preţ, din zi în zi, la toate cealia, mai vărtos banii să ridică tot cu adaos." Curată *expresivitate involuntară*!

Oratori, retori şi limbuţi

Dacă Petru Maior este ultimul orator religios pe care-l reţine istoria literaturii, emulul său GHEORGHE LAZĂR (1779 sau 1782-1823) poate fi socotit cel dintâi orator laic, căci din cuvântările rostite înainte, cu ocazia urcării pe tron a domnilor ori a venirii solilor, nu ni s-a păstrat nimic. Un frumos discurs îi prilejuieşte lui Lazăr înscăunarea mitropolitului Dionisie Lupu în 1819. Altul, înscăunarea primului domn pământean. Latinistul patriot se vede numaidecât în cel dintâi, extrem de concis şi de riguros. Retorica este aceea insistent-interogativă a unor contraste expresive:

„Dar oare când s-ar ridica duhul din ţărâna acelor şi ar privi strănepoţii marelui Chesar, slăvitului Aureliu şi înălţatului Traian, oare în ziua de astăzi mai cunoaşte-i-ar? Negreşit i-ar căuta în palaturile cele mari împărăteşti, şi i-ar afla în vizuinile şi bordeile cele proaste şi încenuşate; i-ar căuta în scaunul stăpânirii şi i-ar afla amărâţi subt jugul robiei; i-ar căuta proslăviţi şi luminaţi, şi cum i-ar afla? Rupţi, goi, amărâţi şi asemănaţi dobitoacelor...".

Şi mai aproape de romanticii Bărnuţiu, Cipariu şi Russo (din *Cântarea României*) este Lazăr în al doilea discurs, continuând totodată spiritul profetic şi biblic-prăpăstios al lui Ivireanul, repetiţiile lui interogative:

„Iată au şi început a fumega munţii, izvoarele îşi ascund vâjâitul... Vedeţi cum să învelesc toate, ba toate până la una să învelesc, zic, cu plapuma negurilor. Iată şesurile, iată adâncurile feţii pământului şi ale stăpânirii, care ziceţi că le veţi da fiilor nevinovăţii mele, ce faşă de pâzele adormirii se grăbesc a-şi trage peste obrazele sale, vai nouă! Ce va să fie aceasta? Iată până şi ierburile câmpului, florile, podoaba şesurilor, şi brazii, fala munţilor, cum îşi schimbă feţile cele verzi şi desfătătoare, cum şi le schimbă, zic, în îngălbinire şi perire!".

Că Lazăr avea talent literar o arată şi acest pasaj dintr-o scrisoare trimisă de la Viena tatălui, într-un stil mai firesc, dar fermecător (paranteza, care precizează unde se află dealul pomenit, arată că autorul bănuia că va fi citit şi de alţii, în posteritate):

„Îţi aduci aminte, când eram copil, că tot ziceam cum că peste dealul Bradului – un sat în apropiere de Avrig – nu mai este lume şi că afară de ţara Oltului, câtă se vedea din Avrig, nu mai este nimic acolo. Acum am văzut cu ochii atâtea ţări, atâţia oameni, sate şi oraşe, de mă dureau genele...".

Dacă discursurile din aceeaşi epocă ale unor PETRACHE POENARU (1799-1875) sau EUFROSIN POTECA (1785-1858) n-au nicio expresie stilistică, scrisorile, pamfletele şi cuvântările lui IONICĂ TĂUTU (1795-1830) denotă oarecare vână. Autorul a fost candidat independent la domnia Moldovei în 1829, scriind, cu tot seriosul, în acea împrejurare unui unchi al său din Bucovina: „Scumpul meu unchiule!

S-o desvălesc curat. Nici un moldovean nu este mai destoinic decât mine spre aciastă trebuinţă...". Adică să fie ales domn. N-a căpătat totuşi tronul, probabil fiindcă era prea radical în idei. Tăutu e un Dinicu Golescu pe care politica îl atrage mai mult decât viaţa socială şi economică: „Politica însă, adecă meşteşugul cel mare şi greu de a ocârmui oamenii, cuprinde tot ce duhul ominesc poate avè mai înalt şi mai nelesnicios", scrie el însuşi, adăugând: „Dar, făr' îndoială, şi politica are reguli pusă de dânsa, precum mathematica." Pamfletele lui au atras atenţia lui Kogălniceanu, Russo (care l-a comparat cu P.L. Courier, socotindu-l un „pamfletist călduros şi convins", cu „duh muşcător"), şi Ibrăileanu. Având stofă de reformator şi de alcătuitor de portrete, Tăutu este şi scriitor, mai ales în *Strigarea nordului Moldovii* şi în *Scrisoare-pamflet împotriva boierilor refugiaţi la Cernăuţi*. Forţa lui constă în patos şi în francheţe. Iată un pasaj din cea de a doua:

„Acest ruşinos pas a dumneavoastră mă face să mă înalţ la însuşi glasul dreptăţii şi să întreb, cu limba şi condeiul ţăranului, de plătesc numai ei străjarului, ori răsfăţăţile noastre locaşuri, ori averile moşierilor şi acareturile noastre? Numai ţăranul este reiaua împăratului, de dă şi face numai el singur birul şi havalelile? Oare noi suntem acei care ne fălim mai mult cu acest nume şi, supt dânsul, ne ocrotim fiinţa şi averea? Pacinica sa lipsă de scumpătate trebuieşte îndoit a ţine cu chelteala sa ocârmuirea şi divanurile ţării, ori, de zglomătul neînvoelilor pentru slăvirile noastre, care nu dă răgazi judecăţilor?".

Un covârşitor document emoţional îl prezintă proclamaţiile şi unele ziceri atribuite lui TUDOR VLADIMIRESCU (?-1821). Legenda vrea ca el să fi rostit aceste admirabile vorbe, demne de un stoic roman, după prinderea lui de către eterişti şi înainte de a fi ucis mişeleşte, cum se ştie că a fost:

„Vreţi să mă omorâţi? Eu nu mă tem de moarte. Eu am înfruntat moartea în mai multe rânduri. Mai înainte de a fi ridicat steagul spre a cere drepturile patriei mele, m-am îmbrăcat în cămaşa morţii".

Iar faimoasa lui proclamaţie este la fel de directă când cheamă la sacrificiul suprem, ca şi cum ar vorbi un Saint-Just. Este primul document al romantismului politic românesc:

„Fraţilor, lăcuitori ai Ţării Rumâneşti, veri de ce neam veţi fi! nici o pravilă nu opreşte pre om de a întâmpina răul cu rău! Şarpele când îţi iese înainte, dai cu ciomagul de-l loveşti, ca să-ţi aperi viaţa, care de mai multe ori ni se primejduieşte de mişcarea lui. Dar pe barbarii care ne înghit de vii, căpeteniile noastre, zic, atât cele bisericeşti, cât şi cele politiceşti, până când să-i suferim a ne suge sângele din noi? Până când să le fim robi?"

Doi pionieri

Toate formulele care s-au aplicat operei (şi celei sociale) a lui DINICU GOLESCU (1777-1830), cel mai mic dintre fraţi, sunt deopotrivă caracteristice şi inexacte: „cel dintâi român modern" ar putea fi la fel de bine Ionică Tăutu iar un „contestatar", în adevăratul înţeles al cuvântului, autorul *Însemnării* n-a fost. Ele sunt de altfel contradictorii. Unii au susţinut că trecerea graniţei a transformat complet conştiinţa acestui, până atunci, boier român ca toţi boierii români şi că „schimbarea lui la faţă" ar reprezenta criza cea mai spectaculoasă a veacului XIX la noi iar alţii că el n-a făcut decât să se redescopere ca europeanul ce era încă înainte de a călători în

Europa (deşi el însuşi mărturiseşte că fusese „foarte greşit" înainte de a călători); în sfârşit, jurnalul său ar fi „memorialul unui suflet virgin", dar totodată expresia unui om instruit şi perfect la curent cu situaţia din alte ţări. O ipoteză originală propune Mircea Anghelescu în *Mistificaţiuni* (2008): ar fi vorba de un fals jurnal, care „codează" o scriere de educare şi propagandă ieşită din programul boierilor patrioţi care, la 1821, înfiinţaseră o „societate literară" menită ridicării culturale a ţării. *Însemnarea* ar fi un „proiect utopic" sub forma unui „roman filosofic". Rămâne semnificativă însăşi pendularea interpretării lui Dinicu, într-un moment al istoriei noastre în care confruntarea a două limbi îşi găseşte în *Însemnare a călătoriei mele* cel mai nimerit simbol. Fraza cu care începe cartea este, în această privinţă, memorabilă şi definitorie: „De este slobod aceluia ce umblând prin casele altora să vază şi să gândească la a sa, slobod au fost şi mie, în toată călătoriia ce să coprinde întru această cărticică, să gândesc nu la casa, ci la patria mea, la care cine nu se gândeşte, nici face pentru dânsa orice bine, poate n-are nici casă şi de are, o lasă". Dinicu mai ştie că „acest feli de carte", obişnuit în Europa, la noi nu există. Imboldul de a fi primul care s-o scrie este, mărturisit, de esenţă morală: „Dar cum putem, ochi având, să nu văz, văzând, să nu iau aminte, luând aminte, să nu aseamăn, asemănând, să nu judec binele şi răul şi să nu pohtesc a-l face arătat compatrioţilor mei?". Niciodată nu va mai atinge *Însemnarea* acest patetism al conciziunii din cuvântul *Către cititor*. Cel mai bun, şi ca scriitor, Dinicu este aici, în cele două fraze pe care le-am citat. E, de altfel, imposibil de spus dacă el vrea să fie şi scriitor. Modelul de a ţine jurnal de drum i l-au oferit oameni „dintr-alte neamuri" pe care i-a observat „însemnând şi culegând binele ca să-l facă cunoscut celor de-un neam cu ei". Dar i-a venit greu s-o facă pe româneşte:

„Eu, plecând din Braşov, am început să scriu celea ce vedeam, în limba naţională, şi nu după multe zile, ci după puţin, am fost silit să scriu în limba grecească; căci foarte des întâmpinam vederi de lucruri ce nu le aveam în limba naţională, cum: şadârvanul, statue, cascade şi altele, pentru care a trebuit să zăbovesc ceasuri, socotindu-mă de unde s-ar cuveni să le întrebuinţez: şi aşa, am fost silit să las limba naţională şi să încep greceşte. Şi acesta nu făr' de a încerca ruşine, căci toţi tovarăşii drumaşi scriia fieşcare în limba sa cea naţională".

Chiar şi motivul scrierii apare aici colorat etic şi nu estetic. Conştiinţa pionierului, mai vie decât la oricare contemporan, se exprimă emoţionant, dar are în vedere „binele" pe care, informându-şi conaţionalii, l-ar putea face, limba fiind doar un instrument, din păcate, imperfect. Dinicu e un om de bună-credinţă, cinstit, admirabil observator, doritor să deschidă şi altora ochii, dar nu pare să fie deloc un artist. Relatarea lui oscilează între un ghid turistic, un Baedecker oarecum naiv, deşi destul de metodic, şi un manifest social-economic, bogat în recomandări practice, unele asemănătoare (nu şi în radicalitate) cu cele ale lui Ionică Tăutu. Nu există în *Însemnare* plăcere gratuită a contemplării lumii, nici simţ al frumosului natural ori artistic, nici, în fine, expresie literară a frământărilor sufleteşti. Totul e orientat spre utilitate, spre notarea factorilor de civilizaţie materială, spre social şi tipic, ca în *Olanda* lui Sadoveanu peste un veac. Până şi autoînvinuirile sau spovedaniile trebuie privite ca o sinceritate de clasă mai degrabă decât ca una personală. Boierul Dinicu îşi pune cenuşă în cap ca boier, la fel de opac şi de abuziv până atunci ca şi ceilalţi, nicidecum ca ins care a trecut prin chinurile remuşcării:

„O! cum îmi aduc aminte, şi cum sunt silit să mă spovedesc că sunt foarte greşit. Căci eu nu numai nu am făcut nici un bine, cât de mic, patriii, spre mulţumire căci au hrănit, au îmbogăţit, au cinstit pe părinţii miei, moşi şi strămoşi, cii de la cea dintâi dregătorie şi până la cea din

urmă, n-am contenit luând luări neprăvilnice de la acest norod care nu-ş are nici hrana de toate zilele".

Nu e nevoie să cunoşti biografia autorului ca să simţi, sub această autocritică, pulsul unei atitudini ideologice şi exponenţiale, o retorică a modestiei şi a umilinţei. Tocmai pentru că Dinicu se arată, chiar din *Însemnare*, drept un om deschis, la locul lui, fără fumuri, deloc trândav şi hedonist. Nu are nimic din diplomaţia vicleană a lui Ienăchiţă. Portretul de mai sus este şi al lui doar în măsura în care conştiinţa îl obligă la identificare. Buna-credinţă a lui Dinicu este aşa de izbitoare, încât aproape nu mai este necesar să analizăm resorturile acestei identificări. Punându-i odată un englez întrebări delicate cu privire la naţia lui, Dinicu îşi comentează cu emoţie neascunsă încurcătura:

„Judece acum fieşcine, cât am fost de strâmtorat de a-i răspunde. Şi ce? Adevărul? Ar fi fost spre defăimarea naţiii mele. O minciună prefăcută? N-am putut, căci era mulţi care nu numai ştiu cele ce să urmează, ci parcă au condice şi de vieţuirea fieşcăruia."

E maximum pe care-l putem pretinde ca expresie a sincerităţii. *Însemnarea* e un document de epocă impresionant, dar îi lipseşte din nenorocire expresia estetică a unui sentiment etic aşa de pronunţat. Ar fi zadarnic să spicuim pasaje interesante, cum au procedat unii comentatori (priveliştea Triestului sau cataractele Rinului, descrierea vaporului cu aburi, în maniera desenelor de copii sau confruntarea dintre frumuseţea peisajului şi mizeria locuitorilor, care stăruie în mintea lui Bălcescu, când scrie primele pagini din *Question économique des Principautés Danubiennes,* ca şi în a lui Sadoveanu din *Zodia Cancerului*). Scopul lui Dinicu n-a fost, evident artistic. El a vrut (şi a reuşit) să transmită cu totul alt soi de impresii, şi nu să placă, ci să convingă.

În schimb, talentul este numaidecât vizibil în scrierile lui IORDACHE GOLESCU (cca 1776-1848), pionier în teatru, după cum Dinicu a fost în proză. În aceeaşi epocă teatrul era încă şi mai firav decât proza. Din lipsa unor trupe actoriceşti, Conachi şi-a destinat trei piese ale sale teatrului de păpuşi. S-a bănuit că şi Iordache a avut în vedere pentru ale sale spectacole asemănătoare. Oricum înaintea lui nu putem consemna decât „glume" dramatice ca *Occisio Gregorii* sau amintitele farse ale poetului moldovean, care nu depăşesc însă, sub raport dramatic, caracterul unor simple încercări. Farsele lui Conachi sunt scrise în versuri şi aduc în scenă fie personaje „reale", ca fiziologiile în proză de mai târziu (un boier zgârcit şi servitorul său), fie alegorice (Zeus, Amor). În *Giudecata femeilor* (celelalte se cheamă *Comedie banului Constandin Canta* şi *Amoriul şi toate harurile*), lucrul notabil (şi nostim) este că autorul şi-a rezervat pentru sine, în distribuţia la piesă, rolul personajului numit Curvariul cel viclean, pe care Zeus, în urma reclamaţiei femeilor, îl pedepseşte în felul acesta:

„...Să trăiască în ispite
Şi să trăiască o viaţă tot cu năcazuri amară
Şi după aceste toate în Franţa famăn să
moară."

Conlocutorul, la bătrâneţe, al francezului Saint-Marc Girardin a murit, totuşi, nu ştiu cât de păcătos, în patul lui de la Ţigăneşti.

Iordache Golescu, spre a reveni la el, a avut vocaţia teatrului în aproape tot ce a scris. Chiar şi *Starea Ţării Româneşti,* considerată un pamflet politic, este în definitiv o scenetă satirică destul de spirituală. Caragea vodă îşi iartă de dări supuşii şi zvonul ajunge până pe lumea cealaltă. Este trimis un sol în Muntenia să vadă dacă e adevărat. Relatarea acestuia la înapoiere este contradictorie; el susţine că deşi măsura respectivă (asidosie) s-a luat, se percep dări încă şi mai mari decât înainte. „Dar acum – explică solul – se vede că ori cuvintele s-au întors pe dos, ca cum am întoarce foaia pă cealaltă faţă, şi asidosiie însămnează dajdiie, şi dajdiie asidosiie,

sau că faptele omeneşti s-au sucit, adecă cum am zice, când vrei să mănânci ceri băutură, şi când vrei să bei, ceri dă mâncare". Întâlnim şi un comic de limbaj, care sună uneori ca absurdităţile lui Sorescu. Un personaj de pe cealaltă lume spune despre Caragea că este „domnul nostru" iar altul îl corectează: „Zi şi tu: ce ne-a fost că acum nu ne mai este, că noi suntem aici ca nişte duşi după lume". Iertarea de dajdii mai este o dată explicată în aceeaşi manieră sorescianā: „Adică au iertat ceea ce nu mai puteau lua, ceea ce nu mai puteau împlini, ca cum am zice iertat pe fără de ochi dă pedeapsa ochilor lui". Măsura pasiunii şi-a dat-o Iordache în *Comedia ce să numeşte Barbu Văcărescu, vânzătorul ţării,* cel dintâi text dramatic românesc pe deplin constituit. „Perdelele" (actele) aduc pe rând în scenă „obraje" (personaje) din popor sau boierime. Poporul petrece fericit la înscăunarea domnului pământean. Doar Măscăriciul nu se arată entuziasmat, intervenind cu unele replici ironice, stereotipe. El este prezentat şi în „perdelele" unde apar boierii care pun la cale spolierea ţării, ca şi pe vremea fanarioţilor, şi glumele lui sunt pe cât de batjocoritoare, pe atât de directe. Scenele comice alternează cu scenele grave. Actul întâi – un bâlci popular – îi face pandant actului ultim – blestemul aceluiaşi norod ajuns la exasperare. Blestemele sunt biblice. Piesa se termină cu această precizare de regie: „În tot cuprinsul blestemului, Măscăriciul fuge, aleargă încoace şi încolo, se vâră, se ascunde, scuturându-să şi tremurând dă frica blestemului celui înfricoşat, încât dinţii îi tremură în gură". Excelentă idee de teatru, care arată în Iordache Golescu pe cel dintîi dramaturg român (a mai compus, de altfel, câteva piese) în adevăratul sens al cuvântului. Şi *Starea* şi *Barbu Văcărescu* pot fi considerate comedii de limbaj (foarte verde pe alocuri) şi care arată experienţa în materie de proverbe dobândită de Iordache Golescu. El a strâns câteva mii şi le-a comentat, ca Tudor Vianu în secolul XX. Cuvântul *Către iubitorii de ştiinţe* care prefaţează culegerea este al cuiva care s-a molipsit de expresivitatea paremiologică, la fel ca Pann, un Creangă muntean vorbind în dodii:

„Eu de la mine nimic alt pot zice decât că ceea ce alţii au zis aceea şi eu am scris, şi dumneata ceea ce-ţi place culege, ceea ce nu-ţi place lasă pentru alţii, căci numai cel ce are asupra-i patima despre care se grăieşte, aceluia numai nu-i va place [...] O greşeală se vede, precum mi-au zis unii, că prea multe pilde la o înţelegere s-au pus; altul le-a răspuns «Dacă după atâtea pilde tu nu te-ai îndreptat, dar când ar fi fost numai una?» Ghiciţi Dumneavoastră, eu de la mine le-aş zice: «Că la duhovnici de câte ori te spovedeşti, tot acele cuvinte îţi grăieşte, şi auzindu-le mai des, lesne te îndreptezi.» Cu toate acestea, eu le-am dat voie câte or vrea să lepede, şi mi le-au lepădat cam pe jumătate. Eu m-am mulţumit şi cu jumătate, ce-a mi-au lăsat".

Editate ştiinţific, nu ştiu dacă şi integral, abia în anii '70 ai secolului XX, aşa-zisele proverbe conţin şi pagini interesante de proză, care au atras atenţia lui Eminescu. Autorul însuşi le considera „pilde", „poveşti de învăţătură" sau „istorioare". Toate sunt operă de moralist clasic, nici numai folclorice, nici pe de-a-ntregul culte. Subiectele sunt fără excepţie împrumutate din înţelepciunea populară a Răsăritului sau din aceea autohtonă. Le găsim în culegerile de pilde anterioare (*Albinuşa* şi restul). Care să fie contribuţia lui Iordache Golescu? El nu are încă harul lui Sadoveanu, care, în scrieri precum *Creanga de aur* şi *Ostrovul lupilor,* a exploatat adânc acest filon, nici mireasma limbii lui. Călinescu a intuit bine înrudirea cu Pann şi Negruzzi. Citite astăzi, istorioarele sunt încântătoare tocmai prin lapidaritatea lor, ca acele *Ficciones* ale lui Borges, şi el mare iubitor de astfel de nuclee de povestire, de miezuri narative, chiar dacă la argentinian sensul este mai puţin în morala implicită sau explicită decât în somaţia destinului. La Iordache Golescu proverbialitatea orientează aproape exclusiv anecdota: de exemplu, atunci când ni se relatează

abilitatea celor doi călugări flămânzi de a obține mâncarea dorită folosindu-se de pretextul garnisirii unor pietre care fierb; sau atunci când un împărat luat în robie de altul și înhămat la carâta lui râde văzând spițele roții urcând și coborând, mod de a-i sugera învingătorului său nestatornicia tuturor biruințelor și înfrângerilor din lumea aceasta. Unele povestiri sunt licențioase sau măcar echivoce. Judecătorul, căruia i se reclamă de către un bărbat că femeia lui a lepădat fiind lovită de un șindrilar, rezolvă cazul recomandând acestuia din urmă să pună la loc în pântecele femeii copilul pierdut. Un tânăr ar voi să se însoare cu două femei, dar numai după o săptămână de trai cu una din ele e așa de excedat, încât îi cere tatălui său pe mumă-sa zicându-i că nevasta luată este îndăstul pentru amândoi. Deșteptăciunea în stil Esop sau Eulenspiegel se vede în istorioara cu călugărul care primește un dar neașteptat de galbeni de la un hoț și, socotind a repeta afacerea, pierde de zece ori pe cât luase. Ca să nu mai vorbesc de aceea cu țiganul care, împrumutând două căldărușe de la un țăran, îi dă înapoi patru, afirmând că la foc căldărușele fuseseră grele și născuseră, dar care ia apoi de la țăran un cazan mare, tot cu împrumut, și pretinde că acesta a fost de asemenea greu, numai că a pierit în căldurile facerii. Dialogul este esopic: „Cum poate, îi zise călugărul, să fie cazanul greu și să moară? – Apoiu cum s-a putut, îi răspunde țiganul, căldărușele ce-m deseși mai înainte să fie grele și să nască, și să priimești și pă mume și pă puii lor". În folcloristul și filologul Iordache Golescu se ascunde un scriitor adevărat.

Romantismul
1840-1889

Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre ţări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitoreşti şi poetice ca să putem găsi şi la noi sujeturi de scris fără să avem pentru aceasta trebuinţă să ne împrumutăm de la alte naţii.

M. Kogălniceanu

Ideologia

Cele două romantisme. *Biedermeier*-ul

„Dacă examinăm caracteristicile literaturii propriu-zise, care s-a numit sau a fost numită «romantică», găsim, în întreaga Europă, aceleaşi concepţii despre poezie şi despre funcţia şi natura imaginaţiei poetice, aceeaşi concepţie despre natură şi despre relaţia ei cu omul şi, în esenţă, acelaşi stil poetic, în care imaginea, simbolul şi mitul joacă un rol cu totul deosebit de cel jucat în poezia neoclasică a secolului XVIII". Aceste cuvinte fac parte din studiul *Conceptul de romantism*, prin care René Wellek a respins în 1949 ideea lui A.O. Lovejoy privitoare la imposibilitatea de a opera cu un concept unificat când descriem marea mişcare literară. Teza lui Lovejoy, datând din 1924, determinase un oarecare scepticism al cercetărilor consacrate romantismului, căruia studiul lui Wellek i-a pus capăt, relansând vechea şi mereu noua dispută. Influenţa modului de a gândi a lui Wellek a fost enormă. Sintezele care au urmat, fie menţinând, asemenea celor tradiţionale, definiţia curentului în sfera temelor, şi în general a unor procedee controlabile raţional, fie făcând efortul de a o întemeia pe relaţii de adâncime, subconştiente şi colective, au preluat, majoritatea, utopia wellekiană a romantismului unificat. Astăzi, cincizeci de ani după *Conceptul de romantism,* ne putem, cu drept cuvânt, întreba dacă nu cumva Wellek s-a arătat, la rândul lui, prea optimist când a considerat că cele trei criterii stabilite de el („imaginaţia, pentru concepţia despre poezie, natura, pentru concepţia despre om, simbolul şi mitul pentru stilul poetic") sunt pe deplin capabile să definească un fenomen care a cuprins întreaga Europă şi a durat trei sferturi de secol. Wellek însuşi s-a limitat la literaturile germană (care i s-a părut a-i oferi „exemplul cel mai clar"), franceză şi engleză, pomenind doar în treacăt de altele, dar, chiar şi aşa, „unitatea romantismului european" (după cum sună titlul unuia din capitolele studiului) rămâne mai curând o problemă deschisă. În raport cu această definiţie, romantismul italian ori românesc, spaniol ori rusesc au fost, aproape de fiecare dată, examinate prin prisma unor abateri semnificative de la model. După aprecierea dată gradului acestor abateri, istoricii literari au fost tentaţi să adopte, unii, un punct de vedere localist şi particular (ruşii, de pildă, care preferă să vorbească nu de o epocă romantică, ci de epoca lui Puşkin), iar alţii să caute în evoluţia curentului pe plan naţional toate etapele romantismului occidental, cu efectul logic, în acest din urmă caz, al considerării romantis-

mului propriu ca defectiv, incomplet. La noi, ideea din urmă a prevalat. A susţinut-o, bunăoară, Ş. Cioculescu: „Noi nu am cunoscut, ca alte literaturi vecine, atingerea directă cu problematica romantică. Experienţa interioară a romantismului ne-a rămas străină". Cauzele „neaderenţei morale la esenţa patetică a romantismului" (boala veacului, criză fantastic-demonică şi egoistă) ar consta în condiţiile specifice de evoluţie, noi aflându-ne, la mijlocul veacului trecut, „încă în stadiul gramatical şi lingvistic al culturii". Nu e cazul să dovedim acum (a dovedit-o, de altfel, Pompiliu Constantinescu) că această apreciere este excesivă: important era să relevăm o idee, mai ales că ea nu este singulară. E. Lovinescu era oarecum de aceeaşi părere când, în *Istoria civilizaţiei române moderne*, afirma că noi n-am fi avut un curent cultural revoluţionar, literatura fiind „de la sine o forţă reacţionară", şi aceasta numai spre a sublinia ideea „caracterului tradiţionalist al literaturii române". Ideea este parţial corectă, dar bazată aici pe o explicaţie incapabilă să conceapă o definiţie a romantismului nostru altfel decât prin abatere de la norma vest-europeană. Abia Paul Cornea (1972) a încercat să găsească mijlocul prin care cele două teze, a imitaţiei şi a dezvoltării independente, să poată fi acomodate cu faptele culturale: „În realitate, noi nu avem niciodată a face cu acelaşi curent...", scrie el, fără ca această formulare decisivă să reprezinte totuşi o întoarcere la relativismul absolut al lui Lovejoy. Ar exista, susţine istoricul român, dacă pornim de la fiecare cultură în parte, fără totodată să ignorăm „fondul comun" european, cel puţin trei romantisme: acela apusean de dinainte de 1830 (antiiluminist, monarhist, religios, egoist, medievalizant, deziluzionat şi contemplativ), acela apusean de după data respectivă (umanist, sociologizant, energetic, titanian) şi acela răsăritean (proluminist, naţional, idealist, folclorizant, militant). Fondul comun, la rândul lui, ar consta într-un principiu intern similar de structurare şi anume „ruptura de prezent şi de formele realului, revendicarea intensivă sub raport afectiv a eliberării de diversele constrângeri (religioase, politice, sociale, estetice, etice etc.) şi depăşirea inautentică a contradicţiei dintre subiect şi obiect". Iată, deci, premisele unei concepţii mai realiste, care porneşte de la convingerea existenţei mai multor centre de emergenţă romantică şi totodată a unei unităţi fundamentale, dincolo de particularisme.

Concepţia şi-a aflat cea mai completă elaborare de până astăzi în cartea lui Virgil Nemoianu din 1984 intitulată *The Taming of Romanticism*. Cartea distinge un prim romantism, înainte de 1815, şi un stadiu târziu al curentului, între 1815 şi 1848 (sau mai încoace). Numit *High Romanticism (H.R.)*, cel dintâi se dezvoltă, în epoca Revoluţiei Franceze şi a imperiului, în câteva ţări occidentale, cum ar fi Anglia, Germania şi Franţa, şi este o mişcare caracterizată de radicalism ideologic, coerenţă, vizionarism, simţ cosmic, integrarea contrariilor, misticism şi intensitate pasională. Stadiul ulterior şi-a primit numele de *Biedermeier Romanticism (B.R.)* de la personajul creat înainte de mijlocul secolului XIX de doi ziarişti münchenezi şi desemnând un tip de filistin mic-burghez. Folosit cu sens peiorativ, extins apoi la fenomene de modă şi mobilier din perioada Restauraţiei, termenul a fost, în fine, preferat altora pentru denumirea celui de al doilea romantism în întregul său. Un studiu al lui Friedrich Sengle (*Biedermeierszeit: Deutsche Literatur in Sponnungsfeld zwischer Restauration und Revolution, 1815-1848*, 1871-1980) l-a consacrat definitiv pentru literatura germană. Majoritatea trăsăturilor *B.R.* (unele contradictorii) au fost intuite din prima clipă: înclinaţie spre moralitate, valori domestice, intimism, idilism, pasiuni temperate, confort spiritual, socialitate, militantism, conservatorism, ironie şi resemnare. Insecuritatea cronică produsă de marile seisme sociale din timpul Revoluţiei Franceze şi al imperiului napoleonian a fost resimţită ulterior sub forma unei puternice anxietăţi. Refugiul în tihna domestică, reformismul călduţ şi scăderea tonusului pasional de aici provin, pe un fond sufletesc însă de nelinişte care poate determina crize.

Întreg acest amestec de entuziasm şi de decepţie, de europenism crepuscular şi de naţionalism incipient, de internaţională masonică şi de spirit cazanier a fost înfăţişat în celebrul film al lui Wajda intitulat *Cenuşă*, al cărui erou este un tânăr mason polonez, participant la campaniile napoleoniene, care doreşte în final să-şi întemeieze o familie pe mica moşie părintească. Cu excepţia Angliei şi, în parte, a Germaniei şi Franţei, nicio altă cultură europeană nu posedă toate verigile lanţului pe care Virgil Nemoianu îl prezintă în felul următor: Neoclasicism (în formă luministă) (prima jumătate a secolului XVIII) – Preromantism (luminism) (în jur de 1750) – *H.R.* (1790-1815) –*B.R.*(1815-1848) – Postromantism (1848-1870). La baza curentului se află, după părerea autorului, un anumit model social şi uman, care, încorporând valori şi atitudini istorice, serveşte drept standard pentru aspiraţiile unor segmente din societate şi creează forma manifestărilor culturale. Modelul romantic, la fel ca oricare altul, parcurge deci, în concepţia respectivă, două faze distincte: una, în care este introdus, alta, în care este asimilat. În prima fază, ne aşteptăm ca paradigma modelului să fie pură şi clară iar conflictul cu ambianţa ideologică şi culturală existentă să fie exploziv. În cea de a doua, energia modelului scade, apar tendinţe de acomodare şi de diluare. Intensitatea, aproape mistică, a modelului iniţial nu poate dura mult: „Romantismul trebuie să tacă sau să se acomodeze. Orice romantism practic este un romantism târziu". În aceste condiţii, *B.R.* reprezintă, în raport cu *H.R.,* o dare înapoi, o reducere a pretenţiilor cosmice la o scară umană. *B.R.* este un romantism îmblânzit. De unde titlul cărţii lui Nemoianu, Dacă pretutindeni mecanismul este acelaşi, succesiunea momentelor şi accentul lor diferă de la caz la caz. Nemoianu se desparte atât de teza localistă, cât şi de aceea mimetică, adoptând modelul lui Gershencron pentru industrializare. În virtutea lui, romantismul, ca şi industrializarea, cuprinde toate ţările, înaintând din apusul continentului spre răsăritul lui şi respectând următoarele reguli: nicio literatură estică n-a reuşit să se debaraseze prin forţe proprii de paradigma luministă şi clasică, aşa încât niciuna n-a dezvoltat prima paradigmă romantică; nu există nicio obligaţie de repetabilitate a fazelor, fie a modelului primar, fie a celor secundare, după cum nu există certitudinea întârzierii unor culturi în raport cu altele; impulsul fiind extern, în toate ţările, cu excepţia Angliei, el a condus la dizolvarea paradigmei clasice printr-o mişcare de sincronizare spontană; opoziţia dintre paradigma neoclasică-luministă şi cea romantică a fost violentă doar în vest, în celelalte culturi predominând tendinţa de acomodare, ceea ce a făcut ca ele să fie eclectice şi substitutive. Romantismul răsăritean este, aproape în toate ţările, analog *B.R.* german (sau occidental), dar este, din punct de vedere social şi estetic, mult mai eterogen şi mai sofisticat.

Este uşor de admis că aceste note se potrivesc romantismului românesc, care poate fi considerat de tipul *B.R.*, atât prin eclectismul lui, cât şi prin înclinaţia către forme neradicale şi detotalizate, către istoric şi etnic, cu, desigur, precizarea că el comportă nuanţe absolut particulare ce se cuvin relevate. Chiar şi strict istoric, epoca romantică se suprapune la noi peste acest al doilea romantism european. În jurul lui 1800, când înflorea celălalt, noi ne aflam abia în zorii literaturii artistice şi estetica dominantă rămânea aceea neoclasică şi luministă. E mai instructiv să observăm, felul în care romantismul românesc se sincronizează cu acela din ţările care, ca şi a noastră, au cunoscut doar al doilea val romantic, decât să continuăm a ne raporta la culturile occidentale peste care au trecut amândouă valurile. Este singurul mod de a nu mai fi obsedaţi de vechea şi fatala paradigmă defectivă, care ne menţine, teoretic, în situaţia de colonie culturală. Compararea cu Germania sau Franţa ne dezavantajează, pe când aceea cu ţările unde romantismul a cunoscut doar varianta *Biedermeier* ne poate oferi sugestii utile. Coincidenţa datelor şi manifestărilor este frapantă. În Italia, primul manifest romantic datează din 1816, dar Leopardi,

poet prin excelență romantic, se declară în *Discursul unui italian despre poezia romantică* în favoarea revenirii la clasicism. Ca și la noi, neexistând radicalism ideologic, eclectismul este în Italia esențial. În Spania s-a vorbit de romantism după 1830, manifestul curentului fiind publicat în 1834, iar Larra sinucigându-se wertherian tocmai în 1837. Dar lucrul cel mai interesant în Spania este fenomenul cunoscut sub numele de *el costumbrismo* (Larra, Romanos, Calderon), care are cel mai extraordinar echivalent în eseismul savant și elegant al lui Odobescu și Ghica, după cum a sesizat foarte bine Nemoianu, dar și în proza lui Asachi, Negruzzi, Russo, Kogălniceanu ori Alecsandri, în care „fiziologiile", studiul moravurilor și documentarul etnologic definesc un program asemănător. *El costumbre* înseamnă de altfel *datină*. Aici este mai mult decât un accident istoric. Portughezii au romantism doar din 1835 (deși tradiția lusitană, într-un acces protocronist, împinge acest debut în 1825) și el vădește aceeași preocupare de folclor, prin înrâurirea herderiană, ca și romantismul moldovenilor. Culegerea lui Garret din 1851, *Romanciero,* este contemporană cu a lui Alecsandri, iar motivațiile autorului portughez sunt identice cu ale autorului studiului *Românii și poezia lor.* Ceva mai vechi este romantismul rusesc (1823-1825), care, prin Pușkin, Viazemski și mai ales Somov, afirmă teze asemănătoare cu ale *Introducției* lui Kogălniceanu, fără a exista bănuiala la acesta din urmă a unei cunoașteri directe. Timpuriu este interesul pentru folclor la sârbi. Vuk Ștefanovici publică antologia în trei volume de la Lipsca în 1823 (dar o primă ediție ar fi din 1814-1815), când Asachi, prieten al „literatorului sârb", are partea sa din cântecele românești culese de acesta (și, din nenorocire, pierdute în incendiul care a devastat Iașul în 1827). În schimb, doar după 1837 se configurează romantismul maghiar, în care precumpănește același curent poporan și realist (Petőfi, Árany), ca și în al nostru. Oarecum diferită este situația în Polonia, unde expansiunea curentului (după 1822) coincide, prin Mickiewicz, cu un puternic element europenist și antilocalist. *Introducția* la *„Dacia literară"*, care este manifestul nostru, datează din 1840.

Cum se vede, romantismul nostru este sincronic cu acela din țările menționate, ceea ce nu exclude, firește, unele influențe occidentale. Se impun câteva precizări. Idei romantice circulă la noi, în embrion, în tot deceniul de după instalarea primilor domni pământeni, dar despre o generație propriu-zis romantică se poate vorbi doar după 1830. Aceasta este generația pașoptistă, adică a scriitorilor născuți în deceniul premergător domniilor pământene și care debutează înainte de revoluția de la 1848. Excepțiile se numără pe degetele de la o mână. Îi urmează o generație pe care o putem numi postpașoptistă, a scriitorilor născuți între 1834 (Odobescu, Hasdeu, Depărățeanu, Sihleanu) și 1850 (Eminescu), care debutează după 1848, dar înainte de apariția *Convorbirilor literare.* Câțiva membri marcanți al Junimii (printre ei, Maiorescu, Creangă, Caragiale) aparțin acestei generații, dar mentalitatea și scriitura lor nu mai sunt romantice. Romantismul românesc e cuprins, așadar, între Cârlova, care-și publică în *Curierul Românesc* din 1830 primele poezii, și Eminescu, debutant la *Familia* orădeană în 1866. Dar cum manifestul curentului este din 1840 iar apogeul marelui poet este în 1883, ca să nu mai vorbim că Ghica și Sion scriu proză romantică în deceniul 9, trebuie să admitem că romantismul se prelungește, cel puțin calendaristic, până la moartea lui Eminescu. La limita de sus, el se întâlnește, cu spiritul „victorian" – junimismul, realismul, naturalismul – după ce, la aceea de jos, s-a desprins din neoclasicismul luminist și din rococoul sentimental al trubadurilor de la finele vechiului regim. Astfel de suprapuneri sunt normale. În orice cultură care nu se mai află în prima ei copilărie, epocile se încalecă adesea și formulele coexistă. În istoria literaturii este mai la ea acasă decât oriunde ideea autorilor de S.F. despre lumile paralele.

Doctrina literară. Canonul paşoptist

După 1830, ideologia romantică ia treptat în stăpânire nu numai domeniul istoric, social şi politic, dar şi pe cel literar. Şi aici putem observa caracterul ei hibrid, rezultat al telescopării. Sursele unui Heliade (identificate de D. Popovici), bunăoară, sunt Boileau, La Harpe, Marmontel, Blair şi Macpherson, adică teoreticieni clasici, neoclasici luminişti şi preromantici. El defineşte poezia ca o expresie a „imaginaţiei" şi a „sentimentului", dându-i drept scop „înălţarea duhului" (acestea fiind „cele trei înlesniri ale spiritului, de unde ies toate talenturile literare"), şi asta chiar din prefaţa la *Regulile sau Gramatica poeziei,* prelucrate în 1831 după Lévizac şi Moysant, compilatori ei înşişi ai lui Marmontel şi ai altor retoricieni. Ar fi de menţionat că în „chestiunea regulilor", cum o numeşte undeva Paul Cornea, majoritatea luărilor de poziţie de la noi sunt din deceniul al patrulea (nu numai Heliade, dar şi Marcovici şi alţii) şi reprezintă de obicei o reafirmare a preceptelor clasice. Noi n-am făcut din respingerea regulii celor trei unităţi, ca să dau un exemplu, o obsesie, cum vedem că au făcut francezii (Constant, Stendhal) sau italienii (Foscolo, Visconti) şi nici n-am căutat cu tot dinadinsul să denunţăm viciile mimesisului aristotelic dominant vreme de secole. Tot Heliade spune că poezia îşi datorează naşterea „aplecării care avem toţi la imitaţie". Neexistând un clasicism puternic, romantismul nostru nu este (nu va fi nici la apogeu) preocupat de astfel de lucruri. Anvergura informaţiei este enormă la Heliade, fie că vorbeşte despre fabulă ori satiră, că se referă la poezie în general, cu nume, citate, dictoane din toate timpurile şi literaturile, erudiţia lui fiind comparabilă cu a unui Mickiewicz din *Despre poezia romantică.* Simion Marcovici se interesează deja în 1835 de Young, iar Gh. Asachi e convins după un an că „toate limbile au început a lor carieră literală prin poezie", idee care, de la Vico şi Fontenelle prin Herder şi Fraţii Schlegel, a intrat în patrimoniul întregii Europe romantice. În 1838 Bariţiu se întreabă în *Foaia pentru minte, inimă şi literatură* de dincolo de munţi: „Dar voi, genii românilor, unde durmitaţi?", pentru ca, analizând *Lectura unui om tânăr,* să dea cea mai completă şi lucidă hartă a lecturilor generaţiei sale.

Răspunsul la întrebarea lui Bariţiu survine, am putea spune, doi ani mai târziu, când, în *Introducţia* la *„Dacia literară"*, Kogălniceanu aşterne pe hârtie programul şi manifestul romantismului românesc. El este sincronic cu acelea din Rusia, Spania, Portugalia şi din alte ţări şi are acelaşi aspect *Biedermeier,* vădit, din capul locului, în pledoaria autorului pentru natură, folclor, obiceiuri, istorie (cu exact un deceniu mai devreme şi Heliade o recomanda ca izvor) şi limbă naţională (înţelegând explicit că e vorba de românii din toate provinciile Daciei). Cine nu ştie pe de rost aceste cuvinte?

„Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre ţări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitoreşti şi poetice ca să putem găsi şi la noi sujeturi de scris fără să avem pentru aceasta trebuinţă să ne împrumutăm de la alte naţii".

Prima generaţie romantică nu se va abate cu o iotă de la acest program şi în primul rând Kogălniceanu însuşi, dând exemplul cuvenit în *Nou chip de a face curte,* unde culege o oraţie de nuntă ţărănească şi prezintă cu simpatie ceremoniile respectivului eveniment. Dar dacă ne ţinem strict de cronologie, Alecu Russo îl anticipează cu puţin. *La Pierre du Tilleul* descrie „un voyage dans la Haute Moldavie en 1839" şi conţine deja, pe lângă călătoria arheologică (descrieri, scene de moravuri, portrete, legende şi poezie populară), elementele programului: „Que me font à moi, Moldave enrouillé, vos scènes d'Italie, vos soirées à Paris, vos souvenirs de l'étranger, vos fantômes allemands, vos comédies

imitées, vos contes traduits et adaptés? Tracez-moi plutôt un paysage de pays, racontez-moi une scène locale[...] Vous avez dans les croyances populaires toutes les fictions à portée. Vous avez dans les moeurs mixtes des classes élevées belle étoffe [...] L'imitation qui nous porte à mépriser le national et le sol encombre notre cerveaux d'idées impossible à coordonner avec les choses de la vie journalière." Să remarcăm şi accentul polemic. În *Cântecele populare a Moldaviei,* articol publicat chiar în *Dacia literară,* şi care este o adaptare după J. Mainzer (N.I. Popa, *Istoria literaturii,* E. A., vol.2), Negruzzi ni se înfăţişează ca un demn urmaş al lui Herder în problema creaţiei populare ca oglindă a spiritului etnic. Unele idei („în ţările friguroase, muzica este ca şi pământul") vin direct sau pe ocolite din Madame de Staël. Zugrăvind costumele populare, Negruzzi scrie o veritabilă pagină de proză în spiritul costumbrist al lui Mesonero Romanos din *El seminario pintoresco español* (cum sunt şi, până şi în titlu, *Scenele pitoreşti din obiceiurile Moldovei,* publicate tot în *Dacia literară*). Exemplele de poezii populare oferite de Negruzzi sunt primele, înainte cu un deceniu de cele culese de Alecsandri şi Russo, iar în legătură cu scopul autorului putem spune, folosind cuvintele lui Garrett despre al său *Romanceiro,* că el a urmărit „să popularizeze studiul literaturii noastre de început, al documentelor sale cele mai vechi şi mai originale". Cu Alecsandri (*Românii şi poezia lor*) ne aflăm pe aceeaşi linie. Herder şi fraţii Grimm sunt puşi la contribuţie într-un capitol care este totodată o bucată de proză evocatoare, descriind prima oară la noi baladele populare (*Cântecul lui Codreanu, Păunaşul Codrilor, Mioriţa*), socotite la fel de vechi ca şi acelea medievale scoţiene, care îi entuziasmau de o sută de ani pe istorici şi pe folclorişti. Mihu îi apare poetului ca „un adevărat trubadur din veacul de mijloc", iar o scenă din baladă „vrednică de geniul lui Ossian". Firea eroilor acestor poveşti în versuri şi gesturile lor sunt cât se poate de romantice, dar, la urma urmelor, pentru Alecsandri, producţiile respective sunt interesante ca documente ale spiritului etnic. Este tema întregului nostru romantism. Ca şi Negruzzi, Alecsandri extrage din proverbe dovezi pentru „adânca cuminţenie" a poporului nostru. Poetul se comportă mai puţin ca un literat, mişcat de farmecul estetic al versurilor, decât ca un colecţionar şi etnograf amator:

„Care din noi nu a fost legănat în copilăria sa de dulcele cântec *Nani, puiule* şi cu poveşti pline de smei ce alungă pe Făt-logofăt, cu o falcă în cer şi una în pământ? Care nu a fost îngrozit cu numele de Strigoi, de Tricolici, de Stahii, de Rusalii, de Babe-cloanţe, carele ies noaptea din morminte şi din pivniţe pentru spaima copiilor nesupuşi? Cine ajungând la o casă ţărănească, a întrebat: «bucuros de oaspeţi?» şi n-a auzit îndată: «bucuros!» sau trecând pe lângă o masă de ţărani, a zis: «masă bună!» fără a fi poftit îndată la dânsa? Sau, fiind la o nuntă în sat, n-a fost cinstit de cuscri voioşi şi nu s-a încredinţat de respectul tinerilor către bătrâni? Cine a intrat în vorbă frăţeşte cu locuitorii de la câmp şi nu s-a mirat de ideile, de judecăţile lui şi nu a găsit o mare plăcere a asculta vorba lui împodobită cu figuri originale? De pildă: Vrea să grăiască de un om bun? El zice «E bun ca sânul mamei». De un om nalt şi frumos? «E nalt ca bradul şi frumos ca luna lui mai». De un om rău? «Are maţe pestriţe»."

Mai sentimental, Russo deplânge moartea trecutului, risipirea obiceiurilor, „zidirea" unei literaturi nu cu „materialul naţiei", ci cu împrumuturi. „Dacă este ca neamul român să aibă şi el o limbă şi o literatură – scrie el în *Cugetări* – spiritul public va părăsi căile pedanţilor şi se va îndrepta la izvorul adevărat: la tradiţiile şi obiceiurile pământului, unde stau ascunse încă formele şi stilul: şi de aş fi poet, aş culege mitologia română, care-i frumoasă, ca şi aceea latină sau greacă; de aş fi istoric, aş străbate bordeiele, să descopăr o amintire sau o rugină de armă; de aş fi gramatic, aş călători pe toate malurile româneşti şi aş culege limba." Ca toţi contemporanii

săi, Russo este aplecat spre viaţa de la ţară. Romantismul nostru implică opoziţia sat-oraş, care în alte părţi nu există (Mesonero Romanos era îndrăgostit de Madrid şi scria *Scene madrilene*), dar care o reflectă pe aceea, mai generală, dintre natură şi civilizaţie. Satul ar fi păstrătorul tradiţiilor şi al sufletului adevărat al naţiei, în vreme ce oraşul aduce deformarea lui, prin import şi imitaţie necritică. Ideea, acum germinată, va circula în ideologia noastră literară şi mai târziu, pe la începutul secolului XX sau chiar după mijlocul lui. „Ţărănişti" sunt nu doar moldovenii (cu precizarea că Russo şi Negruzzi au fost şi pictori ai Iaşului), dar Bălcescu, din aceeaşi generaţie, sau dintre urmaşi, Eminescu.

O altă componentă a ideologiei *Biedermeier* este mesajul social al artei. Ea se vede cu ochiul liber la Bolliac. Apelurile acestuia sunt în termeni vehemenţi: „A trecut vremea Petrarcilor, domnilor poeţi! Veacul cere *înaintare,* propagandă *ideei cei mari,* propaganda *şarităţei* cei adevărate şi care ne lipseşte cu totul". Aici nu mai este nostalgie ruralistă, dar un fel mai modern de a privi rostul artei. Ceea ce nu înseamnă că Bolliac pune în alţi termeni chestiunea valorii morale a satului. În *Poezia populară* el este foarte aproape de Alecsandri, Negruzzi şi Russo, scriind: „Când va cineva să-şi facă o idee despre caracterul şi simplitatea unei naţii, nu trebuie să o cerceteze în saloanele aristocraţilor săi, unde toate simtimentele sunt îngânate şi unde spulberează ideile vagabonde şi bastarde ce ajung cosmopolite pe aripile luxului; trebuie să se coboare în fundul norodului, în matca naţiii; să vază traiul săteanului, afecţiile lui, şi în acest chip numai va putea zice că are o idee despre caracterul acelei naţii". Era greu, înainte de 1848, să se gândească altfel. Dar dacă nu lipsesc de la Bolliac nici obişnuitele idei herderiene („originea poeziei atinge leagănul civilizaţiei popurilor"), o noutate este ecoul esteticii urâtului a lui Hugo, care reflectă dezintegrarea ironiei din *H.R.* şi „confuzia" nivelelor stilistice, aşadar apariţia tragi-comicului, a grotescului şi a melodramei. Într-o replică dată lui Heliade în 1845, Bolliac reia teza hugoliană în foarte plastice expresii: „Lângă crin nu creşte şi scaietele?" se întreabă el retoric, şi recomandă artiştilor să-şi aleagă subiectele din „bordeiul muncitorului" (al plugarului) şi de „sub cortul ţiganului". Ceea ce diferă la Bolliac nu este propriu-vorbind felul de a-l privi pe ţăran ori tematica literaturii, ci o atitudine mai „realistă" şi mai puţin paseistă. Activismul social al lui Bolliac se exprimă cel mai clar în *Poezia,* unde, ca într-un creuzet, sunt topite laolaltă idei ale lui Herder, Madame de Staël, Novalis, Béranger, Lamenais, Hugo. În pofida câtorva nuanţe radicale, mai mult de temperament decât de concepţie, Bolliac ne apare în acest text din 1846 ca un tipic suporter al *Biedermeierului,* dovadă, după atâtea incursiuni istorice în manieră Hugo, chiar sensul pe care-l capătă la el reformarea poeziei:

„Aici s-au despărţit acum interesurile cerului de ale pământului, condicele cereşti de cele pământeşti, şi ea (poezia) trebuie să fie numai filosofică, socială, umană şi politică. Când poeţii moderni se vor pătrunde de acest adevăr, când vor lăsa fabula şi vor da entuziasmului lor o direcţie pozitivă şi reală, atunci va pieri şi ideea că a trecut timpul poeziei; atunci societatea ce stă gata în marginea drumului şi rătăceşte din pricina lipsei conducătorilor, va ajunge cu înlesnire la ţinta ei, atunci şi ei, poeţii, vor recâştiga influinţa şi drepturile lor în societate [...]Atunci nu vor mai fi numai un obiect de lux spre petrecerea aristocraţilor, vor fi mirarea popurilor şi vor avea conştiinţa că suvenirea lor se va conserva prin generaţii curată în viaţă ce vor da ei popurilor viitori, precum s-au păstrat culturile poeţilor antichităţilor...".

„Direcţie pozitivă şi reală", „poetul suveran" şi alte norocoase formulări fac din acest text unul capital pentru evoluţia *Biedermeierului* românesc. O generaţie mai târziu, ideile principale revin, cu nuanţe noi şi cu un spirit mai savant. Pozitivarea pe care Bolliac o pretindea de la poezie, de la literatură, se vede în studiile

ulterioare despre ele. Când întreprinde istoria unui cuvânt, Hasdeu bunăoară procedează ca un om de ştiinţă, dar care are pe umeri capul, delirant şi mitologic, al unui romantic. Este la el o lipsă de măsură ce pare să contrazică moderaţia romantismului nostru şi cu atât mai paradoxală cu cât se însoţeşte de un progres absolut evident în materie de cunoştinţe şi de metodă. Erudiţia lui Hasdeu este aiuritoare. În studiile despre basm sau despre doină, el strânge informaţii eterogene şi poliglote, mergând până la citarea Hypatiei, filosoafa alexandrină. Pozitivismul metodei se vede în preferinţa pentru clasificări şi tipologie. *Literatura populară* (1867) este mai apropiată, ca spirit, de mereu ironizatul Cipariu din *Elemente de poetică* (1860) decât de studiile lui Negruzzi sau Russo de dinainte de revoluţie. Însă, oricât de pozitiv, Hasdeu este un erudit la care predomină imaginaţia şi un teoretician cu intuiţii pe cât de geniale uneori, pe atât de fantasmagorice alteori. Cu el, nu ştii niciodată dacă te afli cu picioarele pe pământ ori cu capul în nori: alături de savanta etimologie a doinei (foarte plauzibilă), dai de originea onirică a basmului (complet nefondată). La niciun alt romantic român nu găsim acelaşi amestec de informare exhaustivă şi de mistificaţie. Pretenţia lui Hasdeu este aceea a lui Cuvier: „Uitaţi-vă bine în ochii lui Ţepeş [...] Ei bine, de pe singură aprofundare a acestor ochi, d-voastră aţi putea renaşte figura toată...". Planul însuşi al dicţionarului său este magnific prin intenţia de totalitate: „Orice cuvânt oglindeşte un lucru, o fiinţă, o datină; aceste lucruri, aceste fiinţe, aceste idei, aceste datine, eu m-am încercat şi mă încerc a le apuca câne-câneşte din ieri şi din astăzi ale poporului român; dar pentru ca ele cu adevărat să nu fie pierdute, pentru ca să poată rodi cu îmbelşugare în brazdele cele adânci ale zilei de mâine, mă tem a le da seci, sarbede, retezate, ci m-am silit şi mă voi sili a le aduce palpitând de vieaţă pe ogorul neamului românesc". Un articol este o enciclopedie de cunoştinţe şi o colecţie de metode. Hasdeu nu e doar lingvist, ci deopotrivă istoric literar, filosof, geograf, folclorist, polemist, povestitor, luând-o de la Adam şi Eva şi rătăcindu-se în cele mai neînchipuite digresiuni. Dacă totuşi nu ne pierdem în conjecturi privitoare la natura acestui radical romantism ştiinţific (care e, probabil, ca şi al lui Bolliac, în mare măsură temperamental), ne dăm seama că autorul *Mişcării literelor în Eşi* şi al replicii oferite lui Costache Negruzi în 1863 în probleme de limbă polemizează în fond cu entuziasmele necritice paşoptiste, introducând în discuţie o notă de rece cumpănire a istoriei literare şi lingvistice. Oricât de înclinat spre mistificare ar fi Hasdeu, el e prea savant, în felul pozitivist, ca să nu fie tentat a combate naivităţile predecesorilor săi. *Mişcarea literelor în Eşi* anticipează cu câţiva ani celebrele poziţii maioresciene, cu ironia lor acerbă şi cu exactitatea lor jignitoare pentru preopinenţi. Nu e greu de apreciat că Hasdeu ilustrează acelaşi moment postromantic de tranziţie (prudent şi realist) ca şi Odobescu, la care însă niciun conflict între firea omului şi metodele specialistului nu ne mai solicită atenţia. Măsura justă, criticismul, excursul erudit, care nu lipseau primei generaţii romantice, sunt caracteristici frapante la Odobescu. El scrie studii care seamănă foarte bine cu ale lui Kogălniceanu şi ale celorlalţi: amestec de eseu şi de proză, de ştiinţă şi de ficţiune, de erudiţie şi de memorialistică. Soclul savant este însă mai înalt. Bălcescu avea capul încă plin de mituri, legende, superstiţii şi coincidenţe miraculoase. Odobescu este rece şi detaşat. Dar graţia literară rămâne, deşi scriitorul e mai puţin spontan. E destul să-l comparăm cu Ghica, om din vechea gardă, care-şi scrie însă proza ştiinţifică în acelaşi timp cu Odobescu, pentru a observa deosebirea dintre un discurs teoretic savuros şi nativ înzestrat şi unul artificial şi academic. Evocând, în 1887, la moartea prietenului său G. Creţeanu, *Junimea română din Paris pe la 1852*, Odobescu însuşi distinge „volnica" expatriere a tinerilor de exilul silit al bătrânilor şi adaugă: „Noi ne pusesem în gând să întărim pe viitor cu proptele şi chezăşiile ştiinţei acel pod măreţ pe care, numai prin instinct şi cu un nobil

avânt, bătrânii noştri împinsese la 1848 – meargă unde o merge – poporul românesc". Conştiinţa diferenţei este izbitoare. Cu toate acestea, ideologia nu apare modificată esenţial. În *Muncitorul român* din 1851, dar şi în câteva articole de după 1877, Odobescu adoptă o atitudine pe care Ibrăileanu nu s-a sfiit s-o numească „poporanistă". E oarecum curios să descoperi la fiul generalului idei împărtăşite de adversarii acestuia de la 1848. Antilatinismul odobescian este şi el în continuitate vădită cu poziţiile paşoptiştilor şi arată clar că moderaţia a caracterizat romantismul nostru în ambele generaţii. Postromantic, Odobescu poate fi socotit în măsura în care, ca şi Hasdeu, se distanţează ca stare de spirit de romantici, nu însă totdeauna şi ca idei. Şi el nu ajunge niciodată la maliţia junimistă şi la „logica" ei victoriană. De pildă, în *Bazele unei literaturi naţionale*, Odobescu e de părere că temelia literaturii noastre a oferit-o folclorul, dar precizează că faptul s-a petrecut *în absenţa unei tradiţii clasice*, pe care tânărul autor o deplânge. Paşoptiştii priveau fundamentul popular cu un ochi înduioşat, în vreme ce Odobescu îl constată în mod obiectiv, căutându-i explicaţia ştiinţifică de rigoare. În plus, el nu se mai teme de xenomanie şi recomandă studiul literaturilor străine, începând cu Antichitatea şi continuând cu Evul Mediu, din goticul căruia i de pare a fi luat naştere însuşi romantismul. Paşii făcuţi de Odobescu sunt mici şi, la fiecare, există o punere în gardă. Exageraţiile în care şcoala romanticilor ar fi căzut în Franţa şi, apoi, şi în alte ţări, au pătruns chiar şi la noi, crede Odobescu, manifestându-şi deschis neplăcerea. Simţul său *Biedermeier* şi costumbrist este evident, în sfârşit, în modul în care evocă în *Cântecele populare* sau în *Răsunete ale Pindului în Carpaţi* civilizaţia pastorală din Tessalia, *linosul* grecesc ce stă la originea folclorului balcanic şi românesc. Totodată acestea sunt studiile unuia dintre primii comparatişti europeni.

Formula lăuntrică a romantismului nostru literar rămâne aceeaşi cel puţin până la Eminescu, unde ea se modifică în chip semnificativ, deşi nu până la nerecunoaştere, sub presiunea atât a minţii geniale a poetului, cât şi a noului context social-cultural al cărui lider de opinie devine Titu Maiorescu.

Poezia

Lamartinismul

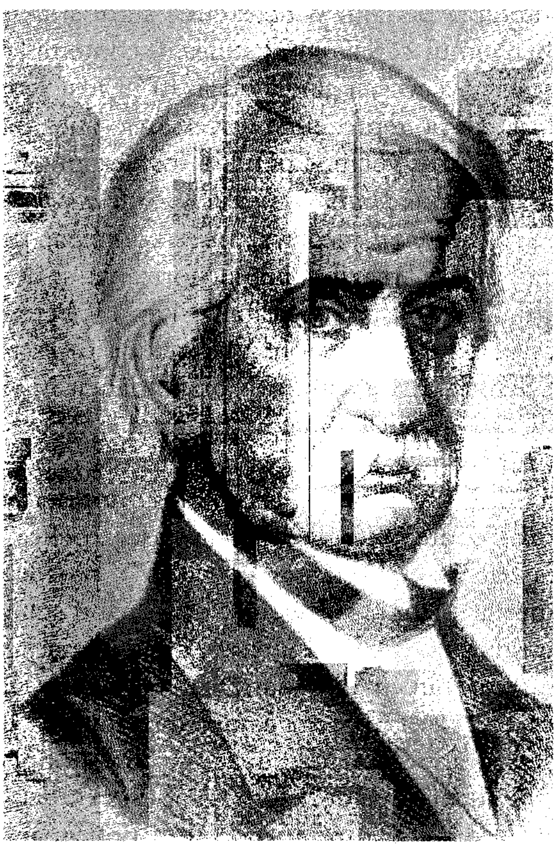
După părerea lui Mihai Zamfir (*Introducere în opera lui Alexandru Macedonski*, 1972), în jurul lui 1830 se produce o „mutaţie” în poezia românească (asemănătoare cu aceea petrecută în timpul lui Ronsard şi al Pleiadei franceze) care conduce la separarea a două direcţii esenţiale în ceea ce se consideră unanim a fi prima noastră poezie modernă: „poezia neolatinizantă, după moda franceză şi italiană” şi „poezia cu rezonanţe locale şi folclorice, inspirată de mitosul naţional”. Este mai puţin important să spunem acum că prima direcţie îl va da, în ultima parte a secolului, pe Macedonski iar cealaltă, pe Eminescu. Şi e oarecum ipotetic să legăm, în spiritul lui Ibrăileanu, poezia neolatinizantă de „febra mimetică şi novatoare”, cum se exprimă Zamfir, a muntenilor, iar poezia mitic-folclorică de mai conservatorii ardeleni şi moldoveni. Chestiunea principală este de a şti în ce condiţii are loc „mutaţia” de la 1830 (sau de la 1840, când *Introducţia* lui Kogălniceanu legitimează romantismul paşoptist mai ales în varianta a doua). Fapt este că genurile, speciile, formele şi stilurile romantismului poetic iau naştere la noi la sfârşitul primei treimi a secolului XIX. Zamfir are dreptate să afirme că aşa cum Ronsard este mai aproape de Victor Hugo, de care-l despart trei secole, decât de Commynes de care-l despart cincisprezece ani, V. Alecsandri scria înainte de 1848 într-o limbă poetică mai apropiată de a noastră decât de aceea a contemporanului său Zilot Românul. Explicaţia radicalei prefaceri de la 1830-1840 constă în influenţa franceză. Româna literară se neolatinizează, în aceeaşi generaţie, prin influenţa franceză, ca şi poezia şi, în bună măsură, proza şi teatrul. Nu este întâmplător faptul că lingviştii consideră drept neologisme cuvintele împrumutate după această dată şi nu pe toate cele pătrunse în limbă după asimilarea fondului latinesc moştenit (de pildă, slavonismele din secolele XVI – XVIII). Teza lui Zamfir stabileşte capul de pod al neolatinizării poeziei în traducerea *Meditaţiilor poetice* ale lui Lamartine, citite de toţi poeţii noştri, începând cu Heliade şi Cârlova, adaptate sau imitate până în generaţia postpaşoptistă. Şi e semnificativ că reacţia la acest punct de vedere va veni (chiar şi înainte ca Zamfir să-l exprime tranşant) din partea filosofilor culturii care pariau pe valabilitatea influenţei germane şi diminuau rolul celei franceze. De pildă, Blaga care, în *Trilogia culturii*, considera *catalitică* influenţa germană şi doar *modelatoare* pe aceea franceză. Francezii ne-ar fi îndrumat spre „calea clasică”, „tipică”, „universală”, în vreme ce nemţii ne-ar fi stimulat specificitatea naţională. Se poate observa că dicotomia lui Zamfir

e presupusă în genere de această abordare. Şi nu e de mirare că o vom regăsi în multe din polemicile secolului XX, opunându-i pe „sincroniştii" lovinescieni „protocroniştilor" existenţi cu mult înainte de studiul lui Edgar Papu din 1974. Propunerea din *O istorie posibilă a literaturii române* a lui Paul Anghel este doar cea din urmă în dată care are oarecare anvergură: influenţa franceză de la 1830-1840, crede Anghel, a stopat dezvoltarea firească a fondului nostru baroc şi oriental. Dicotomia neolatinism-localism folcloric îmbracă aici haina maioresciană a unui conflict între formele noi necaracteristice şi fondul vechi specific. Sigur, aceste ipoteze se pot discuta, cu condiţia de a nu socoti, ca Anghel, că influenţa franceză a constituit un drum „îngust şi înfundat". Dovadă că nu e aşa este cea mai mare parte din poezia secolelor XIX şi XX. Un fapt este incontestabil şi anume că romantismul *Biedermeier* românesc are două forme distincte în poezie (mai puţin evidente, şi în proză), intersectate adesea sau confundate în opera aceluiaşi poet. Chiar şi la Eminescu ele există genuin în opera de tinereţe. Aceea publicată de către poetul însuşi în reviste şi de către Maiorescu în volumul din 1883 este esenţialmente în spiritul neolatin al paşoptiştilor, iar aceea rămasă pe seama editorilor de după moartea poetului, mult mai înrudită cu vizionarismul romantic al marilor germani. Ca să nu mai vorbim de Alecsandri sau Bolintineanu, în poezia cărora amestecul lamartinismului cu folclorul şi istoria (promovate de Kogălniceanu în *Introducţie*) este tot aşa de izbitor ca la Heliade ori Asachi, italienizanţi până şi în ortografie, dar mari iubitori de mitologie autohtonă amândoi. Putem întrevedea originea mitosului şi folclorului nu atât în vreo înrâurire germană, cât în aportul romantismului *Biedermeier* la mutaţia literară de la 1830-1840, constând în naţionalism, localism, militantism politic. Cealaltă direcţie, neolatină, are o origine ceva mai complicată. Desigur, ea îşi croieşte drum la noi odată cu *Meditaţiile* lui Lamartine. Culegerea din 1820 a poetului francez este foarte eterogenă, conţinând ode, naraţiuni în versuri (ca aceea care relatează descoperirea de către nişte marinari a cadavrului unei tinere fete), egloge, psalmi, ocazionale, improvizaţii (pe o temă din Tasso, de pildă), discursuri în manieră Pope despre Dumnezeu, glorie şi altele, imnuri à la Young, versuri saphice, rugăciuni etc. În hibridul buchet lamartinian se află şi câteva flori (cam tot atâtea câte poezii ale lui Cârlova, cel dintâi lamartinian de la noi) care nu s-au ofilit: *L'Insolement*, *Le Son*, *Le Vallon*, *Le Lac de B.*, *Le golfe de Baya* şi *L'Automne*. Acestea sunt singurele poezii cu adevărat romantice ale lui Lamartine, devenite modele pentru atâţia dintre paşoptiştii şi postpaşoptiştii noştri. Toată problema romanticului constă în refuzul mitologicalelor în favoarea inspiraţiei personale. Dacă privim îndeaproape aceste poezii, observăm că în toate există o indicare a locului (şi a orei) de unde poetul contemplă peisajul şi declararea stării sufleteşti sub regimul căreia se efectuează contemplaţia. Eficacitatea acestei „individualizări" a fost remarcabilă. Ea a reprezentat inversarea unei paradigme foarte vechi. Lucrul a fost examinat de Jauss în *Schiţă pentru o teorie şi o istorie a experienţei estetice*. *Aisthesisul* medieval fusese dominat de o paradigmă a invizibilului, alegorizantă şi dezinteresată de lumea sensibilă. De la Petrarca, escaladând în 1336 Mont Ventoux cu *Confessiones* ale Sfântului Augustin sub braţ, adâncit în gânduri, fără a vedea nimic în jur, până la Rousseau (în *La Nouvelle Heloïse*, Saint Preux, pe o potecă din Alpii elveţieni, se lasă pradă propriei *coeur sensible* contemplând „les immenses roches" şi „les hautes et brigantes cascades"), paradigma se preface lent şi ireversibil, răsturnând schema augustiniană. „Nu cufundare în sine, scrie Jauss, refuzând lumea din afară, ci întoarcere către aceasta". Ceea ce permite contemplatorului „să-şi găsească adevărata identitate în corespondenţa dintre suflet şi peisaj". Interesant este că peisajul alpin este acela care apare la toţi preromanticii şi romanticii. Shelley, ştiut şi el românilor din secolul XIX, priveşte de sus Valea Arvei şi se simte „vrăjit" de „lumea luminoasă" de sub el.

Peisajul îi alină sufletul încărcat. Nu încă și byronianului Manfred. Până și titlurile unor poezii ale lui Shelley, Pușkin ori Alexandrescu conțin indicații de loc sau timp. Peisajul ca atare nu era o descoperire. Lorrain, Poussin, Constable, Caspar Friedrich, ba chiar Leonardo și pictorii italieni de după el, îl zugrăviseră din ce în ce mai liber de mitologie. În literatură, primul care a stat pe o stâncă și a privit fără să simtă nevoia să deschidă o carte a fost Rousseau, urmat de Wordsworth (în *Versurile de la Tintern Abbey*, el stă sub un sicomor și contemplă livezile din vale) și de alții. E drept că abia cu Lamartine moda plimbării în natură și a ascensiunii, la capătul căreia poetul se așază și privește, devine deplin caracteristică pentru poezia romantică. Paradoxal, romanticul nu iubește să umble, ci să stea. El nu scrie o lirică ambulatorie, cum ne-ar lăsa să credem motivul escaladei montane, ci una staționară. „Souvent sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne,/ Au coucher du soleil, tristement je m'assieds": în aceste versuri ale lui Lamartine este întreg *toposul* romantic, inclusiv melancolia. Unui *je* (eu) gramatical și universal, îi succede un *moi* real, biografic și situat.

GH. ASACHI

(1 martie 1788 – 12 noiembrie 1869)



„Un viu dor mă-naripează și mă-ndeamnă din giunie/ Ca să cerc pe alăută românească armonie", scrie Gh. Asachi în *Prologul* la volumul său de poezii din 1836. Viul și nobilul dor, mărturisit când poetul se apropia de cincizeci de ani, îi face cinste, dar se cuvine confruntat cu datele de istorie literară. Cel dintâi care a ridicat unele semne de întrebare cu privire la compunerile din tinerețe ale lui Asachi a fost Ș. Cioculescu: „Prin maturitatea expresiei, versurile închinate Biancăi Milesi nu par a fi primele lui produceri lirice. Pentru același motiv, e greu de crezut că Asachi ar fi găsit încă din 1809 versul clasic, magistral, din oda *Către Italia*". Rezervei lui Cioculescu i s-au asociat pe urmă și alții, doar Paul Cornea pledând cauza poetului însuși, însă neconvingător, fiindcă esențialul nu este dacă Asachi a compus anumite poezii înainte de 1820, ci cât de departe se află de textul acestora poeziile cunoscute nouă din volumele tipărite cu începere din 1836. Comparația dintre versiunile manuscrise și cele publicate, acolo unde o putem face, arată enorme deosebiri. În plus, tocmai poeziile din ciclul Bianca Milesi lipsesc în cele două manuscrise existente, acela din 1820 descoperit de Ungureanu și acela din 1822 provenit din biblioteca lui Naniescu. Nici poeziile în limba italiană închinate Biancăi nu pot fi considerate cu certitudine – cel puțin în

forma în care ni s-au păstrat – ca fiind contemporane cu evenimentele biografice originare. Manuscrisul cu titlul *La Leucaide l'Alviro Corintio-Dacico ossia l'Aga Georgio Asaky. Roma, il di 8 aprele 1812*, comunicat de G. Sorescu în 1970 şi din care poetul ar fi extras în 1853 conţinutul acelei *Raccolta delle poesie* aflată în manuscris, la BAR, e, în cel mai bun caz, tot o copie ulterioară, nicidecum din 1812, când Asachi nu era agă. Editorul îşi exprimă deschis dubiile: „După cât se pare, majoritatea poeziilor italiene ale lui Asachi au fost scrise relativ târziu, prin anii 1835–1845, chiar dacă ele se referă la fapte ori poartă date din tinereţea sa. Surprinzător este mai ales faptul că între poeziile italiene din *La Leucaida* şi din *Raccolta* şi poeziile româneşti din cele două manuscrise din anii 1819-1822 nu se poate stabili aproape nicio legătură textuală. Nemaiavând primele lor texte, unele din poeziile scrise într-adevăr în tinereţe vor fi fost reconstituite din memorie". Într-o istorie critică, precum cea de faţă, autenticitatea textului analizat este esenţială. Neavând garanţii de datare corectă (Asachi însuşi contrazicându-se frecvent), vom lua în considerare formele tipărite (şi momentul tipăririi), cu excepţia, desigur, a situaţiilor în care posedăm manuscrise indubitabile.

Cel mai vechi strat al poeziei lui Asachi este acela din jurul lui 1820, de când ni s-au păstrat manuscrisele Ungureanu şi Naniescu. Acum poetul compune în manieră Alecu Văcărescu-Conachi, amestecând anacreonticele şi bahicele. Dilema erotică ne aminteşte chiar de Ienăchiţă. Iubit de „douî junele", Asachi declară încurcat: „Însă care din aceste/ Să v-o las, care s-o ieu,/ Hotărâre gre îm este,/ Nu ştiu ce să fac nici eu". Menite a fi puse pe muzică, după cum le arată titlul (*Alăuta a lui Alvir Dachienu, poeta Arcadii din Roma*) dar şi refrenele, aceste prime poezii sunt în vers de 7-8 silabe, foarte rău ritmate, şi conţin toate poncifele cântecelor lăutăreşti de dinainte de 1830. Femeia se cheamă Silvia, Filia, Filida, Dafne, Flora, Nice (rimând cu *dispice*), dar niciodată Leuca sau Lefca din versurile italieneşti sau din cele târzii, iar bărbatul Alvir sau Nicon. Modelele, în schimb, ale tânărului Asachi nu diferă de cele de mai târziu. El îl traduce acum sau îl imită de-a dreptul pe La Fontaine (din care va lua subiectele majorităţii fabulelor scrise ulterior), pe Metastasio, Fontana sau Savioli, dintre italienii secolului precedent, pe Moschos şi Horaţiu, dintre cei vechi, şi, fireşte, pe Anacreon şi Petrarca, marile lui modele dintotdeauna. Pe această hartă a influenţelor există şi un poet la care nu ne aşteptam: Lamartine. *Meditaţia* lui Asachi este întâia traducere la noi a celebrei *L'Isolement* a poetului francez şi încă la nici un an de la apariţia ei în ediţia din 1820 a *Meditaţiilor poetice*. Această probă de sincronism (va trece aproape un deceniu până când Heliade o va traduce şi el sau până când Cârlova se va manifesta ca un lamartinian) este uimitoare, însă fără mari urmări deocamdată (poezia este şi cea mai petrarchizantă dintre ale lui Lamartine), deşi unele versuri au, poate şi prin efectul tetrametrului trohaic, un sunet eminescian („Privesc lume ce o asamăn cu o umbră rătăcită,/ Căci a vieţuirei soare nu încălzeşte pe-acei morţi").

Al doilea strat al poeziei lui Asachi este constituit de odele, idilele, satirele, imnele, cu caracter deseori ocazional, fabulele şi anacreonticele scrise îndată după 1830 în spiritul poeziei secolului XVIII şi pe care poetul credea a le fi introdus la noi (dacă ne luăm după *Vocabulariul* de la finele ediţiei din 1836, unde speciile respective sunt definite cu grijă). Ca Giambattista Casti sau Vincenzo Monti, Asachi a fost poet de curte şi ocazional. Tot ce merită spus despre compunerile lui de acest fel este ce a spus De Sanctis despre ale lui Monti: „Fu aşadar secretarul opiniei dominante". Destul de graţioase sunt bunăoară veselele, superficialele cântece erotice, superioare ca muzicalitate celor dinainte în care, din nou, percepem cu anticipaţie un ecou eminescian, ca şi în catrenul următor:

„Şi mie lin luceafărul
Din ceri va să-mi străluce,
Când dulce-a fi d-o patimă
Aminte a-şi aduce."

Dacă fabulele (după La Fontaine sau Pignotti) sunt fără vreo originalitate a imaginilor, odele ne dau deja idee de adevăratul Asachi. *La Patrie* evocă moştenirea civilizatorie a clasicităţii latine şi toată acea aşa de asachiană mitologie naţională (Dochia, Orfeu, Tracia) care va trece apoi în viziunile din Eminescu din *Memento mori* (marele poet nu-l va reţine însă pe Asachi în *Epigonii* săi):

„De cântarea lui Orfeos munţii Traciei
s-umpleau
Şi de sunetul cel dulce crude fiare
se-mblânzeau."

Iar *La Italia* (datată când 1809, când 1812 şi probabil scrisă prin 1835–1836) are deja cadenţa clasică, solemnă şi amplă, care lasă să se răsfrângă ceva din splendoarea sudului arheologic şi natural atât de iubit de către poet, cu eufonia neologistică şi toponimică ce va încânta urechile unora dintre poeţii noştri viitori ca Bolintineanu, Duiliu Zamfirescu, Macedonski sau Pillat:

„Vă urez, frumoase ţărmuri ale Ausoniei
antice,
Congiurate de mări gemeni, împărţite
de-Apenin,
Unde lângă laurul verde creşte-olivul cel
ferice,
Unde floarea nu se trece sub un ceriŭ ce-i
tot senin,
Unde mândre monumente ale
domnitoarei ginte
Înviază mii icoane la aducere aminte!"

Acest strat italian al poeziei lui Asachi este cel mai bine realizat dintre toate. S-a spus cu temei că neolatinitatea este pentru autorul *Poeziilor* din 1836 expresia înclinaţiei sale profunde spre universul şi armonia clasică. Petrarchismul – în sens de asimilare a iubirii în idee şi de sonetism – e tot o dovadă de clasicitate. Avem în Asachi primul clasic, nu în sensul mimetismului, ci al temperamentului, observă de exemplu Mihai Zamfir. „Asachi se profilează ca un idealist în cel mai nobil sens al cuvântului, dornic să descopere valorile absolute, eterne", remarcă şi Maria Protase, care enumeră notele definitorii: dragostea şi virtutea ca valori, adeziunea la lumină şi armonie etc. Dacă romanticii paşoptişti vor urma de regulă paradigmele dominante ale elegiei lamartiniene şi ale poemului istorico-filosofic byronian, Asachi ilustrează o paradigmă clasică fără emuli direcţi (în acest sens, Cioculescu nu greşea), totuşi productivă în măsura în care o vom regăsi, luată de fiecare dată pe cont propriu, la parnasienii de la sfârşitul secolului XIX, ca Duiliu Zamfirescu, la sonetiştii din secolul XX, de la Codreanu la Doina Sălăjan şi Luca Dumitrescu şi, în genere, la toţi formaliştii şi artizanii versului, de la Macedonski la Ion Barbu şi Doinaş, care vor trăi în iluzia Mediteranei, a Greciei sau a Italiei. (În paranteză fie zis, „a înnoda cu Asachi" i se va părea lui Ion Barbu peste un secol „a pacta cu accidentalul şi particularul", aşadar dovadă de „tradiţionalism timid": „formele revelate ale poeziei stau mai departe, în suvenirea unei umanităţi clare: a Greciei, chenar ingenuu şi rar, ocolind o mare".) Asachi era de altfel conştient de efortul lui înnoitor în alegerea modelelor: „Lipsă de modele clasice în limba română a deosebitelor compuneri, m-am îndreptat, pre cât se putea, după regulile poeziei italiene, ce sunt mai conforme cu geniul limbei noastre". Aceasta, în 1836. În 1854 revenea cu precizări semnificative: „Pre lângă aceste studiul clasicilor italieni m-au convins că nici o limbă mai mult decât aceea italiană ar putea înlesni şi dizolva mai cu seamă literatura şi în particular, poezia română. Drept aceea, de la cele întâi a mele compuneri, am luat model versul italian şi a sale felurite construcţii, încât sonetul, oda, anacreontica, versurile numite luciole (lunecătoare) şi alte de mine cea întâia dată s-au întrebuit în poezia română". Reforma toscană, dacă o putem numi aşa, a limbii şi a poeziei noastre este cu atât mai remarcabilă cu cât Asachi nu se mărgineşte să-i imite pe Monti sau pe ceilalţi

poeți din Academia Arcadia, dar se adresează direct lui Petrarca:

> „Nici sunând pe fluier doina încă-n Dacia umbroasă
> N-auzit-am în junie dulce viersuri așa line
> Precum sun-a lui Petrarca lira cea armonioasă."

Versul sonetelor lui Asachi este (cu câteva excepții) endecasilabul iambic. Deosebirea de eroticele de la 1820 este imediat sesizabilă în nota de idealism și de seninătate. Romanța eminesciană nu va fi străină de aceste versuri în care Asachi îl imită pe Petrarca. Limba nu e prea sigură: diminutive (boală de copilărie a poeziei noastre), neologisme neomologate ca mai apoi la Bolintineanu (*anuoase, seninoase, ovelite, îmbrilantată, red*), inversiuni nefirești (de tipul „blânde a sale fețe"). Dar elegia de dragoste capătă deodată o noblețe abstractă, iubirea nemaifiind aceea senzuală a primilor trubaduri și tânguirile lăsând deseori locul exprimării fericirii fără margini a îndrăgostitului de ideal. Nu mai e năvala neînfrânată a simțurilor de la Conachi, ci o sete de comuniune sufletească și de beatitudine, pe care o vedem cel mai bine „tradusă" în alegoria râului doritor să se verse în mare. Structura e aceea biplană din *La Steaua*, elementul moral-personal din terține dezlegând metafora naturii din catrene. „Toscana armonie" (*Patima* III) în care este cântată iubirea pentru Leuca este, desigur, altceva decât văitătura de la Conachi; alăuta a devenit liră și locul întâlnirii s-a mutat mai la sud:

> „Când întinzi a tale aripi, o, tu, cugete-nfocate,
> Și-n noianul fanteziei te înalți cu repegiune
> Căutând frumoase teme între cele luminate
> Pentru lira-mi umelită, doritoare să răsune,
> Ușurel pe munte Pincio între pinii verzi răzbate;
> De virtute și frumusețe acolo-i videa minune,
> Acolo zina mea tace pe cărările-ncântate,
> Strălucind ca o minune care niciodată-apune."

Capacitatea de transfigurare a sentimentului este, și ea, mult mai mare. La fel de fidel imaginii iubitei ca și Conachi, Asachi știe a-i evoca memoria cu o incomparabilă înălțime a duhului:

> „Dar în mezul a durerei ce-mi rămâne-n suflet vie,
> Cea scânteie care-aprins-ai nu s-a stânge niciodată
> Și-a trăi cu tine-unită în a ceriului tărie."

În sfârșit, clasicul Asachi n-a putut fi impermeabil la temele și la atmosfera romantică (sau măcar preromantică), în prelucrări după Gray și Ossian, și mai cu seamă în *Legendele* și *Baladele* sale de după 1840 (cum se vede, prefacerea poeziei lui este în pas cu a literaturii întregi, punând-o *en abîme*, și are ca unitate de măsură deceniul: cântecele din alăută sunt de până la 1820, poezia ocazională în spiritul secolului XVIII de până la 1830, sonetele și elegiile clasice sau petrarchiste de după 1830, iar baladele și legendele romantice de după 1840). Mitologia națională pe care poetul și prozatorul caută s-o dezvolte are drept model pe Mickiewicz, cum a dovedit Chițimia. *Turnul lui But* este imitată după *Ucieczka* a polonezului, deși cu ecouri din *Lenore* de Bürger. Ana, fiica lui Alexandru cel Bun, a fost logodită cu viteazul But, care a murit în război, și încearcă să-l readucă la ea cu ajutorul unei vrăjitoare (tema *Domnișoarei Hus*). Scena ivirii strigoiului nu e deloc rea. Palatul domnesc e cuprins de somn, cu excepția Anei:

> „În somn, toată curtea zace;
> Doamna-i trează; au sosit

Miazănoapte, paza tace;
Pas de cal s-au auzit,
Iar dulăul priceput,
Ce urla, se făcu mut."

Strigoiul o ia pe Ana cu sine şi fug călare:

„Luna luce, Butul fuge
Preste munte, prin hârtop,
Vântul şuieră şi muge,
Roibul sare în galop,
Ş-amu-i duce p-amândoi,

Doamne, oare nu-i strigoi!
Printre plaiuri, căi secrete,
Trec la codru şi s-aud
Gemând bufnele spăriete,
Mereu urlă lupul crud;
Din tunerec ochii săi
Luminează ca scântei.
....
Preste lacuri şi păraie
Trec mânaţi de-un rece vânt;
Ici, colo, câte-o văpaie
Saltă d-un pe alt mormânt,
Şi pe drumul zburători
Petrec mirii călători."

Iată nu numai pe Bolintineanu, Alecsandri sau Stamati, dar deja *Strigoii* ingratului Eminescu. Ana e dusă în acest zbor-cavalcadă nocturnă pe muntele Pion, unde e altarul Dochiei, evocat în altă baladă. *Turnul lui But* este mai bună şi decât *Jijia* (după Switež) şi decât *Sirena lacului* (după *Rybka* aceluiaşi Mickiewicz). Că Asachi avea idee şi de baladele germanilor ne-o arată traducerile din Schiller (*Die Kraniche des Ibykus* şi *Die Bürgschaft*). Compasul culturii lui poetice este larg deschis, clasicul poet cu un picior în anacreontismul de la începutul veacului şi cu altul în cel mai fabulos şi tenebros romantism. Ca şi alţi autori din secolul trecut, Asachi a fost recuperat târziu. La moartea lui, nu se mai recunoşteau decât meritele activistului în domeniul teatrului, presei şi învăţământului. Ovid Densusianu, în prima noastră istorie estetică, gândea încă aşa. Chiar şi Cioculescu nu era prea departe de această idee („Asachi e mai însemnat prin activitatea sa culturală decât prin producerile lui literare"), socotindu-l a nu avea „o personalitate lirică răspicată", ci, cel mult, „o fizionomie literară", în ciuda faptului că găsea „severitatea lui Densusianu faţă de poet cu totul nejustificată, întocmai ca şi admiraţia excesivă a lui Iorga, neîntemeiată pe ce poetul are mai bun". Iorga fusese singurul entuziast între cei vechi (Lovinescu, întâiul său monografist, arătându-se rezervat): „Desigur că Asachi avea ce trebuie unui poet mare. Îi lipsea un mediu potrivit". Abia însă după Călinescu, în *Istoria* lui, cota poetului începe să crească (Mihai Zamfir, Paul Cornea).

Nu şi a dramaturgului sau prozatorului, respinşi în continuare cu formule protocolare care ascund lipsa completă de apreciere. E drept că înaintea ediţiei critice multe texte au rămas ca şi necunoscute, între ele drama *Petru Rareş* din 1837 (doar alte două piese, din 1853 şi 1863, inspirate de acelaşi personaj, au fost comentate), prima compoziţie istorică din teatrul nostru şi încă una absolut onorabilă. Conflictul este cornelian (V. Mândra, 1985) şi totodată romantic şi chiar melodramatic. Când solul tătar încearcă a-l şantaja pe Rareş cu ameninţarea uciderii doamnei şi a fiilor săi (Rareş nu ştie că ei nu sunt în mâna tătarilor), Căliman, deodată decis la iertare, deschide uşa cămării de alături şi cu un gest magnanim spune domnului: „Voi mi-aţi răpit pe fiul, primiţi din mâna me pe soţia cu ai voştri fii". Iar tătarului: „Înştiinţează pe vărvarul tău. Oricât să îngâmfază a lui mândrie, în zadar vra a să adăpa cu sângele unui Dragoş. Pe cât va sta însă o piatră pe aceste ziduri, deşarta sa ameninţare nu ne va spăimânta, şi dacă în asalt va păşi către acea tărie, apoi poate a mă îngropa în a sale surpări, dar nu mă va clăti din a me hotărâre şi credinţă". Iar Rareş: „Cu asemenea supuşi, Moldova nu va peri". Situaţia aceasta este una tipică în teatrul lui Metastasio, unde eroul are de obicei forţa de a-şi înăbuşi sentimentele fireşti (aici, ura) pe altarul

virtuții. Ca și la scriitorul italian, situația are la Asachi un caracter exterior „teatral", ca, de altfel, la toți romanticii, mari iubitori de gesturi și vorbe mari, cum se va vedea la Alecsandri, Hasdeu și Delavrancea. Cu toate acestea, drama din 1837 nu merită (fie și pentru rolul ei de pionierat) uitarea care o acoperă încă. Celelalte două piese despre Rareș (criticate aspru de Hasdeu în *Mișcarea literelor în Eși*) sunt mult mai slabe, pline de anacronisme lingvistice și istorice: postelnicul Brutu ar fi un descendent al lui Caesar, boierii moldoveni au rang de senatori (dar nu va vorbi însuși Eminescu de *ducii* daci?). Asachi a mai scris niște „idile", *Piatra Teiului, Întoarcerea plăieșului din Anglia*, cu oarecare pitoresc, presărând în text, sub nume de *arii* (ca în melodrama lui Metastasio) doine de fabricație proprie (ceea ce arată că „refacerea" folclorului era în obiceiul vremii înainte de Alecsandri și Eminescu), *Țiganii* și altele, interesante nu estetic, dar uneori ca documente costumbriste.

Proza este, orice s-ar spune, peste acest nivel și se cuvine recitită. Călinescu a făcut tot ce se putea face pentru schimbarea opiniei curente. Nu sunt însă semne că ar fi izbutit. Este destul de diversă această proză. Asachi a fost unul din primii noștri călători. „Extractele" din „jurnalele" lui de drum (1830, 1837) pleacă de la ideea că, între alte mijloace, călătoriile ajută la „cultivarea națională". Rusia și apoi Italia sunt înfățișate fără accent personal, deși peregrinul aflat la porțile Romei exclamă: „Ce simțiri, ce reflexii se îndeasă în inima și cugetul meu, Doamne!". Pregătit de ghiduri turistice, care-i permit să-și impună tovarășilor prioritățile în schimbul rolului de cicerone neplătit, junele descrie Columna traiană în stilul în care Dinicu descria Schönbrunul: „Înălțimea coloanei, de gios păn în creștetul statuii, este de 176 palme. Diametrul de gios aproape de 15, acel de sus de 13 palme". Totuși, înainte de Odobescu, Asachi e interesat de monumentele de artă, pe care le prezintă didactic chiar dacă nu sensibil. Nenorocirea lui este că se simte obligat să fie sistematic. În loc să relateze simplu ce vede, ce se întâmplă, încearcă să se arate util, acoperind de pildă metodic harta țării (căci călătorește pe Bistrița, pe Ceahlău, botezându-l literar Pion, pe Dunăre etc.) ca Vlahuță în *România pitorească*, dintr-un impuls costumbrist caracteristic romantismului *Biedermeier*. Nici Vezuviul nu-i smulge accente mai deosebite. Cu unele detalii nostime ale ascensiunii de pe vremea respectivă (1808, dar redactarea e din 1861), sublimul lipsește: „Fundul craterului este neted ca un parchet de salon, iar păreții ca și cum ar fi tapisați de stofe de multe colore...". Entuziasmul lui M. Zaciu („șart sadovenian" al relațiunii, „sentimentul cosmicului", „dar de povestitor" etc.) pentru aceste din urmă note italiene nu se explică, ele părând concepute într-un spirit încă mai bătrânicios decât cele rusești din 1830, deși datează din epoca de aur a vieții lui Asachi. Alte proze au fost intitulate *Meditații* și M. Zamfir le consideră poeme în proză, întâile de la noi, prin cadența lirică a frazei și meritorii întrucât ar ilustra stilul „înalt" al prozei noastre de început. Ele sunt însă anoste, exceptând *Meditația unui îmbătrânit poet*, în care Zaciu a văzut o cheie a personalității acestui om, care ar fi avut primul conștiința eșecului („de nime iubit") și care „au iubit floarea din câmpul Italiei" (adică pe Bianca Milesi).

Mai interesante, în atâtea privințe, sunt nuvelele istorice. Reproducându-le în volum în ordinea evenimentelor pe care le tratează (și nu în aceea în care le-a scris), Asachi a lăsat să se întrevadă ideea de compendiu de istorie națională, ceea ce arată că, în proză, el încă era mai apropiat de romantismul *Biedermeier* decât în poezie. Genul celor paisprezece texte (din care ediția autorului din 1867 cuprinde zece, iar aceea critică de azi, unsprezece) este mai degrabă asemănător cu al narațiunilor istorice publicate de Kogălniceanu în *Arhiva* și în *Propășirea* în anii '40 sau cu cele ale lui Bolintineanu de după 1860 decât cu ale lui Odobescu sau Negruzzi cu care au fost, zdrobitor pentru ele, comparate de obicei. Puține au subiecte consistente ori o intrigă bine condusă. Majoritatea narează cronicărește evenimentele în spirit totuși *Biedermeier* (originile

naţionale, geografia legendară, tema muntelui), pe care Kogălniceanu l-a remarcat în articolul din *Dacia literară*, favorabil scriitorului, unde nega doar valoarea litografiilor însoţitoare. G. Călinescu a exagerat întrucâtva ponderea aspectului cavaleresc în detrimentul celui istoric-naţional („Obsedat de ideea miturilor, Asachi a luat în mână cronicile moldovene nu cu scopul de a reînvia trecutul sau de a explica portretele domnilor, ci cu intenţia curat poetică de a găsi în ele motive pentru mitologia cavalerească"). El a socotit că Asachi se inspira din acele scrieri pseudoistorice, care roiau imediat înainte de 1800, pline de aventuros, picaresc şi reminiscenţe din epopeea ariostescă. În definitiv, deşi îl citează pe Ariosto şi ia din nuvelele Renaşterii câte ceva, Asachi e mult mai aproape de proza istorică a romanticilor decât îşi închipuia Călinescu. Nu din Matteo Bandello trebuia el să împrumute otrăvurile veneţiene, intrigăria, deghizările, castelele gotice, loviturile de teatru, latura melo: Hugo îi era mai la îndemână, la jumătatea secolului când Asachi îşi scria prozele. Iar unele din sursele istorice erau serioase. Anacronismele sunt mai numeroase decât la Negruzzi numai fiindcă Asachi a scris mult mai mult. Câteva din aceste texte sunt de altfel istorie curată, de exemplu cele despre epoca lui *Alexandru cel Bun*; *Ziua din urmă a municipiului Ieşenilor* (cu o cununie romanţioasă într-o grotă, totuşi!). *Mihai Viteazul* conţine episodul de la Şincai, repovestit de Aaron şi, după el, de Bălcescu, al călăului care refuză să-i taie capul lui Mihai, dar într-o versiune diferită şi având şi o continuare foarte romantică: călăul, pe nume Mane, fugind peste Dunăre, îl salvează pe fiul lui Mihai, Petraşco, ascuns într-o tabără de ţigani, şi de care Cleopa, fata lui Mane, era în taină îndrăgostită, până la urmă Mane intrând în slujba voievodului ca *garde de corps*. Este probabil întâia noastră proză cu ţigani. În *Ruxandra Doamna* e vorba de fiica lui Vasile Lupu, a cărei nuntă îl va atrage şi pe Sadoveanu. Frumoasa Ruxandra îl confundă pe Timuş, fiul lui Bogdan Hmelniţki, cu principele polonez Coribut, ambii îndrăgostiţi de ea şi încercând a-i obţine mâna, dar mereu împiedicaţi de evenimente. Este un motiv recurent la Asachi acela al căsătoriei princiare şi internaţionale efectuată (sau oprită) din raţiuni politice. După multe încurcături, Ruxandra îl ia de bărbat pe Timuş, Coribut murind. Searbăda şi monoplana naraţie n-are niciun haz literar, cu excepţia unui episod, care dovedeşte la Asachi o intuiţie neaşteptată. Timuş, deghizat în negustor, oferise cândva Ruxandrei aflate în biserică o ramură verde: cu ocazia nunţii, el soseşte la biserică întovărăşit de o sută de călăreţi purtând în mâini ramuri lungi de pin şi părând o pădure mişcătoare. Motivul shakespearian nu mai e asociat morţii, ci vieţii:

„Deodată de-a lungul râului de care se adapă şesul se părea un feli de pădure înaintându-se asupra poliţiei; astă pădure mişcătoare se apropie repede şi iată că înaintea bisericei s-au împlântat un red umbros, ca de o sută de pini, cu ramuri lungi înverzite, care se purta de asemine număr de călăreţi ascunşi între acii frunzari".

Două părţi distincte are *Svidrighelo*. În prima, se povestesc luptele de succesiune la titlul de mare duce al Lituaniei şi la tronul Moldovei (episodul din Ureche), după moartea lui Alexandru cel Bun, însă fără cheag epic. În cea de a doua, îl vedem pe Svidrighelo, unul din candidaţii la ducatul lituan, trăind ascuns în munţii Moldovei, ca simplu cioban. Aceasta e o mică nuvelă italienească, în care Svidrighelo dejoacă planul unor ucigaşi plătiţi de rivalii săi şi e în cele din urmă descoperit de nobilii din ţara sa care-l voiau mare duce. Fata baciului care oferise adăpost lui Svidrighelo e luată în Polonia şi căsătorită cu un nepot al acestuia. Două căsătorii politice apar şi în *Elena Moldovei* (o schiţă a începutului acestei proze datează din 1829): Sofia, nepoata ultimului împărat creştin al Constantinopolului, se mărită cu Ivan, ţarul Moscovei, iar Elena, fata lui Ştefan cel Mare, cu unul din fiii aceluiaşi ţar din altă căsătorie. Intrigile ţarinei, care n-o voia pe Elena, se află în miezul unei povestiri

cam fără relief. Subiectul este totuşi documentat cu grijă. Mai aventuroasă şi mai bogată epic este *Dragoş*, în care Asachi pretinde a relata întemeierea Moldovei după o altă „tradiţiune" decât aceea ştiută cronicarilor. De data aceasta, subiectul este complet neverosimil, iar personajele incredibile. Nu mult mai substanţială este *Bogdan Voievod*, iarăşi pe tema căsătoriei politice. Bogdan cel chior, fiul marelui Ştefan, n-o poate lua de nevastă pe Elisabeta, sora regelui polonez, şi ca să se răzbune intră în armată în ţara vecină. Călinescu a reprodus singurul pasaj meritoriu, acela al darurilor trimise de voievod principesei când i-a cerut mâna. Un astfel de pasaj este de menţionat în *Valea Albă*, unde ni se spune istoria copiilor genovezi şi tătari din Crimeea duşi în sclavie de turci şi scăpaţi de abilitatea unui boier român. Ajungând pe o insulă de mocani români, copiii ce par ieşiţi dintr-o piesă de teatru se trezesc printre miei şi câini, în sunete de bucium. Atmosfera povestirii este, până la un punct, aceea din Istrati-Sadoveanu. Călinescu a mai semnalat episodul din *Mazepa în Moldova*, foarte frumos, şi care l-a interesat şi pe Hugo într-o baladă, în care protagonistul, legat de un cal, e urmărit de o haită de lupi, şi apoi de nişte cai sălbatici, care nu recunosc în bizara apariţie a animalului ce pare a face trup comun cu omul pe unul de-ai lor. Este de mirare cum săracul în intuiţii Asachi a putut totuşi scrie o scenă ca aceasta, de un perfect adevăr naturalistic în detaliile morţii calului:

„Câţiva cai, din cei mai îndrăzneţi, se apropiară de calul nemernic ca să-l adulmece, dar, văzându-l prefăcut în monstru, foroind şi zburlind coamele, reintrau din nou între tufari. Astă scenă, pe care instinctul cursierului ostenit i se înfăţoşa ca de agiutori, îl îndemnă a-şi aduna toate puterile, spre a-i rechema prin nechezare; vroind a-i urmări, mai făcu un pas înainte, însă călătoria cea estraordinară lângezindu-i vinele, i-au tăiet vârtutea; nemaiputându-se ţânea pe picioare, cade la pământ pe coastă, ochii i se întunecă, întinde coapsele, lungeşte gâtul şi îşi dă cea de pe urmă suflare. Stolul cailor iesă iar din tufari, încungiură trupul zăcând, îl adulmecă şi cum s-ar oţărî de soarta monstrului mort, deodată caii dau îndărăpt şi se depărtează în desimea tufarilor".

Singura nuvelă complexă artistic este *Petru Rareş*. Douăzeci şi trei de ani îi ascunde Domnina Rareş fiului ei Petru secretul naşterii, conform promisiunii făcute muribundului Ştefan, care nu dorea lupte fratricide pentru tronul Moldovei. O ţigancă bătrână îi dezvăluie însă crudului Ştefăniţă că se află în ţară un pescar ursit să-i ia locul în scaunul domnesc, îi descrie chipul, ca şi un semn ce l-ar avea în palma dreaptă, fără să mai apuce a-i spune şi numele. La curte este un veneţian intrigant, pe nume Malaspina, unul din sicarii puşi de ducele Veneţiei la dispoziţia principilor europeni ca să le îndeplinească ordinele cele mai murdare ori mai secrete. Pe acesta îl însărcinează Ştefăniţă să-l găsească şi să-l ucidă pe virtualul uzurpator. Luând chipul şi veşmintele unui pelerin catolic, Malaspina răscoleşte ţara şi dă peste Domnina, care-l găzduieşte, tocmai când o furtună groaznică avea loc pe lacul Brateş, din care Petru se întoarce cu bine, aducând cu sine şi pe o tânără salvată din mâna unor netrebnici. Malaspina recunoaşte în Petru pe omul destinului, dar nu reuşeşte să-l omoare nici cu pumnalul, nici cu ajutorul unei scrisori impregnate cu otravă. Soseşte şi o corabie care aduce vestea morţii lui Ştefăniţă şi a întrunirii unui divan în vederea alegerii altui domn. Malaspina e demascat (şi la propriu, smulgându-i-se barba falsă) şi urcat legat cobză pe o corabie ca să fie condus la Suceava şi judecat acolo. Însă perfidul italian reuşeşte să scape dând foc bărcii cu o migmă (alifie) din arsenalul lui personal. La Suceava, Rareş e ales domn, pe baza actului produs în divan de Domnina, care-l arată drept fiu al marelui Ştefan. Rareş e un bărbat viguros şi înţelept, care poate scufunda singur o corabie de piraţi de la gura Siretului găurind-o cu o lovitură de secure. Influenţa nuvelei italiene de Renaştere e vizibilă la Asachi nu numai în intriga politică şi poliţistă complicată,

dar şi în detaliile, care fac din Moldova o Veneţie, cu ape navigabile, corăbii şi piraţi. De piraţi bârlădeni era vorba şi în *Dragoş*. Iar Rareş e un Orlando. Acest promiţător subiect de aventură e mai diluat în părţile a doua şi a treia ale nuvelei, care îşi recapătă totuşi suflul epic în final, când indestructibilul Malaspina o învaţă pe văduva ducelui Veneţiei să-şi scoată copiii din temniţa unde-i ţinea Rareş ostatici. Nu e lipsit de valoare nici episodul fugii lui Rareş prin munţi, după pierderea Scaunului, aceea povestită şi de Ureche cu o sută cincizeci de ani mai devreme, şi scăparea lui cu sprijinul unor pescari.

VASILE CÂRLOVA
(4 februarie 1809 – 18 septembrie 1831)



Oricâte motive ne-ar da să vorbim de nefixarea formulei (ca toţi poeţii de tranziţie), Vasile Cârlova arată posterităţii o fizionomie romantică. Este deosebirea principală de structural-clasicul Asachi. Contemporanii înşişi au intuit în el pe începătorul unui drum şi i-au regretat dispariţia timpurie, care a jucat totuşi un rol esenţial în mitizarea personalităţii poetului, aşa cum se va întâmpla peste 130 de ani cu N. Labiş, dovadă că mecanismele receptării nu se schimbă radical de la un veac la altul. În simpatia spontană de care nefericitul poet s-a bucurat, se amestecă unele note romantice lermontoviene, deşi ar trebui poate observat că ele au fost introduse de memorialiştii de după mijlocul secolului, care aveau deja în faţa ochilor, când se refereau la Cârlova, efigia romanticului rus. Martorii debutului fulminant al poetului şi ai morţii lui neaşteptate nu sunt contaminaţi încă de acest mod de a vedea lucrurile. Iancu Văcărescu, mişcat de talentul tânărului confrate, îl îndeamnă pe Heliade, care-l publicase, să-i cultive interesul pentru poezie ca primă manifestare a duhului unui neam: „Fă-l desluşire vie/ Cum orice neam începe,/ Întâiu, prin poezie/ Fiinţa a-şi pricepe". Herderismul acestei idei putând părea izbitor, nu avem încă decât tot vechea încredinţare din *Testamentul* lui Ienăchiţă a legăturii dintre literatură şi patrie. Heliade însuşi, deplângând patetic pe junele răpit de moarte ca pe o „pasăre trecătoare" sau „stea care răsare chiar într-al său apus", scrie în *Curierul românesc* câteva rânduri foarte precise despre el, care au stat la baza tuturor informaţiilor biografice şi bibliografice de mai târziu. Legenda nu era constituită încă. Abia Odobescu, reluând în 1861 datele furnizate de Heliade şi adăugând sugestia că moartea poetului s-a petrecut ca aceea a fecioarei din versurile lui Hugo („morte, au sortir d'un bal"), aşază piatra de temelie a biografiei lui romanţate: „Aşa muri Cârlova. O plăcere de o oră trecătoare, zadarnică,

stinse într-acel june de douăzeci şi trei de ani toate razele geniului, toate făgăduinţele viitorului". N. Ţincu va dezvolta versiunea, afirmând că poetul a fost la nunta iubitei, fugind din garnizoană şi, pe drumul de întoarcere, a răcit grav. Şi mai abracadabrantă e povestea (dar aceasta nu se pretinde, cel puţin, istorie literară, rămânând ficţiune) publicată de Pantazi Ghica în 1858 sub titlul *O lacrimă a poetului Cârlova.* În nuvelă, poetul bea vin din hârca iubitei lui, o călugăriţă de la Vâforâta, care s-ar fi sinucis după ce a păcătuit, şi relatează cu acest prilej istoria iubirii lui. De unde provine versiunea aceasta romantică a morţii nu ştim, dar, cum vedem, ea circulă intens la câteva decenii de la consumarea evenimentelor, infiltrându-se insidios apoi în portretul poetului, care i se va părea lui Iorga în 1907 un „frumuşel tânăr cu faţa rotundă, delicată, cu ochii mari, trişti, ca de simţirea morţii apropiate", adică romantic maladiv şi predestinat, şi prilejuind lui Cioculescu o replică sarcastică. În focul polemicii, Cioculescu îl nedreptăţeşte însă grav pe înaintaşul său, care, dincolo de conservarea imaginii cu pricina, este totuşi primul comentator avizat al poeziilor. Puţine lucruri s-au adăugat apoi spuselor lui Iorga. Până la Călinescu şi chiar până azi, majoritatea istoricilor literari repetă, cu nuanţe, ce spusese acesta. „Cel dintâi dintre poeţii unei generaţii nouă" e doar unul din clişeele temeinic însuşite de comentatori. Iorga observă influenţa lui Volney în *Ruinurile Târgoviştei*, faptul că *Păstorul întristat* vine din Italia lui *Pastor Fido*, înrâurirea hotărâtoare a lui Lamartine în *Înserare* şi *Rugăciune* (ca şi imitarea în aceasta din urmă a „versului lui Lamartine", adică a alexandrinului), în sfârşit, „simţul perfect al ritmului". Câteva dintre aceste lucruri le-au observat cam tot atunci Bogdan Duică, Ibrăileanu şi Densusianu (în cursuri universitare), dar textul care a circulat şi le-a impus a fost al lui Iorga. Cioculescu însuşi le va rezuma, situându-l pe Cârlova la intersecţia a două curente, „poezia pastorală şi poezia ruinelor din secolul XVIII francez, alături de sufletul liricii lamartiniene". O jumătate de pas mai departe va face M. Scarlat zicând despre Cârlova că „valahizează motivele pastoralei şi pe cele ale elegiei romantice, ducând la crearea unui model intern".

Oricât ar fi de îndatorat pastoralei vechi şi lui Florian îndeosebi (care are şi el un „monologue lyrique" pe tema Ero şi Leandru, posibil ştiut lui Cârlova când l-a tradus pe al lui Musaios), e de accentuat ideea că poezia lui Cârlova are o limpiditate muzicală de negăsit la niciun poet român de până atunci. G. Călinescu a remarcat că Florian (el însuşi „arcadic tardiv şi romantic prematur") a fost rău tradus în secolul XIX la noi, unde, „din cauza chirilicei şi a stilului de psaltichie, sensibilul Florian, literat de berjeră, cântă în limba română pe nas, ca Anton Pann". Înainte de Bolintineanu, Cârlova e singurul în stare a reda fluiditatea versului pastoral – în iambi de 9-10 silabe, cu cezură regulată după a cincea, inspirată de decasilabul neogrec. Scriind întâi greceşte (poeziile acestea s-au pierdut, ca şi traducerile din Musaios şi Voltaire), Cârlova ştia bine literatura respectivă şi, iată, el pendulează din capul locului între modelul grecesc şi cel francez, unul oferind deja spre 1830 stilul comun, jos, al poeziei, iar celălalt, stilul înalt. Influenţa alexandrinului francez şi a lamartinismului va creşte în intensitate cu timpul. Deocamdată, în această primă poezie (compusă pe la 18 ani), se vede frecventarea liricii greceşti şi neogreceşti. Între cei vechi, Bion (unul dintre inventatorii bucolicei) are o pastorală în care un păstor e rugat de zeiţa Cypris (alt nume al Afroditei) să-l înveţe pe micuţul Eros cântecele lui – în care îşi dau întâlnire flautul oblic al lui Pan, cel drept al Atenei, lira lui Hermes şi lăuta melodioasă a lui Apolo – dar nu izbuteşte decât să le înveţe el pe cele de iubire ale zeului amorului. Păstorul lui Cârlova le ştie şi el pe toate şi, când le cântă, natura tace încremenită, cu excepţia câinelui şi a lui Eho, care dau replica. Acest tablou de natură nu e lipsit de claritatea limbii poetice. N-avem multe înainte, decât poate la Iancu şi Aaron:

> „Un păstor tânăr, frumos la faţă
> Plin de mâhnire cu glas duios,

Cânta din fluier jos, pe verdeață,
Subt umbră deasă de pom stufos.

De multe versuri spuse cu jale
Uimite toate sta împrejur,
Râul oprise apa din cale,
Vântul tăcuse din lin murmur.

Cât colo turme de oi frumoase
Se răspândise pe livejui
Și ascultându-l, iarba uitase,
Pătrunse toate de mila lui."

Treptat ideea începe să împungă cu scheletul ei pielea imaginilor și poezia cade în alegorismul tipic. Răspunsul păstorului la întrebarea pusă de poet (care crede rousseauist că viața în natură „necazuri n-are") este al unui cugetător („Frate, se poate vreun muritor/ Oricât să n-aibă dureri ascunse"), care glosează filosofic pe tema iubirii. Însă plânsul lui nu mai e acela al iubirii neîmpărtășite ori chinuitoare de la trubaduri ca Alecu Văcărescu și Conachi, ci acela lamartinian, din *L'Isolement*, al iubitei absente care face ca întreg peisajul să-și piardă farmecul („un seul être y vous manque et tout est dépeuplé"): „De lângă mine ea când lipsește,/ Natura n-are nimic frumos;/ Sufletul tare nu se mâhnește,/ Orice privire e de prisos.// Și drept aceea a tânguire/ Fac să răsune fluierul meu,/ Lăsând și turma în năpustire,/ Vărsând și lacrimi din ochi mereu!"

Lamartinismul triumfă în *Înserare*, unde avem deja ceea ce Vl. Streinu a numit alexandrinul românesc, acel vers de 13-14 silabe atât de convenabil spiritului limbii noastre. În legătură cu influența exercitată de poetul francez la noi, trebuie spus că ea a fost o adevărată magie, creând până și un arhetip biografic: devin oarecum obligatorii, după modelul poetului de la Milly, o călătorie și o iubire în Italia (Asachi, Alecsandri) sau moartea timpurie a muzei (Bolintineanu, Cârlova). Gloria lui Lamartine s-a stins destul de repede, pomenit fiind mai târziu doar de istoricii literari și rareori evocat de poeții înșiși (ca de exemplu de Ion Pillat în *Aci sosi pe vremuri*), dar primele *Meditații*, acelea din 1820, au trezit la poeții noștri un interes excepțional. *Înserarea* lui Cârlova ilustrează de la primele versuri paradigma lamartiniană și romantică:

„Întorc a mea vedere în urmă, înainte,
În dreapta sau în stânga când sus, când
iarăși jos,
Și-oriunde priviri multe a desfăta fierbinte
Și inimă și suflet găsesc mai cu prisos,"

într-o reluare, aproape cuvânt cu cuvânt, a poeziei *L'Isolement*:

„De colline en colline en vain pourtant
ma vue,
Du sud a l'aquilon, de l'aurore au
couchant,
Je parcours tous les points de l'immense
étendue."

Cu unele încă imagini clasiciste („noaptea pe caru-i naintând"), dar care traduc tot pe Lamartine („le char de l'aurore"), pastelul se încheagă și nu e lipsit de oarecare pregnanță a detaliului observat nemijlocit:

„Pe de o parte iarăși o gârlă șerpuiește,
Întocmai ca o pânză se vede albă-n jos
Și ni se pare încă un vânt că fâlfâiește,
Mișcându-se de pietre talazul albicios."

În acest peisaj, se aude deodată fluierul păstorului lui Gessner sau Florian și, acompaniindu-l, filomela primilor noștri poeți. Și (fiindcă forma poeziei nu este decât conținutul ei devenit vizibil), odată cu reîntoarcerea motivelor clasice se întoarce și procedeul naiv al antropomorfizării (Eho, zefirul, pasărea au comportări omenești). Alternarea de alegorie antropomorfică și de contemplație lirică (adică de clasicism și de romantism) ne dă structura dublă a acestei poezii (și a întregii opere a lui Cârlova). Iată din nou lirismul romantic, urcând în cele din urmă spre viziunea selenară eminesciană:

„Îndată ce şi umbra de noapte se iveşte
Grămezile de stele încep de strălucesc
Încet, încet şi luna vremelnică stăpână
Se urcă pe orizont, câmpiile albind...”

Finalul e plenar romantic:

„Dar ăstui suflet jalnic, lipsit de
mângâiere,
Odihnă, mulţămire nu-i pot găsi deloc.”

Este un sugestiv contrast între căderea treptată a naturii în somn şi insomnia poetului întristat de absenţa iubitei (tema petrarchistă din *L'Isolement* şi motiv recurent la Cârlova însuşi):

„Ce caută nu ştie, dar simte că lipseşte
Fiinţa care poate să-l facă fericit.”

Celelalte trei poezii ale lui Cârlova aparţin inspiraţiei naţionale şi militante. Cea mai celebră este *Ruinurile Târgoviştei*, care a determinat pe Vl. Streinu să-l considere pe Cârlova unul din poeţii monodişti, ca autor adică al unei singure poezii reţinute de memoria cititorilor (ca Arvers pentru sonetul lui, C.A. Rosetti pentru *A cui e vina?* ori Depărăţeanu pentru *Viaţa la ţară*). Ideea poeziei este că tiranii se înspăimântă la vederea ruinelor, expresie a slavei strămoşeşti, deci, aşa cum au arătat Călinescu, M. Anghelescu şi alţii, Cârlova adaptează la necesităţi locale răspânditul motiv preromantic, fiind copiat apoi de Hrisoverghi, Cuciuran şi alţi poeţi mărunţi. Cele mai bune versuri sunt acelea de pastel nocturn, cum vor fi atâtea, de la Heliade şi Alexandrescu la Coşbuc şi la sămănătorişti:

„Când noaptea atmosfera întunecă de tot,
Când omul de necazuri, de trude ostenit,
În liniştirea nopţii se află adormit,
Eu nici atunci de gânduri odihnă neavând
La voi, fără sfială, vin singur lăcrămând.”

Discursul abstract care e încă familiar romanticului („Oui, j'espère, Seigneur, en ta magnificence...”) caracterizează prea lunga *Rugăciune*. Şi dacă săltăreţul decasilab iambic ne duce întâi cu gândul la Dosoftei („Nu se cuvine a se răpune/ În vânt ca fumul o rugăciune...”), implorarea lui Dumnezeu de a se întoarce cu faţa spre suferinţele patriei asuprite ia aceeaşi formă energic-patetică pe care o vom reîntâlni la Alexandrescu, Goga şi alţi poeţi ai ocaziilor de acest fel, ceea ce confirmă în Cârlova un creator de specii literare, ca şi în *Marşul românilor* (considerat cam generos de D. Popovici *Marseilleza* noastră), imitat spornic apoi de Mureşanu, Alecsandri, Asachi şi alţii. Sintetizând toate influenţele şi anticipând toate speciile liricii romantice, Cârlova îşi are locul meritat în poezia noastră de început. Un poet de azi, Marin Sorescu, îl evocă ingenios (dovadă că până şi acest obicei de a-l cânta în versuri s-a păstrat): „Poezia concentrată a lui Cârlova e ca o palmă. Strângându-se, devine pumn. A bătut cu el la poarta de bronz a literelor române... Mâna întinsă îi arată liniile norocului, pulverizate pe toate cele cinci degete. Cinci poezii, cinci degete. Ah, poezia îi venea ca o mănuşă”.

ION HELIADE RĂDULESCU
(6 ianuarie 1802 – 27 aprilie 1872)

Singurul poet din prima generaţie romantică ataşat deplin spiritului *High Romanticismului* – aşa cum l-a definit Virgil Nemoianu – este Ion Heliade Rădulescu. Aproape toate elementele acestui prim romantism se găsesc la el în stare pură: radicalismul ideologic, coerenţa vizionară, simţul cosmic, misticismul de sorginte biblică şi intensitatea pasională. El însuşi îşi descrie (în

Destăinuirea) inima ca o „vulcănoasă stâncă" în care lovesc valurile şi crivăţul, ca un foc „ce arde ca să arză" şi la care nimeni nu se-ncălzeşte, căci „lumina-i face groază şi celui îngheţat". Poetul trăieşte în „loc osândit", pe care el îl face rai, având şi alte colosale puteri:

„Când cântă el, s-aude, veacurile răsună;
Când se închină, cerul el îl coboară jos;
Dragostea lui e flăcări şi ura lui detună,
Blândeţea-i e semnul acel mai luminos."

Chiar când, la începuturile sale mai ales, Heliade lamartinizează, se observă deosebirea de temperament. Luând de pildă de la poetul francez obiceiul de a evoca trecutul (mod de a deplânge trecerea vremii) şi o intimitate erotică inexistentă la poeţii dinainte, el descoperă deodată o expresie oximoronică foarte intensă a sentimentului:

„Şi ochii noştri se rătăcesc,
Aprinşi de flăcări se-ntunecează,
Se las, s-ardică, se luminează,
Tot e tăcere, toate vorbesc."



Flacăra, invocată de trubadurii de la 1800 ca alegorie abstractă a sentimentului, este la Heliade capabilă să sudeze cuplul („Un joc pătrunde printr-amândoi"), ce va fi de nedesfăcut, rod al unei androginii morale, ca aceea de care va fi vorba în *Anatolida*. Lamartinismul este doar un punct de plecare şi în *O noapte pe ruinele Târgoviştii*, care începe cu bucolica în amurg aşa de răspândită în secolul XVIII la francezi şi la italieni, de unde a trecut la Cârlova şi Alexandrescu:

„Soarele după dealuri mai străluceşte încă,
Razele-i rubinoase vestesc al lui apus,
Şi seara, pânditoare subt fiecare stâncă,
Cu-ncet şi-ntinde umbra cutezătoare-n sus"

spre a părăsi însă aproape numaidecât planul terestru al lucrurilor şi a se îndrepta spre acela celest, care constituie specialitatea lui Heliade:

„Ochii-mi în mărmurire se uită la vecie,
Din stea în stea se plimbă, în orice stea citesc;
Sufletu-mi s-aripează şi zboară în tărie,
Se scaldă în lumina eterului ceresc."

Chiar dacă clişeele poeziei pe tema ruinelor nu lipsesc, adevăratul Heliade trebuie căutat în această perspectivă nepământească, divină, care face din el, alături doar de Eminescu, un mare cântăreţ al cerului, cu astrele lui reci şi sclipitoare, şi totodată ca loc al empireului. Heliade are ureche pentru muzicile serafice, ca şi Bolintineanu, şi este un preţios, la propriu ca şi la figurat, imaginându-şi *Santa Cetate* ca o zidire de pietre scumpe în care curge râul de lumină al vieţii.

Capodopera *High Romanticismului* său şi a întregii lui poezii este *Anatolida sau omul şi forţele*, poem miltonian, în care celestul, divinul, extazele sau angelismul sunt convocate împreună cu infernalul, apocalipticul şi demonicul, într-o unitate a contrariilor rareori atinsă în lirica noastră. S-a spus că Heliade e „nul ca poet liric" (Iorga) sau că e de preferat în fabule (Cioculescu), sau în

compozițiile epice (Scarlat). În realitate, el este liric și romantic prin însuși suflul său poetic monstruos. Esența celor mai bune versuri e vizionară și mitică. Trama *Anatolidei* e inspirată de aceea biblică, deși Heliade are punctul lui personal de vedere în privința creării universului. La început a fost empireul nemuririi, de unde emana viața și izvora râul fericirii. Heliade descrie „cereștile câmpii" cu abuzul obișnuit de neologisme (nu însă atât de definitiv rebarbative ca în *Santa Cetate*, aproape necitabilă din această pricină), într-un remarcabil efort de a prinde în cuvinte paradiziacul și etericul (tema lui predilectă). Cherubinii îi apar ca roțile de foc ale Verbului Divin, iar paradisul însuși, locul luminii pure, spirituale, este armonios, în pofida volburilor de foc din miezul lui:

„Ființe mii într-una în nuntă-universală,
O flacără din flăcări, volvoare din volvori."

Trufia însă care fierbe în marele „arhangel" face să-i plesnească creștetul și din el să iasă Păcătuirea, „frumoasă și ridentă", de care se îndrăgostește tot empireul. Aici ritmul se accelerează brusc:

„Se înamoră; ea îl răpește
Și mii de angeli o numesc sor,
La toți ea râde, ascuns fior
Pe toți petrece, la toți clipește,
Pe toți provoacă, la toți se-ntinde,
Cu toți e dulce, ochii-i vorbesc;
Și cap, și inimi la toți aprinde,
Ard de plăcere, tremur, doresc."

Ce teribilă încercare pentru înaripatele făpturi din empireu această „filie d'arhangel, născută-n cugetare", „o femine în spirit"! Tabloul păcii universale se răstoarnă. Atotputernicul îi alungă pe păcătoși. Căderea e reversul paradiziacului, o vâltoare zgomotoasă de trupuri și membre. Heliade se dovedește înzestrat și pentru viziunea infernală. Locul substantivelor (ex)statice îl iau verbele dinamice (unele onomatopeice). Prim-planul degringoladei este cinematografic:

„Foc negru și roșu lumina se preface,
Plumb e ușurința și cerul se desface;
Cad rebelii-n spațiu și vâjâie căzând,
Haos, abis mare-i așteaptă căscând.
Pică și se schimbă pe cât trec din cer:
Capete de angeli, de demoni picioare,
Aripă cerească una se mai vede,
Alta infernală la vale-nnegrește,
Monstru la alți capul în abis precede
Talpele, lumină în cer mai lucește.
Neagră, fumegândă acum sunt volvoare,
Nume, suvenire din ceruri le pier."

În paralel, căderea spirituală, cu mult mai grozavă, nu poate fi sugerată decât prin compararea cu ieșirea din ax a cosmosului:

„Când aste întunereci de lumi nenumărate,
Nestrămutate astre și sateliți, planeți
Ce-și țin ale lor giruri prin căi preînsemnate,
Sori, centre parțiale, spăimântători comeți,

Când toate s-ar exmulge din marea concentrare
Ieșind din a lor axe, și nu s-ar mai ținea,
S-ar precipita-n spațiu spre-eterna lor pierzare
Și una peste alta zdrobindu-se-ar cădea.
Ast vuiet ce ar face totala-anomalie,
Amestecul, ciocnirea, cutremur în tărie,
N-ar face-atâta vuiet ca-ast zvon spiritual."

Verbele căderii sunt vâjâitoare, plesnitoare, șuierătoare, muginde, învolburând universul tot. Imaginația neagră a romanticului este excepțională:

„Și cad căzând ca mintea, s-afundă în turmente,
Vârteje ascuțite, și tot se ascuțesc,
Și șuieră vâlvoarea ca lupta-n elemente,
Și negri, cât s-afundă, cu-atâta se negresc.

Plesneşte universul, abisul se despică,
Tartarul se deschide, de foc un ocean
Se-ntinde fără margini, şi demonii tot
pică,
Cei mari tot mai nainte, din toţi mai greu
Satan.

Acesta ca alt soare, şi încă şi mai mare,
Şi răpede ca mintea, ca uiet ajungând,
În Tartar urlând cade, s-afundă
ca-ntr-o mare,
Cât universu-n spaţiu deschide
volburând."

Acest Heliade al apocatastazei are o fantezie verbală inepuizabilă: demonii prăbuşindu-se în tartar zbiară, guiţă, răsţipă, bubuie, urlă, răsurlă etc. Spectacolul lumii de după cădere e primar geologic şi vulcanic:

„S-alină-apoi tumultul şi nu mai e vedere,
Profund, mare-ntunerec în mijlocul de foc,
Vârteje de fum negru rotează în tăcere..."

Al doilea cânt se intitulează *Imnul creaţiunii* şi el urmează catastrofalei prăbuşiri a empireului. Conform cu scenariul biblic, Dumnezeu creează lumina, cerul, apele, peştii, păsările şi animalele. Din nou imaginaţia lui Heliade se deschide spre infinitatea şi sublimitatea celestă, acolo unde firmamentul e aşezat ca o boltă uriaşă „în tot nemărginitul, în multul nalt de ape", „mai sus decât zenitul, mai jos decât nadirul", ceea ce ar da o idee de un cosmos circular şi simetric. Apele născânde susură, murmură, spumegă, vuiesc, mugesc, într-o „pancosmică armonie", florile produc „armonie d-arome". Revenim la concilierea cosmică („Natura este-n nuntă, serbare-universală") şi la preţiozitatea care se asociază de fiecare dată la Heliade cu perfecţiunea divină a lumii („Se împle tot abisul, coprinsele marine/ De lucitorul nacru, de candidele perle,/ De rumenul coraliu"). La urmă este creat omul, singura făptură androgină, în mijlocul unei lumi deja dispuse pe perechi. Luând cunoştinţă de edenul în care l-a aşezat Dumnezeu, omul vede perechile de fiinţe care-i defilează pe sub ochi şi care i se închină ca unuia care le dă numele:

„Pe dinainte-i trec toate, voioase, fără
teamă,
Perechi şi după spaţii trec rânduri
spre-nchinare,
Trec păsări, păsărele, şi ciripă şi cântă;
Cu soţu-i filomela, şi amoros columbul
Cu tânăra columbă, fedela turturelă
Cu soţul vieţei sale,
Berbecele cu oaia, junicea lângă taur,
Cu-a sa lionă leul, şi tigrul cu tigreasa.
Iena, lup şi vulpe vin umili înainte-i,
Cu limba îi sărută picioarele şi mâna,
Se tăvălesc, se joacă şi-arată bucuria,
Spre semn de mulţumire, luându-şi al lor
nume."

Dumnezeu „pune a sa mână pe coasta din stânga" a lui Adam şi o eliberează pe Eva. Trezit din „dulcea armonie", bărbatul se delectează cu spectacolul trupului gol al femeii ce doarme sub un dafin, învelit doar în cosiţele ei de aur. Împerecherea primilor oameni seamănă cu o nuntă cosmic-fabuloasă:

„Ş-electrizat revarsă parfumul fecundării,
Şi pulberea-auree zefirii o răsfiră,
O spulberă-amoroasă, ia plantele de-a
rândul,
Se-mbată în delicii, din floare peste alta.
Se-nfiorară pasări d-amor, de bucurie,
Din aripi, aripioare bătură şi cântară.
Şi celebrară ritul misterelor vieţei.
Luceferi, astre, stele şi însuşi casta lună
Aprinseră ca marturi făcliele nuntale,
Şi angelii agapei cântară-epitalamul
Şi acţiuni de graţii, d-amorul conjugal."

Ultimele două cânturi care au mai fost scrise sunt cu mult mai prejos, prozaice şi banale.

Anatolida rămâne cea mai bună dovadă a romantismului radical arătat de poezia lui Heliade. Fireşte, există şi alte laturi ale acestei poezii, căci Heliade s-a încercat în toate direcţiile deodată, izbutind mai mult sau mai puţin, dar nelăsând să-i scape nicio virtualitate. El este, pe lângă cosmicul vizionar pe care l-am văzut, şi un liric moral, rănit lăuntric, sfâşiat. Are simţul damnării, conştiinţa de a fi sorbit din cupa cu otravă. Cel mai caracteristic exemplu este *Visul*, compus din mai multe sonete, în care atitudinea poetului pendulează între imn şi pamflet, între elogiu şi sarcasm. Poemul are îndrăzneli unice în poezia noastră preeminesciană. Al optulea dintre cele douăzeci de sonete este consacrat aspiraţiei celeste. Un heruvim şi un serafim trezesc în poet un „sfânt nesaţiu" şi el încearcă zadarnic să atingă intangibilul, mereu cenzurat de blândeţea angelică şi mereu luând-o de la capăt:

„Ele fugea de mine şi-n veci mi-era de faţă,
În veci eu după ele eram neobosit;
În geam-ostenitoare ele mi-era povaţă,
Dar să le-ajung vrodată în veci mi-a fost oprit.

Fantome de nădejde, fiinţe aeriene
Şi fără de amestec în cele pământene!
Cu mintea-mi cea hrăpită semeţ mă-ntraripam.

Ele zâmbea la râvna-mi ş-îmi imputa-ndrăzneala
Poruncitorul deget îmi arăta greşeala.
Nebun d-a mea ruşine, mai repede zburam."

La antipod se află viziunea infernală. Heruvimul s-a prefăcut în înger negru, cu limbă de şarpe şi fapte spurcate. Heliade nu este doar poetul sublimităţii morale, ci şi al păcatului. Sonetul al treisprezecelea conţine portretul baudelairian al unei iasme diavoleşti, rod echivoc al naturii:

„Parcă era femeie... trăsuri amestecate
Se gâlcevea pe faţa-i de nevoiaş bărbat:
Lungă, lungă, subţire şi oase înşirate
O sprintenă momâie forma grozavu-i stat.

Ochii îi era negri ş-un foc în ei de sânge,
Subt ei un nas lung, groaznic, umfla fatale nări;
Gura-i, un iad de largă, voia cochet a strânge;
Scălâmbă era-n faţa-i, în trupu-i, în mişcări.

Galbenă şi uscată faţa cea lunguiaţă,
Până la urechi buza-i d-ocară-nveninată,
Un rumen de strigoaică în veci se-mprumuta.

Picioare de insectă ce foametea vesteşte,
În veci nesăţioasă cu cinstea ce hrăneşte
De la strein şi rude, făr-a putea-o da."

Lirismul acesta pamfletar izbucneşte încă o dată în finalul prea lungii poeme *Ingratul*, într-o imprecaţie argheziană de o puternică plasticitate:

„Să urli de turbare când ţi-o cădea blesteme
A două inimi calde ce tu le-ai dezunit
Şi-n viaţa de acum şi-n cea de apoi vreme;
Să tremuri ca un câine în rane schilăvit

Ca molepsit de crime veninul să-aibă în tine,
Şi-n casele ce intri să vezi a curăţi,
Ca urmele de şarpe, şi urma după tine,
Cu apa cea sfinţită în preajmă a stropi.

Pribeag vei fi în lume, fără lăcaş, culcare,
Şi cin'te va atinge se va simţi turbat;
Nici viermii în mormântu-ţi nu vor afla mâncare,
Că vor muri d-otravă din trupu-ţi veninat."

O fantezie verbală ludică se vădeşte în câteva poeme mai rar citate şi chiar în unele dintre fabule. Satirele lui, prea transparente pe alocuri, cu o adresă ce se mai poate ghici, ne delectează mai ales prin pitoresc de vocabular şi printr-o fonetică speculată la maximum. *Cântecul ursului* se înscrie în tradiţia pseudofolclorică a povestirilor în versuri din secolul precedent, amestecând limbile cu ingeniozitate şi vioiciune remarcabilă:

„Vino, ursule, la joc
Şi pământul bate-n loc,
Şi mi-ţi joacă muschiceşte,
Ad'piciorul căzăceşte;
Joacă bine, măi Martine,
Să-ţi dau pâine cu măsline,
Să-ţi mai dau şi altceva,
Să fie pe seama ta.
Diuha! Diuha-măi!

Să te văz fecior la lele,
Fă o tumbă d-ale grele,
Să ne-arăţi vrun marafet,
Alivanta! berechet!
Tinde cracul, deh, *skarì!*
Cu piciorul fă *palì!*
Că până la împăratul...
Zicătoarea-o ştie satul,
Mânca-l-ai să-l mănânci tot,
Să te lingi cu el pe bot!
Diuha! Diuha-măi!

Nais te chirasaimos
Te delo del bah
Dabulè flandăra
Andoi gheneral baros
Dabulè bacşişul,
Că vin hoţii de păgubaşi."

Antonpannescă este „poema comică" *Păcală şi Tândală*, care începe cu o invocaţie burlescă a muzei (ca în *Ţiganiada*):

„Lele muză cântăreaţă,
Mult pestriţă şi fâşneaţă,
Ce cotoi şi mâţe sute
L-al tău *miau* rămân ca mute!
Punciul chior, punciul ghebos,
Şarivari pântecos,
Uită toba şi chindia
Şi cimpoiul şi tipsia,
Gură-cască te ascultă
Şi învaţă carte multă;
Că eşti şi bătută-n minte,
Şi colţaşă tare-n dinte:
Procopseala o ai toată,
Lumea-n deget o faci roată."

Epica în versuri este însă foarte plictisitoare. Nu şi *O festă* (adică o sărbătoare), subintitulată „opera seria" şi conţinând indicaţii muzicale. Satiră contra lui Ştirbei şi a austriecilor, poema istoriseşte în versuri echivoce şi licenţioase naşterea şi mărirea „principului Limbric" din viscerele „vinărarului Hesse". Uneori aluziile sunt perfect decriptabile şi astăzi, ceea ce creează oarecare impresie de vulgară facilitate („Ce mai prinţ/ Ce mai limbric/ Râsul dracului!/ Ce mai loază de nimic,/ Loaza, nagoda!/ Prinţul ici, prinţul colea,/ Prinţul drumeşul!/ Bietul prinţul havalea,/ Râsul cioarelor! etc."). Dar alteori limbuţia spornică a poetului şi-a pierdut referentul istoric şi ne duce în purul absurd onomatopeic şi onomastic din *Occisio Gregorii* sau din vechile cronici în versuri:

„Aide, căpitan Costache,
Sari, Radule Rusetache,
Plaino, pune-mi-ţi dinţii,
Cum de-ar cere toţi cochinţii,
Papă-tot şi cocean-nap,
Neaică, dă-te peste cap;
Mame lene Avestiţe,
Poale peste cap, domniţe;
Crai de verde peşecher,
Peliţat Robert-Maker,
Hârr! poc! Otetilişene,
Creanga, heria, oltene!

Mavre, Ioanid, consorţi!
Villara ieşi dintre morţi!"

Dintre fabule, aflate mult sub valoarea celor ale lui Alexandrescu (atunci când Heliade a avut pretenţia de a-l corija, rezultatul a fost o compoziţie anostă, fără nerv, chiar dacă a evitat unele stângăcii) se pot reţine doar *Şoarecii şi cămara* prin finalul ludic-arghezian („Iar această-nştiinţare/ Făcută d-un şoricel/ Către şoaricele-ăl mare/ Ce venise din Muscel,/ Îl rugă s-o primească/ Ca p-o stimă şoricească"), şi, mai cu seamă, *Un muieroi şi o femeie*, de o enormă gratuitate, fără absolut nici un sens astăzi, dar plină de o acea familiaritate glumeţ-mahalagească şi care ne face să ne gândim imediat la Mircea Cărtărescu:

„Au ca mine eşti tu, sluto?
Au ca mine eşti tu, muto?
Uscăţivo,
Costelivo,
Exclusivo!
Stai închisă, mototoală,
Sufli-n foc şi bagi în oală,
Exclusivo;
Inclusivo!
Taci, vezi bine că eşti toantă –
Şi ce-ai să mai zici, mă rog? –
Furcă strâmbă, fus olog!
Ac pocit şi sulă boantă!
Ştii tu ce se face-n lume?
Ţi-ai făcut şi tu vrun nume?
Lea Papelco de la foc,
Ştii vro modă, ştii vrun joc?
Tu principele le ţii?
Franţozeştele le ştii?
Nici *bonjur,* nici *bonsoar*
Nu-nvăţaşi şi tu măcar.
Nevăstuică, baroană,
Ai tu vro ducaţioană?
Ai fost şi tu de bonton?
Ştii să zici încai pardon?
Îngălato
Dezmăţato,
Uscăţivo,
Costelivo,
Exclusivo!"

Zburătorul ar putea fi considerată o excepţie prin clasicitatea ei cuminte, dacă n-ar fi existat şi alteori la Heliade prefigurări ale idilei coşbuciene, şi asta, probabil, prin efectul curios al prelucrării bucolicii de secol XVIII şi al meditaţiei lamartiniene. „Turme, cai, dobitoace la apă se coboară,/ Clopote bat, se scutur, cu-al dimineţii zvon": versurile din *O noapte pe ruinele Târgoviştii* conţin deja stilul descriptiv din cea de a doua parte a *Zburătorului,* desigur, cu schimbarea de rigoare a momentului din zi. Seara la ţară e un motiv frecvent la arcadicii italieni din secolul anterior, dar şi la Delille şi la ceilalţi precursori ai lui Lamartine. Mai interesant de remarcat este că alexandrinul românesc de 14 silabe, cu monotonă cezură mediană, va fi metrul pastelurilor lui Alecsandri în mai mare măsură decât al lui Coşbuc, cu care toată lumea l-a comparat pe Heliade din *Zburătorul*:

„Era în murgul serei şi soarele sfinţise;
A puţurilor cumpeni ţipând parcă chema
A satului cireadă, ce greu, mereu sosise,
Şi vitele muginde la zgheab întins pâşea."

Desigur, atmosfera nopţii de vară este aceea viitoare de la Coşbuc:

„Încep a luci stele rând una câte una
Şi focuri în tot satul încep a se vedea;
Târzie astă-seară răsare-acum şi luna,
Şi, cobe, câteodată tot cade câte-o stea...

....

Tăcere este totul şi nemişcare plină:
Încântec sau descântec pe lume s-a lăsat;
Nici frunza nu se mişcă, nici vântul nu suspină,
Şi apele dorm duse, şi morele au stat."

În celelalte părţi ale poeziei similitudinea cu Coşbuc este iarăşi frapantă; în prima, în care fata nubilă se destăinuieşte mamei, şi în a treia, în care ţărăncile comentează ivirea cometei sau a zburătorului. Heliade anticipează idila coşbuciană, în latură psihologică şi verbală, adică acel mic realism rustic care a părut perfect spontan la poetul *Baladelor şi idilelor*, căzând repede pe urmă în clişeul sămănătorist sau tradiţionalist. Este cu totul neaşteptată nu sugerarea oralităţii ţărăneşti (am văzut cât de bine ştie el să imite sau să parodieze limbaje), ci aparenţa de autenticitate pe care ştie s-o dea de exemplu spovedaniei înfrigurate a fetei. Nicăieri în altă parte nu mai găsim acest naturalism exact şi în fond serios, din care intenţia parodică (net predominantă aiurea) este complet exclusă:

„Vezi, mamă, ce mă doare! şi pieptul mi se bate,
Mulţimi de vineţele pe sân mi se ivesc;
Un foc s-aprinde-n mine, răcori mă iau la spate,
Îmi ard buzele, mamă, obrajii-mi se pălesc!

Ah, inima-mi zvâcneşte!... şi zboară de la mine!
Îmi cere... nu-ş' ce-mi cere şi nu ştiu ce i-aş da;
Şi cald, şi rece, uite că-mi furnică prin vine,
În braţe n-am nimica şi parcă am ceva..."

Tot aşa, conversaţia dintre femei e reprodusă într-un alt spirit decât acela comic şi ludic din celelalte poezii care speculează expresia lexicală ori fonetică a limbii:

„Tot zmeu a fost, surato. Văzuşi, împeliţatu,
Că ţintă l-alde Floarea în clipă străbătu!
Şi drept pe coş, leicuţă! ce n-ai gândi, spurcatu!
Închină-te, surato! –Văzutu-l-ai şi tu?"

Heliade este virtual un mare poet. Ca să putem înţelege mai bine originalitatea poeziei lui trebuie să-i vedem sursele şi concepţia. Nu e cazul să repetăm cercetarea minuţioasă şi în multe privinţe definitivă a unui D. Popovici. Problema noastră e alta şi anume de a trece în zbor traducerile timpurii ale lui Heliade, unele dintre ele valoroase şi în sine, ca să ne dăm seama de ce şi cât i-a folosit poetului începător contactul cu versul altora, şi de a examina apoi critica literară, mult mai întinsă şi mai importantă decât au părut comentatorii a crede, în care, prin forţa lucrurilor, autorul şi-a exprimat o parte din convingerile sau măcar din intenţiile nutrite în legătură cu opera propriu-zisă. După Hristopoulos, cu poezia căruia s-a întâlnit în adolescenţă, ca toată lumea de la 1820, Heliade l-a cunoscut pe Lamartine, sub semnul căruia a debutat. La traducerile propriu-zise, trebuie adăugate imitaţiile, destul de numeroase şi acestea. Caracteristic pentru acest prim contact al poeţilor români cu romanticul francez este că limba noastră nu poseda încă metri şi ritmuri corespunzătoare. Peste tot Heliade transformă iambul de opt sau de douăsprezece silabe al lui Lamartine în troheul de zece, douăsprezece şi şaisprezece silabe, nimerind relativ târziu măsura de paisprezece silabe care va deveni (după opinia lui Streinu) alexandrinul românesc şi căruia în *Curs întreg de poezie generală* îi va aprecia el însuşi nobleţea ca tipar al elegiei romantice. Probabil că *Poetul murind* (*Le poète mourant*) (aproape contemporană *Cursului*) reprezintă reuşita cea mai mare a traducătorului lui Lamartine. Prin versuri trece un fior eminescian:

„A vieţei mele cupă se sparse încă plină;
În lungi suspine viaţa-mi se duce şi declină;
Nici lacrămi, nici suspinuri n-o pot întârzia!
În bronzul ce mă plânge în sonuri preacurmate
A morţii mână rece ultima-mi oră bate.
Să gem oar'? sau mai bine să caut a cânta?"

care arată şi cum se împletesc rădăcinile schopenhauerismului cu ale romantismului (până la Alexandrescu şi la Eminescu):

„Si ce sunt aste zile ce omul le imploră?
Un soare şi alt soare, o oră ş-altă oră,
Şi cea venită-asemeni cu ceea ce s-a dus,
Şi ce ne-aduce una cu cealaltă piere,
Travaliu şi repaos, dureri şi iar durere,
Şi noaptea peste lume, când ziua a apus."

O frumoasă autodefinire a poetului francez, din acelaşi poem, l-a impresionat puternic pe Heliade care, înaintea traducerii din 1866, a folosit-o pe cont propriu în 1831 în *La moartea lui Cârlova*, o dovadă că avea încă de pe atunci cunoştinţă de respectivele versuri. Iată prima versiune, declarată *imitaţie* de Eliade însuşi şi pe drept cuvânt, în pofida obiecţiei lui D. Popovici:

„Şi eu sunt ca metalul ce plânge după
tine,
Prin focuri de durere trecut şi lămurit,
Şi patimile repezi izbind inima-n mine,
Fieştecare scoate un sunet osebit..."

A doua e nu numai mai fidelă, dar mai concis-expresivă:

„Şi eu fui ca arama prin flăcări lămurită,
Bătură-ntr-al meu suflet şi patimi, şi ursită,
Şi scoaseră-mpreună acordul cel mai sânt."

Originalul stă mărturie:

„J'étais comme ce bronze épuré par la flamme,
Et chaque passion, en frappant sur mon âme,
En tirait un sublime accord."

N-a tradus rău Heliade din Boileau, dovadă aceste recomandări făcute poeţilor, în măsura epistolelor lui Alexandrescu (deşi sunt din 1822-1823):

„Auzul celor ce-ascultă a mulţumi dacă vreţi
O ureche ce nu iartă de cadenţă să aveţi;
Înţelesul totdauna vorbele-n versuri
curmând,
Să-nsemneze un repaos, semistihul arătând;
Îngrijiţi ca o vocală, răpede într-al său drum
Alergând, p-altă vocală să nu-mpungă
nicidecum."

E uşor de constatat că Heliade a încălcat deseori el însuşi acest din urmă precept. Dar dificultatea lui principală este de ordin lexical. Italienizarea limbii, nu numai a poeziilor, a produs la un moment dat hibrizi ciudaţi, care au împărţit critica. De regulă, limba a fost considerată călcâiul vulnerabil al poeziei lui. M. Zaciu a glumit sarcastic pe seama ei: „Tradus, Heliade ar fi un mare poet al secolului XIX". De o părere diferită a fost Marin Mincu, considerându-l „un visător de cuvinte" care ar fi îmbogăţit enorma limbă cu neologisme nu numai de origine italiană, dar mai general romanică (e de reamintit aici şi opinia lui Mihai Zamfir despre reromanizarea poeziei noastre în secolul XIX), devenite pentru noi azi delicioase arhaisme; totodată, ar fi tins la o limbă universală, riguroasă şi mallarméeană, ce ne-ar trimite la Barbu, Dan Botta şi Blaga. Dacă traducerile din Ariosto şi Tasso sunt francamente prozaice, cea din *Infernul* lui Dante pare să confirme ipoteza lui Mincu. E probabil la mijloc şi înclinaţia dantescă a spiritului lui Heliade însuşi, întrucâtva suprasolicitată de Călinescu, dar cu siguranţă dorinţa poetului român de a obţine o echivalenţă cât mai apropiată de original, prin urmare într-o limbă poetică inteligibilă universal:

„Apa era neagră, mai mult decât verde,
Ş-apoi împreună cu-undele-i brune
Intrarăm în jos p-o cale diversă.

Ăst trist râurel, ajungând la vale
În poalele relelor, grive plage,
Formă-o palude cu nume de Styge.

Şi eu, ce stam atent şi în mirare,
Văzui ginţi fangoase în acea tină,
Despuiate toate, la faţă aprinse;

Acestea se lovea, nu-ncai cu mânile,
Ci cu capul, pieptul şi cu picioarele,
Rumpându-se fâşii, cu dinţii.

Bunul maestru zise: «Vezi, fiul meu,
Sufletele acelor vinşi de mânie;
Şi-ncă voi ca tu de sicur să crezi

Că supt ape-aici multe ginţi suspină
Şi fac să colcăie apa în faţă,
Cum ochiul ţi-o spune-oriunde se-ntoarce.

Înfipţi în mocirlă, zic: Trişti furăm
În aerul dulce alllegrat de soare
Ce aducea-n noi caliginos fum.

Ne-attristam, dară-acum în balta neagră.»
Imnul acesta le gâlgâia-n gâtleje
Şi nu-l putea duce cu vorba-ntreagă.

Aşa girarăm a baltei putoare,
Marele-arc dintre loc şi râpa uscată.
Cu ochii întorşi spre cei ce înghit tina.

Venim din josul unui turn în fine."

Critica lui Heliade este unul din capitolele cele mai uimitoare ale operei lui. Are dreptate Cioculescu să vadă în el „cel dintâi critic literar" al nostru şi să combată prejudecata răspândită că ar fi fost nu numai contra criticii, dar lipsit de spiritul ei. Într-un fel, Heliade a fost mereu contrapus lui Kogălniceanu şi, dacă numele acestuia din urmă s-a legat norocos de programul din 1840, de la *Dacia literară*, numele lui Heliade a rămas ataşat de fraza din 1837 din *Asupra traducţiei lui Omer*, deseori citată după ureche. Finalul articolului suna corect aşa: „Nu e vremea de critică, copii; e vremea de scris. Şi scriţi cât veţi putea şi cum veţi putea, dar nu cu răutate; faceţi, iar nu stricaţi, că naţia primeşte şi binecuvântează pe cel ce face şi blestemă pe cel ce strică. Scriţi cu inima curată şi începeţi şi lucraţi şi săvârşiţi în Domnul şi Domnul va binecuvânta ostenelile voastre şi neamul va cinsti viaţa şi purtarea voastră, şi viitorimea va pomeni numele voastre şi voi veţi fi fericiţi, pentru că veţi avea pacea în inimă. Pacea dar fie cu voi!". El se cuvine discutat în contextul în care a fost compus: Heliade apăra de detractori traducerea lui Aristia din Homer, observând că aceştia au fost mai mult nişte cârcotaşi decât critici adevăraţi. De aceea are cuvânt să-i întâmpine cu reproşul că e mai uşor a strica decât a face: „Când zice cineva că frasul acesta, construcţia aceasta nu-mi place, şi nu ia singur pană să arate cum trebuie să se facă; când zice că nu-i place şi are şi pretenţii să treacă de literator, seamănă, mi se pare, cu bădăranul lui Molière care va să treacă de nobil". Ideea este în fond că, aflată la începuturile ei, cultura noastră are nevoie de plănuitori ambiţioşi, de arhitecţi geniali, nu de simpli salahori lucrând la voia întâmplării: „Aici este vorba de o zidire literală, şi zidarii, şi salahorii, cărămidarii, vărarii n-au drept să cârtească împotriva arhitectului pentru ce şi-o face aşa şi nu altmintrelea. Este mare deosebire de la cel ce îşi face un plan, îşi cunoaşte materialul, îşi face socoteala, îşi combină şi împarte greutatea mai dinainte şi apoi lucrează, până la cel ce vrând să-şi facă un bordei, niciodată nu s-a gândit nici cum se face, nici ce îi trebuie, nici cum să împartă greutatea ca să nu-i cadă vizunia pe dânsul sau să i-o spulbere vânturile". Se vede bine unde bate în fond Heliade. Deja din 1829 el vorbea de proiectul unei „biblioteci româneşti" menite să strângă tălmăciri. Spre deosebire de Kogălniceanu, el începe cu traducerile. Vrea să ne scoată în lume, aducând mai întâi lumea la noi în casă. În 1843, un nou apel numeşte biblioteca „universală". Planurile erau de-a dreptul ciclopice: 21 de volume anual, fiecare a 25-30 de coli, câte trei pentru istorie, filosofie, drept şi romanţuri, câte două pentru politică, ştiinţe naturale şi poezie şi câte unul pentru economie politică, bele-arte şi retorică. Catalogul publicat cuprinde peste 200

de nume: tot ce are mai bun cultura lumii până la jumătatea secolului XIX. Față de programul așa de tipic *Biedermeier* al *Daciei literare*, utopia critică eliadescă ne conduce spre același *High Romanticism* pe care l-am observat la ideologul politic și la poet. Și să nu uităm că, pe lângă bibliotecă, Heliade năzuia și la un dicționar de cunoștințe universale, care ar fi fost totodată și un lexicon de neologisme. Numai la litera *A* ar fi fost tratate cuvintele: *abus, academie, academician, accent, acord, actor, adagio, Adonai, alegro, alegorie, alocuție, aluzie, almanah, amator, amenitate, amfiteatru, anacreontic, antistrofă, antitese, apologie, a priori, arie, arietă, arlechin, artă, articol, asterisc, auguri* ș.a. Proiectul este hasdeian. În fine, nu e nici cu totul adevărat că el a combătut până la capăt critica. În 1847, reluând ideea în articolul *Critica*, el admite că a cedat unor stăruințe și a introdus critica în *Curier*. Drept care își proclamă principiile, care nu diferă în unele privințe de ale lui Kogălniceanu, conținând precizări de amănunt foarte sănătoase: se vor discuta doar cărțile care merită stimă; la traduceri se vor face mai ales observații asupra limbii, fiindcă originalul își are de la sine merite și defecte; în legătură cu poezia, nu se vor ocoli problemele de limbă și de versificație; baza aprecierilor va fi dată de logică, estetică, retorică, gramatică; în sfârșit, critica va trebui să fie tolerantă cu credințele autorului. „Într-un cuvânt, scrie Eliade, critica aceasta nu va fi alta decât o curată comparație...".

Părerea iarăși cea mai răspândită este că toată critica lui Heliade este gramaticală și stilistică. Până la un punct e adevărat. Dar trebuie să adăugăm că ea are deseori caracter polemic și mai cu seamă că este una prin excelență analogică, așa cum de altfel autorul însuși o definea, însuflețind în plus analiza prin considerații de ordin personal, prin amintiri și portrete. Talentul criticului este excepțional. „Dacă soțietatea este un trup – zice el într-un loc – stimulentul poeziei și al meșteșugurilor este sufletul care îl însuflețează și îl nobilează", adăugând ironic că procopsitul care nu recunoaște acest sentiment este ca orbul care preferă să tăgăduiască soarele decât să-și mărturisească sieși lipsa organului vederii. Altundeva îi compară pe autori cu doctorii: unii vindecă trupul, alții moralul noroadelor. În *Asupra traducției* scrie: „Limba e materia și autorul e meșterul". Iată o caracterizare a fabulelor lui Țichindeal: „Fabulele lui Țichindeal pot fi pentru români pentru totdeauna tablele legii aduse din pustie".

Heliade a tipărit de la început în *Curier* și apoi în *Curierul de ambe-sexe* evocări ocazionate de moartea confraților săi. Înainte cu un veac de *Oameni cari au fost* a lui Iorga, el creează la noi necrologul. Meritele literare sunt în afara oricărei îndoieli. Să luăm pe acela consacrat în 1839 lui Lazăr. Ni se dau mai întâi extrem de utile detalii despre opoziția întâmpinată de ardelean când cu deschiderea școlii lui românești. Chemat în fața Divanului, împreună cu dascălul Veniamin de la școala grecească, în zadar asuda și se străduia el să explice, fiindcă „la toate, din când în când, răposatul Veniamin, ca un oracol, repeta refrenul: *den ginetai*". Fără a deznădăjdui, Lazăr izbutește să adune o mână de elevi (între care, Heliade însuși), după spargerea școlii grecești prin exilarea dascălului ei. După nici un an, primii ingineri români (niște copilandri) măsoară moșiile din țară. Finalul evocării are chiar stilul bărbătesc emoțional al lui Iorga:

„Călătorule român, când trec de la Brașov la Sibiu, în satul Avrig, în mâna dreaptă de-alăturea drumului este o bisericuță. Acolo e mormântul lui Gh. Lazăr. O cruce albă de marmură este frumosul lui monument, monument vrednic de un om ce a știut răbda în viața sa. Sărută acea cruce și vei citi pe dânsa următorul epitaf:

> «Cititorule, ce ești am fost;
> Ce sunt vei fi;
> Gătește-te dar.»"

Frumos epitaf și frumos adevăr, vrednic de acela pe care oamenii îl pregăteau de episcop, și Dumnezeu, când toate ajunseseră degenerație și amorțeală, îl hotărâse pentru regenerația românilor".

Deşi s-a spus că, la fel cu Maiorescu, Heliade n-a lăsat decât o critică de generalităţi, articolul din 1845 despre poezia lui Bolliac este una din întâile analize critice pe care le avem, cu citări de versuri şi comentarii. E drept că plăcerea lui Heliade tot aceea de a evoca rămâne. Imaginea poeziilor lui Bolliac este trasă din analogia cu fizionomia poetului, observată într-o împrejurare trecută. Pagina este o capodoperă de fineţe a intuiţiei:

„D. Bolliac are una din fizionomiile cele mai semnificative şi picante. Nu-l poate vedea nimeni fără a-i aţinta băgarea de seamă; la chipul lui deodată, omul se simte mişcat sau de dragoste sau de ură; indiferent nu poate rămânea. Mi-aduc aminte, acum vreo zece ani, glumeam amândoi în camera sa; avea pe masă o oglindă cu două feţe; într-una chipul se arăta în miniatură şi într-alta nu numai că se mărea, ci se făcea şi oval. Întorceam oglinda şi ne uitam amândoi de-alăturea într-însa. Când îi văzui chipul în miniatură, nimic nu era mai picant şi mai plăcut, semăna, după cum zic românii, copilul dracului, francezii – *enfant terrible*, plin de foc şi de vivacitate. Mi-era drag să-l văz. Întoarse deodată de cealaltă parte oglinda râzând şi, când îi văzui chipul cu gura deschisă, prelungit şi mare, mi-a venit să ţip!... Astfel e imaginea scrierilor celor până acum ale poetului nostru şi ale expresiilor lui în vorbire; când te întâlneşti şi ţi-e drag să-l asculţi; când te face să ţipi...".

Fiind vorba de răbdarea de a aşeza textul sub lupă, ea nu i-a lipsit totdeauna lui Heliade, mai ales când exista motivaţia polemică. Aşa este articolul despre fabula lui Alexandrescu *Vulpea, calul şi lupul*. Nu intră în discuţie acum justeţea observaţiilor, ci tipul lor. Analiza este meticuloasă, gramaticală, stilistică, prozodică, presărată de analogii răutăcioase, dar de un efect comic teribil. Remarcând eliziunea nefericită a vocalei iniţiale dintr-un hemistih, Heliade comentează maliţios: „Apostroful e o bună urechelniţă adeseori, dar în astfel de întâmplări în loc să gâdile înţeapă urechea mai rău decât ghimpii ariciului". Ariciul nu e fără legătură cu numele poetului, botezat ad-hoc Ariciulescu. Heliade sesizează, cu aluzii batjocoritoare la conţinutul fabulei, defectele de cadenţă („nici cadenţă, nici măcar numărat pe degite sau, de-a şi numărat poetul, i-a ieşit aşa de bine ca şi lupului când a vrut să numere slovele după potcoava calului") sau pierderea pe drum a câte unei silabe („eu te iert, vulpişoară mică fără carte; dar în semistihul de-al doilea îţi lipseşte o silabă, adică coada ţi-e ciontată şi vulpea cu coada tăiată, după cum zice tata Esop, nu prea are crezământ") sau rimarea masculină acolo unde s-ar fi cerut feminină („un semistih, nici bărbătesc, nici femeiesc, seamănă unei femei cu musteţi"). Revenind la chestiune, mai târziu, într-un alt articol, şi pe un ton mai puţin usturător, Heliade continuă a-l instrui şi muştrului pe mai junele autor, notând din nou lipsa lui de ureche (ceea ce critica ulterioară a confirmat): „Bietul bădăran al lui Molière învăţase de la dascăl şi ne tot spune că ce e versuri nu e proză şi ce e proză nu e versuri. Acum însă trebuie să mai adauge că mai este şi altceva ce nu e nici proză, nici versuri". O minune de duh şi de umor, deseori citată, este celebra *Prefaţă* la *Gramatică*, un soi de fiziologie a novatorului şi a conservatorului în materie de scriere, lăsat fiecare să-şi exprime punctul de vedere ca într-un dialog de surzi.

Măsura toată a înzestrării sale în critică o dă Heliade în puţin cunoscuta şi needitata până de curând *Istorie a literaturei (generale)*, începută în 1834 sub forma unor cursuri la Şcoala Filarmonică şi continuată vreme de treizeci de ani. Iniţial, Eliade traduce sau prelucrează ce-i trebuie, pe urmă, dumirindu-se că toată istoria este „pervertită", se pune a scrie el însuşi una universală a „popolilor" şi una generală a literaturii. „De aici înainte nu mai vrui a traduce nimic, afară de mici fragmente din capete d'operă; nu mai vrui a consulta pe nimeni, afară de fapte şi date, declară el pe la 1865. Vrui să uit tot ce am învăţat de la alţii, tot ce am citit din cărţi; şi să

nu mai scriu decât numai ce am văzut cu ochii mei proprii şi ce am putut judeca cu propria mea judecată...". Proiectul este de dimensiuni cu care Heliade ne-a obişnuit, iar erudiţia comparabilă, şi ea, cu a unor Hasdeu sau Iorga mai târziu. Sursele sunt citate de-a valma, combinate cu amintiri proprii, totul într-un veritabil delir asociativ. Înainte de odobesciana *Istorie a Arheologiei*, Heliade este primul care posedă mica şi marea informaţie referitoare la oamenii iluştri din vechime, neocolind anecdota, dar nici critica sumară de text. Dovedind simţ dramatic, are totodată o expresie evoluată şi plastică, scoţând mari efecte din concizia aforistică. „Iov începe drama", scrie el în felul călinescian. Sau: „Gunoiul lui Iov, transfigurat, va deveni calvariul lui Iisus". Şi încă: „Eschil n-are nici o proporţie din cele recunoscute. Este aspru, abrupt, excesiv, incapabil de clipe netezite, feroce, cu o graţie a sa proprie ce seamănă cu a locurilor înfiorătoare, având mai puţin a face cu nimfele decât cu Eumenidele, din partidul titanilor, dintre zece alegând pe cele neguroase şi surâzând sinistru gorgonelor, filii ai terrei, ca Othryx şi Briareu, şi pe tot minutul în stare a scalada în contra supervenitului Jupiter. Eschil este misterul antic făcut om; un ce ca un profet păgân. Opera lui de am fi avut-o toată ar fi o specie de Biblie elenică". Analogia fulgerătoare, imaginaţia îndrăzneaţă, densitatea referinţelor sunt particularităţile acestui eseist modern, aproape deloc potrivit cu vremea în care scrie. Se pot cita multe aprecieri memorabile: „[Juvenal] are tot ce lipseşte lui Lucreţiu: patima, erudiţia, frigurile, flacăra tragică, fuga spre onestitate, râsul răzbunător, personalitatea, umanitatea"; „Caligula, om cu frica-n sân, sclav devenind domn, tremurând sub Tiberiu, teribil după Tiberiu, vărsându-şi spaima de ieri în atrocitate". Neologismul savant sclipeşte în fraze ca lama cuţitului: „Dante a construit în mintea sa abisul. A făcut epopeea spectrelor". Sau în această genială caracterizare a lui Rabelais: „Papalitatea moare de indigestie! Rabelais îi face o farsă. Farsă de titan. Bucuria pantagruelică nu e mai puţin grandioasă decât marea voie-bună jupiteriană. Falca contra fălcii. Falca monarhică şi sacerdotală mănâncă: falca rabelaisiană râde. Cine a citit pe Rabelais are pentru totdeauna înaintea ochilor săi această confruntaţie severă: masca teocraţiei, văzută drept prin masca comediei". Şi apoi, prin comparaţie, Cervantes: „Batjocura lui Cervantes n-are nimic din acea largă deschizătură de gură rabelaisiană. Este o fire voioasă de gentilom, duda pă acea jovialitate de preot paroh". Scurtcircuitarea secolelor, culturilor şi operelor este formidabilă: „Capul de om trece din mâinile lui Dante în mâinile lui Shakespeare. Ugolin îl roade, Hamlet îl întreabă". Nimeni nu scria încă la noi astfel la mijlocul secolului trecut, căci nimeni nu dobândise nonşalanţa spiritului lui Heliade, familiarizat cu toate geniile din toate timpurile, capabil să le definească universul operei în câteva linii esenţiale sau să-l evoce în cele mai neaşteptate amănunte, comprimându-l într-o enumerare epustuflantă. Aşa face bunăoară cu acela homeric:

„Homer este marele poet copil. Lumea se naşte, Homer cântă. El este paserea a acelei aurore. Homer are candoarea sacră a dimineţei. El mai nu cunoaşte umbra. Haosul, Cerul, Terra, Geo şi Ceto, Jupiter, zeul zeilor, Agamemnon, regele regilor, popolii, turme de la început, templele, cetăţile, asalturile, secerişurile, oceanul; Diomede combătând, Ulise rătăcindu-se, meandrele unei vele căutând patria; ciclopii, pigmeii; o hartă de geografie cu o coroană de zei ai Olimpului şi ici şi colo câte o gaură de cuptor prin care se vede Eberul; preoţii, verginile, mumele, copiii mici speriaţi de penele coifurilor, câinele ce îşi aduce aminte, vorbele mari ce cad din barbele albe, amiciele, mâniele şi hidrele, Vulcan pentru râsul de sus, Tersit pentru râsul de jos, amândouă aspectele martiriagiului rezumate mai dinainte pentru seculi în Elena şi Penelopa; Stige, destinul, călcâiul lui Ahile, fără de care destinul ar fi fost învins de Stige; monstrurile, eroii, oamenii, miile de perspective întrevăzute în norul lumei antice, imensitatea aceasta, toate este Homer".

În sfârşit, pagina curat istorică e tensionată, concentrată, oximoronică, deopotrivă plastică şi morală, ca la Tacit (din care se inspiră) sau Gibbon:

„Imperiul roman este o crimă îndelungată. Această crimă începe prin patru demoni: Tiberiu, Caligula, Claudiu, Nero. Tiberiu, spionul imperator, ochiul ce nu lasă lumea în urmă, primul dictator ce a cutezat a întoarce pentru sine legea maiestăţii făcută pentru poporul roman, ştia greceşte, era intellegetur, plin de pătrundere, sardonic, elocvent, oribil. Amat de delatori, ucigător al cetăţenilor, cavalerilor, senatului, femeii sale, familiei sale; având mai mult aerul de-a-mpurge decât a masacra popolii. Umil înaintea bărbaţilor, trădător cu Archebaus, codace cu Artaban, având două tronuri, pentru ferocitate Roma, pentru turpitudine Carpeca; inventând viciuri şi nume pentru aceste viciuri, bătrân, cu un seraliu de copii, magru, pleşuv, încovăiat, cu picioarele strâmbe, puturos, ros de lepră, plin de supuraţiuni, mascat de plasturi, curonat de lauri, plin de ulcere ca Iov şi pe lângă aceste şi c-un sceptru în mână; încungiurat de-o tăcere lugubră, căutând un moştenitor, mirosi pe Caligula şi-l află numai bun: viperă ce alege un tigru".

Proza lui Heliade este în schimb tipică pentru *Biedermeier*: diversă, nefictivă, publicistică. A fost unilateral privită până acum, fie sub unghi politic şi ideologic (D. Popovici), fie ca pamflet şi satiră (G. Călinescu). Ca toţi paşoptiştii, Heliade excelează în trei direcţii ale prozei: în memorialistică, în scrisori şi în speciile publicistice. Nu încape discuţie că el s-a visat ideolog şi istoric, aşa cum ne vom convinge numaidecât, redactându-şi cărţile cu scopuri precise. Expresie literară nu e însă de găsit tocmai în pagina filosofică, teoretică, îmbătată de stilul emfatic lamennesian şi deseori ridicolă. Memorialistul însă, care şi el trebuie spicuit din acest amalgam, merită incontestabil altă însemnătate decât i s-a dat. Călinescu a tras din memorii toată informaţia necesară capitolului biografic, dar nu s-a gândit să le preţuiască şi în ele înseşi, adică literar, dacă excludem expresivitatea involuntară pe care a atribuit-o unor pasaje, din care Heliade iese un personaj comic şi operetistic, aproape caragialian („În ziua de 2 iulie, Heliade, fricosul, e primit în triumf la bariera oraşului. Trăsura i se umple de flori şi de stindarde. Câţiva deshamă caii şi trag în locu-le trăsura. Heliade, încântat şi bun actor, joacă disperarea omului liber: «Cetăţeni – tună el – de aceea am supravieţuit nenorocirilor mele ca să văd pe fraţii mei văzuţi în starea de brută? Reluaţi, cetăţeni, demnitatea de oameni şi puneţi caii la loc...» Succes enorm, strigăte: «Trăiască libertatea! la loc caii!»".) Iorga mai demult atrăsese însă atenţia că Heliade e un „mare prozator", tocmai în memorialistică, „pe care nu o ceteşte nimeni, dar care ar trebui reluată şi desprinsă, căci ea trăieşte". Situaţia a rămas în bună măsură aceeaşi şi astăzi, deşi unele semnale s-au produs. Între ele, acela al lui Mircea Zaciu care a criticat incongruenţa portretului bazat de Călinescu pe memorialistică (şi devenit apoi clişeu de manual, prin girul suplimentar pe care l-a primit în romanul istoric al lui Camil Petrescu) sub cuvânt că se confundau în el „două structuri existente în materia *Memoriilor*, personajul lor (proiecţie bovariană a autorului) fiind total identificat cu acesta din urmă (cu autorul)". Zaciu va analiza mai departe *Souvenirs et impressions d'un proscrit*. Cât priveşte restul cărţilor de această factură ale lui Heliade, se mărgineşte la sugestia valorii lor: „*Romanul* – constată el, însuşindu-şi termenul călinescian – se înscrie totodată ca o primă imagine epică a evenimentelor de la 1848..." Heliade a intenţionat el însuşi (cum va spune în prefaţa uneia din cărţi) să acopere toată perioada care începe cu protectoratul rusesc datorat Regulamentului Organic, se continuă cu mişcarea de la 1848 şi se încheie cu exilul. În scopul de a da versiunea proprie a evenimentelor (ca şi Ghica sau Lăcusteanu mai târziu), el publică de pe la 1850 încoace mai multe cărţi, în franceză (netraduse unele până azi decât fragmentar şi foarte

prost) sau în română (mai întâi sub formă de texte apărute în reviste): *Le Protectorat du Czar, Mémoires sur l'histoire de la régénération roumaine, Memoires et Souvenirs d'un proscrit, Echilibrul între antiteze* şi câteva volume intitulate *Diverse*. Acestea sunt titlurile importante. Le putem adăuga altele, destule, din care amintirile personale nu lipsesc aproape niciodată, dar care au un caracter precumpănitor documentar. În fine, în scrisori şi aiurea, Heliade strecoară alte amintiri, încă şi mai vechi decât acelea politice, de pe timpul când era la şcoala lui Lazăr. O versiune românească fragmentară a textelor franţuzeşti ne-a dat el însuşi, de pildă, în *Echilibru între antiteze*, autocitându-se copios. Pretenţia lui declarată a fost aceea de obiectivitate istorică. Într-o scrisoare către Magheru, din timpul redactării broşurilor, va spune: „Eu ca scriitor istoric nu pot să am nici ură, nici patimă, cată să naru lucrurile aşa cum le ştiu şi cum stau cu documentele de faţă!" Dar a fost conştient că istoria va trebui să se bazeze pe mai multe memoriale, nu doar pe al său: „Eu iară nu scriu la istorie, scriu memorialele mele, şi nu pot a mă încărca şi cu ale altuia, cum poci să ştiu eu din Bucureşti cele ce s-a fost făcut la Craiova, sau Giurgiu, ori Focşani? Scriind mai mulţi memorialele lor, se va face materie de istorie". Tocmai obiectivitatea i s-a contestat, şi în contemporaneitate şi mai apoi. A rămas obiceiul de a-l considera un subiectiv şi, ceea ce e desigur adevărat, un impulsiv. Alexandrescu îi scria lui Ghica despre *Mémoires*: „Niciodată n-am avut aşa mari minciuni, nici am văzut om să se laude mai fără ruşine". Dar relaţiile celor doi bărbaţi nu mai erau de multişor cordiale. Încă Iorga, atunci când îi laudă proza memorialistică, îl caracterizează aşa: „Om buclucaş, care se certa cu toată lumea, şi cu Grigore Alexandrescu şi cu alţii, pentru filologie, pentru politică, pentru interes, el a dat un farmec deosebit tuturor proceselor sale, mari şi mici. Şi atunci când Eliade se mânie, când se aprinde de pasiune împotriva unui om, fondul vechi al lui se trezeşte. Recurge îndată la batjocorirea adversarilor săi, li găseşte porecle care samănă cu acelea pe care le pune poporul [...] Se amestecă în acest hazliu val injurios o mulţime de dictoane, de pasiuni, amintiri din Biblie, povestiri în gen oriental, anecdote, de care-i era plin capul..." Recitite astăzi fără prejudecată, broşurile istorice nu se dovedesc mai excesive decât ale contemporanilor implicaţi în aceleaşi evenimente. Ele par şi destul de corect informate. Sigur, are ca politician şi ca om altă anvergură decât Lăcusteanu. Şi pune în tabloul lui un patos de o calitate superioară. Indiferent de faptul că are ori nu are dreptate, memoriile vădesc un stil, ce trebuie relevat şi care aparţine unui original prozator. Epoca romantismului *Biedermeier* e plină de memorii de toată mâna, formând un veritabil gen literar, cum n-am mai avut de atunci, căci ficţiunea a triumfat de la sfârşitul romantismului încoace. Locul operei lui Heliade în cuprinsul acestui gen rămâne a fi fixat.

Nu aşa de artist ca Ghica, nici aşa de fantezist ca Sion, Heliade se vrea, el, istoric, în limitele pe care am văzut că le trasează singur memorialisticii, adăugând epicii istorice „câte documente sau hârtii ori acte publice am putut să am". Autorul reproduce bunăoară convorbiri vechi de câţiva ani, cu aerul că le-a însemnat undeva ca să nu le uite. Mai ales că el are obiceiul cuvintelor de neuitat. Având cu Vodă Bibescu o întâlnire, menită a-l pune în gardă contra sosirii generalului rus Duhamel la Bucureşti, i se adresează solemn: „Je ne vous parle pas poésie, je veux faire de l'histoire". Iar Bibescu, în replică: „Vos sentiments et encore plus vos paroles sont assez théâtrales". Teatralitatea aceasta ţine, pe de o parte, de temperamentul lui Heliade, mare iubitor de spectacole, de combinaţii (mai ales secrete), făuritor de societăţi politico-literare şi de proiecte de reformă, spirit declamator, profetic; dar, pe de altă parte, ea ţine de sentimentul lui intim că a fost unul din protagoniştii istoricelor întâmplări. Şi Ghica, şi Lăcusteanu au fost mânaţi de motivaţii asemănătoare. Pompiliu Eliade ridică un semn de întrebare în privinţa veracităţii

afirmaţiilor lui Heliade despre legăturile lui cu Dinicu Golescu în înfăptuirea societăţii secrete din 1827, dar nu merge până la a le nega cu totul, iar Paul Cornea le acceptă, formulând mai degrabă rezerve de amănunt. Câtă exagerare era în astfel de afirmaţii e şi greu de stabilit acum, mai ales că psihologia paşoptiştilor diferea complet de a noastră şi gustul lor pentru comploturi şi mistere, care nouă ni se pare pueril, reprezenta o realitate morală foarte puternică. Cum mai putem noi să apreciem corect rolul esenţial pe care şi-l atribuie de exemplu Heliade în chestiunea tipăririi textului Regulamentului Organic, ocazie cu care ar fi descoperit el, cel dintâi, existenţa celebrului articol nesupus votului Adunării Generale şi care statornicea protectoratul Rusiei asupra Principatelor? Felul cum cântăreşte lucrurile Bogdan Duică mi se pare în continuare valabil. Când Heliade scrie paginile respective, din *Echilibru între antiteze*, trăiau încă numeroşi participanţi direcţi la evenimente, care i-ar fi putut contesta versiunea. El ştie asta şi-i invocă nu o dată pe supravieţuitori. Ştirbei, aflând că Heliade e la originea furtunoasei adunări când boierii opozanţi (înţeleşi în secret, tot prin intermediul lui Heliade, cu Vodă, după o întâlnire nocturnă în grădina lui Scufa), refuză să accepte articolul umilitor, îl ia deoparte ca să afle adevărul. „Domnule Eliade – zice el – câte am făcut sub generalul Kiseleff ca postelnic, câte vorbesc aci în Adunare, ca ministru, sunt ale slujbei, ale datoriei. Aci în cameră, între patru ochi [...], te întreb ca Român. Spune-mi, întâmplarea a adus ca desnodământul acestei chestiuni să fie astfel, şi dumneata să fii afară de orice răspundere, sau dumneata ai cunoscut la facerea contractului acest articol ascuns şi te-ai preparat astfel cum să pui pe fiecare din noi în această situaţie, ce la toţi ne dă o tărie morală?" Şi cum Heliade admite că a cunoscut articolul şi a prevăzut deznodământul, Ştirbei „atunci îmi puse mâinile pe umerii mei şi întorcându-se către Cantacuzino, îi zise: «De veţi putea, frate, protesta şi susţine autonomia, uite dumnealui, Heliade acesta, suntem datori această frumoasă şi tare situaţie»". Şi Heliade adaugă: „Trăiesc aceste două personaje: singuri sunt competenţi de a judeca de adevărul celor relatate aci". Şi atunci cum să nu-i scape de sub condei amarele şi paranoicele constatări ce urmează, privitoare la ingratitudinea cu care a fost tratat de compatrioţi (în timp ce devenise ţinta represiunii ruseşti), după ce, în 1836, domnitorul e înlăturat şi toţi boierii din Adunare exilaţi şi persecutaţi? Toţi paşoptiştii au avut tendinţa să se plângă în acest fel. Doar că Heliade ia un ton mai sus:

„Eu îmi continuai în tăcere şi izolat îndatoririle ce singur îmi impusesem, inamicul meu nu era nici un român dinăuntru, *Cartego delenda* a mea era slavonismul; neputând face politică, făceam literatură; nimeni nu mă pricepea, ca inamicul din afară. Când 1848 apăru, mă dusei să prinz pe inamic cu mâna în sac. *Respect la persoane şi la proprietate* fu deviza mea. Şi cu dânsa dedei proclamaţia din care datează căderea protectoratului exclusiv al Rusiei. Rusia o ştie aceasta şi de aceea m-a persecutat. Instrumentele Rusiei ce aşteptau, ca cei de la Iaşi, domnia şi ministere după căderea alesului naţiunii, agenţii zic ai Rusiei o ştiu aceasta şi de aceea m-au numit şi mă numesc *fatalitate*. Rea fatalitate le-am fost în adevăr! Plăcinta o aveau, ca şi revoluţionarii Moldovei, înaintea gurii. Toţi aventurierii, toţi golanii, toţi puii de fanarioţi au strigat şi strigă asupră-mi; toţi agenţii secreţi şi de faţă ai Rusiei au strigat şi strigă asupra mea; şi aceasta este în adevăr, toată mulţumirea mea, toată recompensa veghierilor şi sacrificiurilor mele. Până mă persecută străinii, până mă persecută fanarioţii şi puii lor, până mă înjură furii şi asasinii, până când vociferă asupra-mi oamenii fără nici o ştiinţă, fără nici un principiu, până atunci e semn că e nimic d-amestec între mine şi dânşii şi că nefiind al lor, sunt al naţiunii".

De aici nu mai este decât o jumătate de pas până la vehemenţa cu care judecă partida rivală (Ghica, Arăpilă, Bălcescu) din timpul Revoluţiei de la 1848. Lăcusteanu, de pe poziţii adverse,

era tot aşa de pornit. Heliade adoptă un ton necruţător:

„Un 1848 vine de peste Prut şi se *dospeşte* la Iaşi de Fanarioţi, de fiii denaturaţi ai Moldovei şi se *dospeşte*, ca şi mişcarea de la Brăila, în casele agenţilor Rusiei; şi vine apoi a se fermenta şi mai mult în Bucureşti, în casele unui general rus, de însuşi membrii cabalei de la Brăila. Aceştia formară comitetul revoluţionar din Bucureşti; aceştia, comisia executivă de trei. Programa acestei comisiuni fu: d-a ucide pe alesul naţiunii; de a da foc de trei părţi: de la Ocnele Mari, de la Telega şi de la Islaz; de a depräda averile împărţind proprietăţile, de a viola persoanele, de a lovi în onoarea familiilor".

Moderatul Heliade se aprinde de indignare în faţa numai în parte presupuselor planuri distructive ale radicalilor şi, opunându-le punctul de vedere propriu, delirează sarcastic:

„Ipsilanţii de la 1848 (pentru că avu şi anul acesta Ipsilanţii săi) fură fanarioţii din Iaşi şi din Bucureşti: ginerele unui fanariot înţolat cu mantă şi nume de român. Iar Tudorii din 1848 fură tâlharii de Eliade, Magheru şi Tell; şi aceştia vin iar de peste Olt, de acolo de unde mai sunt încă oase de român, peste cari se mai pot încă întinde vine şi piele, şi peste cari preotul Şapcă luă din mâinile lui Eliade, spre a citi, profeţia lui Iezechiel şi chemă spiritul Domnului spre a le învia".

Dincolo de paranoia aceasta, este la Heliade un stil folcloric fabulos şi biblic, anticipându-l izbitor pe al lui Eminescu din publicistică, în care el încearcă să convingă lumea că au existat în acelaşi timp două revoluţii – şi la 1821, şi la 1848 – una nelegitimă, importată, alta legitimă şi naţională. Fireşte, el însuşi o reprezintă pe a doua, ca reîncarnare a lui Tudor:

„Aşa, doi 1821 fură: unul venia de unde şi-a fost înţărcat dracul fanarioţii, în capul căruia era Ipsilante; şi altul de unde se mai afla încă, dacă nu vână şi sânge, oase incai; şi tot oase de român ce mai pot învia, ca însuşi oasele peste cari profetiză Iezechiel. De peste Olt venia cel românesc, la apus de unde vin uraganele ce curăţă aerul de morburi sau de ciume şi răstoarnă şi casele ce nu stau pe temelii *bune*. Oltenii veniau cu acel 1821 şi în capul lor era Tudor Vladimirescu".

Dar nu e acesta unicul limbaj al memorialisticii lui Heliade. Peripeţiile legate de fuga care-ncotro a miniştrilor din guvernul provizoriu, când cu zvonul intrării trupelor ruseşti, relatate în *Mémoires sur l'histoire*, sunt dramatic-vesele, antrenante ca nişte scene de roman de spionaj, cu schimbări de nume şi paşapoarte false, cu suspans, lovituri de teatru şi tot tacâmul. Ştefan Andronic, o rubedenie, împreună cu care Heliade apucă drumul Târgoviştei, e luat de autorităţile locale drept Ştefan Golescu. Heliade însuşi nu e recunoscut de la început. Unii administratori locali regretă guvernul provizoriu, alţii ţin cu caimăcămia care i se substituise între timp. La Pucioasa, fugarii sunt arestaţi din ordinul unei energice femei, mama subadministratorului de plasă, care-l recunoaşte în sfârşit pe Heliade. Întreg orăşelul face noapte albă în jurul casei unde sunt ţinuţi prizonierii. Unii se apropie de ferestre şi privesc curioşi înăuntru. Discută cu voce tare, exprimând păreri contradictorii. Pentru cei arestaţi, atmosfera e de-a dreptul siciliană. Pe la miezul nopţii, sunt deodată percheziţionaţi, căci îi ajunsese din urmă zvonul că la Heliade s-ar afla banii din casa centrală a mănăstirilor. Pe neaşteptate, soseşte subadministratorul, care se aflase la Târgovişte, şi de pe calul înspumat de goană se aruncă direct la picioarele lui Heliade, strigând: „Vive la Constitution!". Guvernul provizoriu fusese repus în drepturi. Heliade îl numeşte pe loc prefect pe salvatorul său, recunoscând apoi, când scrie memoriile, că „il n'était plus maître de lui-même. Il était égaré, presque ivre de surprise; son égarement l'avait emporté jusqu'a la fanfaronnade. Il y a des hommes qui savent supporter le malheur et que le bonheur écrase". La Târgovişte, e primit

triumfal de un oraş iluminat feeric la propriu ca şi la figurat. Sunt şi detalii picante. Aici se află de pildă justificarea purtării faimoasei mantale albe, care i-a atras atâtea ironii şi acuza de a fi nutrit speranţe de regalitate. Heliade coboară lucrurile la nivelul care trebuie să fi fost cel real. Mantaua i-o împrumutase unul din verii săi, care nu-l părăsea nicio clipă, în seara zilei de 19 iunie, când guvernul, arestat de Odobescu, este eliberat şi Heliade constată că propria manta îi dispăruse odată cu retragerea soldaţilor din palat. Cea a vărului său, necesară, căci era răcoare, era o manta de ofiţer de cavalerie imitându-le pe acelea purtate de austrieci. Heliade pretinde a n-o fi purtat mai mult de două sau trei seri la rând, dar că reacţiunea a speculat împrejurarea ca pe o lezare a democraţiei de către unul din partizanii ei.

Prozatorul retoric analizat de Vianu în *Arta* se vede cel mai bine în *Suvenire şi impresii ale unui proscris*, broşură care, în prima parte, continuă în forma jurnalului de călătorie faptele de unde le-au lăsat *Mémoires sur l'histoire*. A doua parte este curat ideologică şi la fel de neinteresantă literar ca şi partea a treia a *Echilibrului între antiteze*. Dar jurnalul de călătorie merită atenţie. În ştiutul lui stil biblic, Heliade înfăţişează atrocităţile la care s-au dedat, după înăbuşirea revoluţiei, armatele de ocupaţie. Stilul este exaltat şi abundă în anafore, ca şi *Cântarea României* a lui Russo, indicând surse comune pentru întreg acest retorism romantic de la noi. Pe buzele lui Eliade se află aproape în orice ocazie o frază grandilocventă. Cercetat de vameşii francezi, care îi găsesc multe lucruri străine, el declară: „Nu-i încă nimic francez în mine, în afară de inima mea". El e totuşi capabil de ironie. Primul drum în Paris este pe Champs Elysées, a cărui rezonanţă clasică îi place, dar acolo nu vede fericiţi în paradis, ci o liotă de decoraţi cu *Légion d'honneur*. „Să vezi atâţia oameni primblându-şi vanitatea pe Câmpiile Elizee!", exclamă proaspătul exilat. Ministrul de externe întârzie a-l primi: „Bănuiam că era vorba de una din acele grandori pitice cu care se străduieşte a se împodobi tot omul mic de inimă", comentează Heliade în felul lui energic. Decepţionat de Franţa („unde sărmanul cerşeşte strivit de caleaşca bogatului, unde văduva îşi etalează pruncii leşinaţi, sfârşiţi de foame, unde orfelina se corumpe şi pehlivanul reprezintă societatea"), se îmbarcă pentru Constantinopol: „Marea era furtunoasă, ameninţa să ne înghită. Îmi păru binefăcătoare. Pentru că ea avea să-mi spele picioarele de tot colbul". Vaporul – pasăre care bate cu multiple picioare apa – îi dă prilejul unor imagini sugestive. Stilul de analogii culte, pe care l-am văzut în articolele de critică, este acelaşi în proză: „Marea începea a fi plină de stânce ipocrite, ascunse ca şi iezuiţii regatului de Neapole". Sau: „Când vezi Etna, ţi se pare căminul unei făurării desmăsurate ce colcăie în rărunchii pământului". Găsim şi observaţii de detaliu care ne izbesc prin nu ştiu ce justeţe capabilă a caracteriza un om: „Când călcarăm pe uscat, căzurăm în mâinile unui ebreu ce vorbea greceşte, franţuzeşte, italieneşte, englezeşte, turceşte, totdeodată. Făcea un pas înainte şi se întorcea de două ori înapoi, când în dreapta, când în stânga". Iată şi imaginea unui vapor naufragiat, animal colosal, mitologic: „*Ramses* era plecat pe pântece, înfipt într-o stâncă submarină, cu o roată afund şi cu alta în aer. Coastele-i era sparte şi apa amară vâjâia în cămarele-i afunde. Sonul aburilor, ce sta să înceteze, semăna cu hârâirea agoniei unui animal colosal. Verde ca guşterul era stânca şi lucea ca solzii lui subt apa transparentă, ce sta să înghiţă nava şi oamenii".

În câteva pagini răzleţe, memorialistul îl imită conştient pe Negruzzi. *Dispoziţiile şi încercările mele de poezie* au fost, recunoaşte autorul, stimulate de *Cum am învăţat româneşte*. Ele sunt pline de haz şi au stilul încă foarte firesc al primei noastre proze memorialistice. Heliade povesteşte cum un vizitiu care citea *Alexandria* în gura mare în poarta bisericii Creţulescu l-a determinat să se lase de cartea grecească pentru cea românească: „Plecam dimineaţa să merg la şcoală, dar mă întorceam pe altă uliţă, intram prin grădină şi, pe după case, pândind să nu mă

vază nimeni, mă urcam în pod; mă băgam subt un coş şi acolo citeam vitejiile lui Alexandru cel Mare..." Avea 9 ani. O slujnică urcă în pod după nişte lână şi se sperie găsindu-l acolo pe chiulangiul de la şcoală, încât scoală toată casa cu ţipetele ei. Cititorul *Alexandriei* e scos frumuşel din „cabinetul de lectură", de sub coş adică, şi expediat la dascălul grecesc, care-l primeşte în bătăi. Îl salvează din mâinile lui şi de la supliciul citirii octoihului ciuma lui Caragea. „Toată lumea era tristă atunci; numai eu eram vesel", zice Heliade cu un umor ce-l vesteşte pe al lui Creangă. La o stână, unde e trimis până la istovirea molimei, citeşte *Pogorârea Maicei Domnului la iad, Viaţa Sfântului Alexie* şi altele, iar mai apoi la Braşov *Istoria lui Arghir*. „Mă încurca însă că nu ştia nimeni să-mi spuie ce este *muza;* într-un cuvânt, eram de minune în casă când mă auzea fetile spunându-le pe dinafară, în stihuri, *Istoria.* Când ziceam: «Hip! hop! la a mea iubită», aveam şi biciul în mână; plesneam cu dânsul şi săream în sus, dar mi-era necaz de ce n-are şi biciul meu puterea aceea de farmec (să mă facă să zbor)". Materia acestor amintiri mai este reluată spre bătrâneţe în *Librărie naţională română* şi în postuma *Daniel Tomescul.* Dar cele mai vechi amintiri legate de şcoală (de data asta ca profesor) sunt tot acelea din scrisoarea către Negruzzi din vara lui 1836. Aici este Heliade un foarte natural stăpânitor al limbii:

„Ca să nu-mi rămâie lucrarea neroditoare, ca să pot a mă folosi dintr-însa, cugetând de mai multe ori asupra unui objet ceea ce am cugetat o dată, m-am făcut apostat din casa părintească, care îmi propunea protecţie, slujbe, chiverniseli şi m-am pus în mijlocul zidurilor celor sfărâmate din Sf. Sava, un biet dascălaş cu 50 lei pe lună, înconjurat de câţiva şcolari săraci, hotărâţi şi fanatici în hotărârea lor şi în prieteşugul meu, am împărţit leafa mea între dânşii şi am început lecţiile mele la gramatică, până când am sfârşit cu dânşii un curs de matematică şi de filosofie, în limba naţională vreme de şase ani, fără să mă întrebe cineva ce fac, fără să vie cineva să încurajeze pe şcolari. Venea iarna: lemne de nicăiri; fiecare şcolar aducea câte un lemn dupe unde găsea, care abia era în stare să încălzească preajma unei sobe sparte ce umplea clasa de fum şi să topească fulgii de zăpadă ce vijelia îi răpezea pe ferestrele cele sparte. Tremurând cu mâna pe compas şi pe cretă, ne făceam lecţia şi Dumnezeu a binecuvântat ostenelele noastre, ce era nişte minuni ale *dragostii* şi ale *hotărârii*".

Înrâurirea lui Negruzzi şi Kogălniceanu o vedem şi în acele proze scurte pe care Heliade le-a scris pentru a le publica în gazete. Publicistica este de altfel un capitol imens şi variat, care ar merita să fie examinat îndeaproape. *Echilibru între antiteze* şi *Diversele* reunesc texte ce au fost, multe din ele, la origine publicate în presă. Ele sunt o bizară operă de popularizare în multe domenii şi care ne-ar părea şi mai curioasă decât este dacă n-am şti că şi alte cărţi din romantism au acelaşi caracter hibrid, semiştiinţific şi semiliterar: *Convorbirile economice* ale lui Ghica, *Istoria critică* a lui Hasdeu, studiile lui Odobescu şi altele. Genul prozei publicistice este creaţia romanticilor paşoptişti, ca şi memorialistica. Nu ne vom mira deci să aflăm ieşind de sub pana lui Heliade, de exemplu, acele fiziologii aşa de răspândite înainte de revoluţie şi în care s-au ilustrat toţi scriitorii vremii, fără excepţie. Doar că Heliade nu rămâne mult timp la generalitatea portretistică (*Coconiţa Drăgana, Coconul Drăgan*), împins la „personalităţi" de temperamentul lui războinic. *Domnul Sarsailă autorul* nu numai critică o manie (aceea a autorlâcului), dar loveşte de-a dreptul în Grigore Alexandrescu şi în Cezar Bolliac, deveniţi o obsesie pentru Heliade. Lunga şi cam nesărata diatribă nu l-a oprit pe Călinescu de a-i lăuda vocaţia pamfletară şi truculenţa argheziană a limbajului. Cu excepţia scenei în care C.A. Rosetti (nenumit, dar indicat destul de clar, după cum a remarcat, întâiul, Duică, urmat de Călinescu şi de alţii), smulge lăutarului apatic scripca pentru a-şi declama singur versurile cunoscutei lui romanţe (pe care un editor actual o publică

separat, sub titlul *Aristocrația și evghenia*, deși ea face parte din *Echilibru*), toate celelalte pagini îndreptate contra confraților nu sunt de calitate. E adevărat că există oarecare efecte de limbaj, o vervă a batjocurii (despre Bolliac-Sarsailă: „El e totul, el are patentă de zavergiu de la curți mari și potente, și însuși de la societăți ce nu sunt nici mai mult, nici mai puțin decât *medicale*. El e armat cu baiere și carmeni de la iezuiți. În lipsa lui din țară, câte n-a mai suferit, câte roluri n-a mai jucat, pe la câte închisori n-a mai fost! și tot pentru patrie, tot pentru libertate; azi se face *Figaro*, mâine, *Don Pascale*, poimâine *Dulcamara*, cavaler de industrie, scamator; foc scoate din ochi, ace și cordele pe nas. Târgoviștea tremură de el, să nu i se dea foc. Piteștii se crucesc, Craiova credulă crede și e în pericolul de-a-l alege de *meimandar* și preparator al unui viitor cum nu s-a mai auzit. Domnului Sarsailă azi îi e urâtă tirania, mâine are trebuință de un împărat; azi e cu democrații, mâine cu poleacii ce vor să anexeze România la Polonia; azi agent al unei puteri, mâine al alteia"), dar conjuncturalismul și aspectul de delațiune încearcă zadarnic să bage capul ca struțul în nisip, sub principii și convingeri nobile. Tocmai transfigurarea estetică a materialului nu-i reușește lui Heliade în multe din pamfletele sale. Sigur că unele (cum ar fi fiziologia ciocoilor, tot din *Echilibru*, anticipând-o pe a lui Filimon, sau acelea în care se parodiază limba ardelenilor, a muscalilor sau a grecilor – o predilecție la Heliade) se citesc cu oarecare interes încă. Însă multe din „urzicele", brebeneii și viorelele sale (specie de publicistică înțepătoare, imitată după *Viespile* lui Karr) s-au ofilit. Restul textelor, romantice (*O preîmblare pe Dealul Mitropoliei*), altele în maniera evocatoare de mai târziu a lui Ghica (*Polcovnicul*), moralizatoare (*Jupân Ion*), lirice (*Imn către holeră*), când nu reprezintă simple prelucrări, nu mai pot fi luate astăzi decât sub beneficiu de inventar.

În schimb, scrisorile, unele nu de mult intrate în circuit public, merită atenție, deși Heliade e departe de a-și pune întreg geniul în ele. Din cele, nu prea numeroase, adresate exilaților de după 1848, rezultă mai curând amărăciune decât năduf și, în orice caz, se vădește o anumită înțelegere a lucrurilor: „Frate, să vă spui de unde vine dezbinarea. Cereți de la mine o prudență ș-o răbdare ce am avut-o, și dv. niciodată nu v-ați socotit a o avea. Mișcările, fraților, nu se fac cu un om, doi; și dacă se fac cu mulți, înțelepții iau cu binele mulțimea și economisesc patimile, debilitățile umane. Dv. toți, cu popolul întreg, le-ați ațâțat. De câte ori țara, popolul a strigat din nenorocire numai un nume, d-atâtea ori s-a făcut câte o despărțire și s-a răcit o inimă mai mult". Neașteptat de moderatul Heliade nu pierde nici acest prilej de a condamna ațâțarea patimilor. Ghicim ușor cine este omul al cărui nume a fost strigat, dar nu rămâne mai puțin limpede că dezbinarea sistematică a fost o tristă realitate în revoluție. Motivele de *livoare* (pismă) au fost cu siguranță cele arătate de Heliade, deși un oarecare accent autocritic ar fi fost de rigoare mai ales aici. („Fiecare crede că el a fost corpul și sufletul mișcării. În van le-am spus și le spui că fiecare n-a fost decât un membru mai mult sau mai puțin important: când văd pe câte unul răsărind în narațiile mele, sau cu vorba, sau cu fapta – și nu că îl fac eu a răsări, căci eu nu spun decât cele ce am văzut – atunci, frate, se pălesc, și devin vineți, concep răzbunări și calomnii.") Ca și C.A. Rosetti, Odobescu și Hasdeu, Heliade ne-a lăsat un lot compact de scrisori către soția lui, Maria (Marița). Prima fiind din 1823, ultima e din 1869. Suită, au doar între 1848 și 1851, restul fiind disparate. Corespondența debutează, aș zice, *ex abrupto*, cu o scrisoare în grecește, a tânărului de 21 de ani, plină de imputări lamentoase și într-un stil tragicomic absolut inimitabil („Nefericito! Mariţo! Tu, izvor și pricină a lacrimilor, a nenorocirilor mele. Tu, Marița mea, cea tare dulce.") În 1837, când începe scrisorile în română, Marița e deja „draga (buna, scumpa) mea surioară", ținută la curent, mai ales în timpul revoluției, cu toate întâmplările, între care Heliade nu le uită pe cele bogate în coincidențe misterioase și semnificative:

„...Pe seară începură a tipări *Proclamaţia.* Pusesem la cale, stam singur şi cum se tipărea 25 de bucăţi, le strângeam sul, ca să se scoată de subt acoperemântul tipografiei. Era seară, cel dintâi sul îl luai să mă duc a-l ascunde. Aveam puţină treabă în canţelarie, uşa era deschisă şi fereastra asemenea. Cum intrai înăuntru, pe întuneric, simţii ceva zburând pe sus. Mişcarea şi grijea de a ascunde fapta în care mă ocupam mă sperie şi ardicai mâna cu rolul printr-un instinct să mă apăr. Lovii ceva în aer cu rolul ce era îndestul de greu, şi o dată căzu la picioarele mele. Zisei să aducă lumânarea, şi scândurile era pline de sânge, şi la picioarele mele o cucuvaie ucisă cu cele dintâi *Proclamaţii*".

În primăvara lui '49, ajuns la Paris, recapitulează prăpăstios şi alarmant:

„Se apropie şase luni de când m-am despărţit de voi, şi nici o ştire pozitivă n-aveam despre cum vă aflaţi. Singura scrisoare ce primii aceasta este. Am trecut peste pericole, am suferit neaverea, frigul, nerepaosul, tempeste, naufragiuri; am văzut moartea cu ochii. M-am săturat de lume şi de oameni; m-am deziluzionat de europeni şi de franţezi mai vârtos; şi nu-mi mai rămânea pe lume decât fiinţele cele mai scumpe ce le-am avut totdauna".

Culpabil faţă de soţie şi cei cinci copii, mizantropia exilatului ia o turnură dramatică:

„Nu văz pe nimeni din ai noştri. Nenorocirea i-a înnebunit pe toţi, cu toate că unii n-au fost niciodată cu minţile întregi. Critic pe alţii şi ar trebui să încep de la mine. Oh! mult v-am nedreptăţit, copilaşii mei! Patria şi naţia a învins toate simtimentele mele. Facă Dumnezeu ca astă patrie şi astă naţie să nu aibă niciodată a-şi imputa că a fost nedreaptă şi ingrată către un om care a sacrificat tot pentru dânsa, şi stare, şi viitor, şi copii, şi însuşi suflet, căci acum nu mai am nici suflet; el e pierdut de când mă văz că mi-am nedreptăţit copiii. Şi nimeni nu-şi aduce aminte de mine".

E supărat pe toţi şi pe toate. Lui Lamartine, pe care îl vizitează într-un rând, îi face un portret muşcător, începând cu fastul de două parale, grosolan şi cu numeroşii lachei care-l impresionează ca pe Swann la Madame de Saint Euverte:

„M-am dus în prima sâmbătă, în mijlocul republicii, un lacheu la scară, altul la uşă, un fecior în tindă ce lua mantalele şi altul ce întreba numele. El se ducea până în uşa salonului unde era lumea şi acolo striga tare: «Domnul cutare», ca să auză stăpânul sau stăpâna casei, să ştie cât să se scoale şi până unde să-ţi iasă înainte. Stanţele era tot acelea, două toate, nici cât cele două din faţă unde v-am lăsat în Braşov, şi peste trei sute de oameni în picioare, ca sardelele. D. Lamartine, în cravată albă, în picioare, dând câte o bună seara în dreapta şi în stânga, şi când striga feciorul câte vreun *conte*, vreun *ambasador* (căci de aceea striga, ca să auză şi oamenii), atunci chipul său, perii săi cei albi pare că zicea: «Vedeţi cine vine la mine»... Eu gândeam că voi afla cel mult zece-douăzeci de inşi, ca Béranger, ca Lamennais, ca Kinet, actori, artişti, oameni de litere, adunaţi împrejurul căminului familiar, citind ceva, spunând ceva. Unde? Ce cu gândul n-am gândit. O curte de rege într-o mansardă şi mansarda cu lachei – o comedie! Un *Bourgeois gentilhomme*, cu deosebire că bădăranul lui Molière, fiind scris de dânsul, te face să râzi, să petreci. Bădăranul ăsta te face să plângi de milă".

Familia îi este în ţară, apoi la Rusciuc, Constantinopol şi Chios, el la Paris, lipsit de cele mai elementare ale vieţii, năpădit de griji, de remuşcări („de voi îmi este, inocente fiinţe, voi nu meritaţi aceste rigori ale soartei"), iritat de „aiurările" Mariţei, căreia îi recomandă, fireşte, „moderaţie". Obsesia fiind (ca la toţi corespondenţii români) neregularitatea poştei, îşi numerotează scrisorile şi-i pretinde şi Mariţei acelaşi

lucru. Are dificultăţi cu banii: veşnicele datorii ale intelectualului român din a doua jumătate a secolului XIX! Apoi, clevetirile, invidiile, „nuvelele" care otrăvesc sufletul. Heliade, care o pune în gardă pe Mariţa, se dovedeşte, cel puţin în această privinţă, foarte înţelept. Nu e deloc acel „nebun" al tradiţiei. Chiar dacă oameni ca Tell şi el au aceleaşi convingeri politice, iată, nu pot fi prieteni din motive de fire şi de educaţie diferită. Este „indignat" că Tell o calomniază pe Mariţa, după ce a stat la masa ei. Despre alt aliat politic, popa Şapcă, cel cu emoţionanta rugăciune de la Islaz, îi scrie cu obiectivitate şi bun-simţ:

„Închipuieşte-ţi un pârcălab onest, fără carte, făcut popă şi cu rangul preoţiei, în contact nu cu profesia, ci cu arendaşi, zapcii etc. Carte nu ştie, ştie însă să mănânce, să bea cu zapciii, să înjure ca dânşii, să aibă *de bons mots* ciocoieşti; judecă însă drept, lucrează drept [...] E în stare să insulte o femeie fără să ştie că insultă, să facă un rău fără a şti că face rău. Din partea asta poate merge d-a dreptul în rai: e prunc".

Dar cum era aceea căreia îi sunt adresate aceste scrisori? E, incontestabil, o femeie inteligentă, cultivată şi energică. Înfăţişarea primirii ce i se face de către Reşid-paşa, primul-ministru turc, în 1849, este remarcabilă, toată convorbirea denotând din partea ei un just instinct politic. Mariţa e o ambasadoare utilă, şi nu numai a soţului ei, dar şi a altor exilaţi români, risipiţi prin lume. Ştie să farmece, să roage, dar şi să bată din picior (la propriu!), cum face mamei lui Ali-paşa, ministrul de externe, când acesta întârzie a-şi ţine o promisiune. Faţă de bărbatul ei are o admiraţie neţărmurită, care n-o împiedică să fie uneori ironică şi tăioasă. („Ce am putut eu să asigurez copiilor pentru avenirul lor şi n-am asigurat? Eu n-am avut alt capital decât moral, le-am dat şi prin ăla nu mai pot să trăiască oneste, să sufere oricare tiranie, sărăcie şi să nu fac nimic dezonorabil. Domnia-ta le-ai dat o umbră de învăţătură, niţică gramatică, niţică istorie. A, uitai, şi mitologie"), împărtăşindu-i însă deplin crezul şi spunându-i-o în cuvinte foarte demne şi foarte frumoase:

„Eu, în toată viaţa mea cu tine, ţi-am hrănit principele sfinte cu care te-a născut buna ta şi a mea mamă. Am luat crucea şi copiii la 28 mai 848, am luat-o cu inima plină de hotărâre, ca să-ţi dezleg ţie mâinile, să poţi lua şi tu crucea ta la 9 iunie. Şi dacă copiii noştri vor fi uitaţi şi abandonaţi de bunul şi dreptul nostru Dumnezeu şi vor cădea în mizerii, apoi, frate, îţi spui cu inimă curată că deopotrivă suntem complici, şi eu poate mai mult, căci când mă rugai tu şi bunii fraţi Goleşti (care au devenit vitregi pentru noi), când mă rugaţi, zic, dacă eram numai mamă, trebuia să zic: asiguraţi-mi întâi munca de 30 ani, care este viitorul a 5 copii, şi aşa plec. Dar eu ca şi tine am uitat că sunt mamă, eram cum sunt, româncă".

Nu se putea ca un om cu atâta simţ al spectacolului ca Heliade să nu fi scris şi teatru. Este totuşi domeniul cel mai nesatisfăcător ilustrat din toate în câte s-a încercat. Până la Alecsandri şi Caragiale, teatrul naţional în genere este lipsit de valoarea poeziei şi a prozei. Romantismul nostru nu s-a afirmat şi n-a pierit prin teatru, ca cel francez. Heliade şi-a considerat piesele „mistere". Ele sunt idilice sau teziste. Li se poate recunoaşte o oarecare valoare de limbaj. De exemplu, în *Proces general*, avem discursul lui Musiu Rapacea – liberalul, roşul – pitoresc şi demagogic, anunţând pe Clevetici şi pe Caţavencu. *Voiaj din Podul Mogoşoaii până în ţigănia Vlădichii* seamănă cu pamfletele dramatizate ale lui Iordache Golescu, după cum a remarcat Paul Cornea, care i-a atribuit-o scriitorului cu solide argumente şi a publicat-o prima oară în 1986. Până atunci piesa era socotită a fi a lui Iancu Văcărescu. Ar fi fost scrisă în 1839 şi la ea s-ar referi un pasaj dintr-o scrisoare către Negruzzi. La argumentele editorului (altele, independent, la Mircea Anghelescu, 1986) poate fi adăugat şi acela stilistic, că presa foloseşte frecvent procedeul parodierii unor jargoane. În fraza lui Eliade

există câteva asemenea abile parodii. În piesă e parodiat jargonul franţuzit. Ocazională ca şi *Sărbătoare câmpenească* (aceasta, cu desăvârşire insignifiantă), piesa nu mai e idilică, ci „neagră". În locul „pozitivilor", avem aici exclusiv eroi negativi. Subiectul e istoric şi se referă la călătoria lui Câmpineanu din 1838 pe la curţile Europei ca să obţină sprijin în apucarea domniei în Ţara Românească. Protagonistul (numit în presă Caco) adună partizani politici la sfat. Le ţine un discurs „liberal" în care îi evocă pe străbunii glorioşi, de la Romulus la Traian. Musiu Rapacea din *Proces general* evoca şi el aproape aceleaşi nume. Iată un nou argument în favoarea paternităţii. Urmează o lectură din opere literare proprii a partizanilor lui Caco (între care Cătetai ar fi Bolliac şi Gugorici ar fi Alexandrescu), remarcabile ca încercare metodică de parodiere a unor stiluri literare (după încă necunoscuta *Ţiganiadă* şi înainte de *La gura sobei*).

Personalitatea lui Heliade i-a copleşit până şi opera proprie. Cel puţin aceasta este impresia pe care ne-o lasă aproape toate comentariile moderne. Tonul l-a dat chiar întâiul critic, în accepţia de astăzi, care s-a ocupat de el, Ovid Densusianu. „Netăgăduit că şi când e să judecăm pe Heliade – scrie el în *Literatura română modernă* – trebuie să ţinem seama mai mult de rolul lui în mişcarea noastră culturală decât de însuşirile de scriitor". Aşa se face că mai ales acestea din urmă au stat în umbră. Înainte de Călinescu, şi uneori nici după aceea, nimeni n-a preţuit lirica heliadescă, totuşi virtual a unui mare poet, poate singurul nostru *High Romantic* de până la Eminescu. Proza, mai înrudită cu a epocii *Biedermeier*, este însă proiectată pe planuri mai vaste decât a oricărui contemporan şi are un suflu incomparabil. Dacă n-a reuşit totdeauna în fiecare specie şi gen romantic în parte, Heliade le-a încercat pe toate, a desţelenit un teritoriu vast cât o întreagă literatură. În sfârşit, critica lui literară, aproape ignorată în afara schelăriei de idei pe care stă (deci tot latură pragmatică, fiindcă aceste idei au avut în contemporaneitate ecou), este cu mult peste aceea scrisă la noi înainte de Maiorescu, şi ca anvergură morală şi filosofică, şi ca artă literară. Tot Călinescu a remarcat şi asemănarea esenţială cu poetul *Luceafărului*: numai ei doi, în tot secolul romantic, posedă o mare gândire unitară, care le străbate opera de la un capăt la altul, irigând-o ca o reţea inextricabilă de canale. Cei care i-au studiat această gândire şi sursele (inegalatul D. Popovici) au rupt-o de obicei de opera literară. După ce personalitatea politică şi culturală i-a înăbuşit poezia şi proza, iată altă separaţie devenită rutină, aceea dintre ideolog şi artist. E ca şi cum biblicul, raţionalistul, misticul, păgânul, conservatorul, socialistul, eruditul, imaginativul, profetul, pragmaticul, luministul, clasicul şi romanticul ideolog n-ar avea o operă artistică pe măsura doctrinei. Am arătat, nu o dată, de ce această idee este greşită. În definitiv, Heliade n-are, s-ar părea, nici până în ziua de azi o situaţie absolut clară în istoria literară. Mircea Zaciu a observat că există o ereditate a aversiunilor în privinţa lui. Într-adevăr, contemporanii şi urmaşii imediaţi au adoptat poziţii extreme: de adulare (Depărăţeanu îl plângea în 1849 ca pe Dante exilat din Florenţa) şi de negare. În secolul XX, adularea încetând prin îndepărtare de obiect, negarea s-a consolidat, paradoxal, din aceeaşi cauză. Deşi patimile trebuiau să se fi stins de mult, ele au continuat să fie active. Doar Macedonski (temperament apropiat) a mai avut parte de atâta îndârjire. E drept că G. Călinescu a făcut pentru recuperarea scriitorului mai mult decât oricine: dar aprecierea omului rămâne şi la el defavorabilă. Personajul din *Istoria* călinesciană e un bufon caraghios, în pofida anvergurii sale spirituale. Ceva din acest unghi maliţios se păstrează şi la Al. Piru, în măsura în care, dintre dimensiunile personalităţii, aceea comică şi pamfletară este net privilegiată. O încercare de a privi şi faţa cealaltă a făcut Ioana Em. Petrescu, care a văzut în Heliade o alternanţă de epopeic şi satiric, de sublim şi caricatural, precum şi o teatralitate fundamentală, datorată faptului a fost un contemplativ care şi-a tradus contemplaţia în act şi

a pus la rădăcina fiecărei acţiuni un gest simbolic. O nouă simplificare propune Marin Mincu, crezând a putea adopta eticheta de *heliadism* pentru întreaga tendinţă novatoare, antitradiţională pe care o aduc în cultura noastră muntenii. Mai întemeiată este altă caracterizare: „Ca personalitate creatoare, heliadiştii sunt de tipologie barocă". Curiozitatea este că, dacă astfel de formulări, unele mai norocoase, altele mai puţin, abundă, examenul operei literare continuă să ne ofere un spectacol mult mai sărac. E timpul să se facă dreptate, nu atât omului politic (şi el victimă a unilateralizării), cât poetului, prozatorului, criticului spre a se înlătura prejudecata persistentă a „culturalului", descălecător şi desţelenitor, dar cu o operă literară informă şi imperfectă, de necitit. Nu trebuie răsfrânte asupra operei literare nici defectele ortografiilor succesive care au desfigurat-o. Opera lui Heliade este cea mai de seamă din toată prima parte a secolului XIX românesc.

GRIGORE ALEXANDRESCU
(22 februarie 1814 – 25 noiembrie 1885)



Este Grigore Alexandrescu un romantic sau un clasic? Întrebarea aceasta şi-au pus-o, într-o formă sau alta, absolut toţi comentatorii operei lui. Este o întrebare cu desăvârşire falsă, câtă vreme noi n-am avut clasicism şi romantism în stare suficient de pură, încât să putem stabili disocieri utile. La toţi prozatorii şi poeţii noştri paşoptişti se vede bine în schimb spiritul *Biedermeier.* (Asachi sau Heliade fiind singurele excepţii.) Ei sunt aşadar romantici în felul vremii lor, având aceeaşi mentalitate caracteristică şi scriind în genurile şi speciile care erau la modă în toată Europa primei jumătăţi a secolului XIX. E destul să deschidem la acest capitol monumentala monografie consacrată de Sengle fenomenului ca să descoperim îndată că bunăoară Alexandrescu s-a manifestat în exact acele forme pe care istoricul german le consideră tipice, numindu-le utilitare (*Zweckformen*): poeme didactice, fabule, satire, epistole, epigrame, aforisme, memorii şi jurnale de călătorie. După cum, enumerând trăsăturile morale comune producţiilor epocii dintre Restauraţie şi Revoluţie, pe care numeroşi cercetători le-au surprins, ne convingem imediat că niciuna nu lipseşte de la Alexandrescu: intimism, lipsa marii pasionalităţi, înclinaţie spre confort sufletesc, ironie, spirit, militantism combinat cu pesimism, anxietate cu optimism şi realism cu idealism. Niciun alt poet român nu ilustrează mai fidel paradigma romantismului îmblânzit al epocii de dinainte de 1848. În aceste condiţii, a voi să-l definim drept un clasic silit de împrejurări să scrie ca un romantic ori din contra drept un romantic grevat de o fire

şi de o educaţie clasică înseamnă a rupe de fapt simţirea omului de modul expresiei poetului, ca şi cum am avea acces la cea dintâi în afara celei de a doua: după unii Alexandrescu ar fi fost un suflet profund şi sfâşiat, după alţii doar un epicureu şi un histrion; melancolia lui părând incontestabilă câtorva, alţii, destui, au socotit că nu poate fi vorba la el de o reală structură de elegiac. Astfel de ipoteze rămân în veşnicie neverificabile. Mai solidă este ideea unor istorici literari după care sensibilitatea lui Alexandrescu este dublă, bicefală, bipolară etc., fiindcă aşa este sensibilitatea epocii lui. Paul Cornea e cel mai clar în această privinţă: „Mulţi l-au considerat drept un produs de metisaj, un amestec de romantism şi clasicism. De fapt, el e un romantic printre clasici şi un clasic printre romantici. Cu alte cuvinte, e un scriitor de tranziţie, iluzionând asupra situaţiei proprii, exponentul unei perioade contradictorii, de ambiguitate şi pionierat...". Însă ca să fie tranziţie, trebuie să fi existat înainte un clasicism şi pe urmă un romantism, ambele de o factură mai pură şi mai clară şi în orice caz deosebită de cele pe care le putem vedea reunite într-un hibrid, la Alexandrescu însuşi. Curiozitatea e că Alexandrescu, ca şi alţi contemporani ai lui, poeţi ori prozatori, a fost un pionier, dar nu un scriitor de tranziţie: a dat naştere adică unei literaturi, aceea de formulă *Biedermeier*, neavând nici înaintaşi mai clasici, de la care să fi pornit, nici urmaşi mai romantici, pe care să-i pregătească. Are dreptate, în fond, Mihai Zamfir, când susţine că reforma romantică a fost inclusă la noi în reforma mai largă neolatină, prin care paşoptiştii au creat două dintre paradigmele durabile din poezia noastră limba literară, până astăzi rămasă aceeaşi în esenţă, şi au introdus totodată speciile şi genurile literare moderne. Rolul lui Alexandrescu este, în ambele privinţe, absolut remarcabil şi de aceea experienţa lui relativ modestă şi fără anvergură s-a dovedit în unele privinţe mai rodnică decât a unui Eliade, genial, dar extravagant. De ecoul scriitorului s-a ocupat, cu veleităţile lui de sociolog al literaturii, Ibrăileanu, în cursul din 1909 (din păcate, devenit public abia după şaptezeci de ani), făcând observaţia interesantă că Bolintineanu sau Alecsandri au avut răsunet înaintea lui Alexandrescu, din cauză că postpaşoptismul, până la tânărul Eminescu inclusiv, a preferat optimismul lor folcloric şi patriotic. Lui Alexandrescu i-a venit rândul după 1880, când, în pofida faptului că Maiorescu nu-l menţionează, poetul începe a fi apreciat odată cu Eminescu de la maturitate, pentru pesimismul lui grav şi metafizic. Deşi selectat atât de târziu, Alexandrescu s-a bucurat de o anumită trecere şi în ochii contemporanilor, fiind recunoscut ca unul din primii care au schimbat poezia. Opera lui este practic încheiată în 1847, aşadar mai înainte ca Alecsandri sau Bolintineanu să debuteze în volum.

O idee atrage atenţia în prefaţa lui Alexandrescu la culegerea din 1847 şi anume aceea că arta adevărată cere o compunere îngrijită, o desăvârşire formală, de care literatura noastră, alcătuită „până în anii din urmă de nişte balade tradiţionale, inspiraţii necultivate", nu s-ar fi dovedit în stare. Nu e sigur dacă poetul are în vedere producţiile populare, deşi dezinteresul lui pentru folclor a fost evident, cele vreo cincizeci de *Cântece de peste Olt* şi din alte locuri culese în tinereţe fiind un simplu fenomen de modă. Clişeul romantic, conform căruia poeţii au fost „cele dintâi instrumente ale geniului noroadelor", se împleteşte cu necesitatea cultivării formei. „Dar cu cât arta e mai frumoasă, atât este mai anevoie", zice Alexandrescu, dintr-un impuls mai rar în epoca paşoptistă de a corecta spontaneitatea naturală a creatorului prin efort conştient. S-ar putea deduce de aici că Alexandrescu s-a supus codului romantic paşoptist cu oarecare precauţie. Personalitatea lui este bine marcată, oricât de impregnate i-ar fi versurile de aerul timpului.

Lirica de meditaţie patriotică, aceea care, alături de fabule, i-a făcut din prima clipă gloria şi prin care poetul a rămas până astăzi în manualele de şcoală, este, poate, partea cea mai înduioşător-naivă a operei sale. Însă retorismul

substanțial al versurilor (multe cu adevărat frumoase, cum ar fi catrenul de început din *Umbra lui Mircea*) a făcut ca trohaicul de 15 (16) silabe cu cezură mediană să poarte în poezia noastră marca „Alexandrescu". Deşi este şi versul viitor al *Scrisorilor* eminesciene, avem aici probabil singurul caz în care Eminescu n-a izbutit să-şi deposedeze înaintaşul de identitatea lui. E posibil şi ca Alexandrescu să beneficieze retroactiv de confuzia urechii noastre la auzul gravelor şi sentențioaselor muzici:

„Au trecut vremile-acelea, vremi de
fapte strălucite,
Însă triste şi amare..."

Sau:

„Ne-ndoim dac-aşa oameni întru adevăr
au stat."

Niciun alt poet român nu mai este eminescian *avant la lettre* în acest mod esențial în care a izbutit să fie Alexandrescu. Nicoleanu, Bodnărescu şi alții au devenit, prin puterea atracției, simpli sateliți eminescieni. Nu şi poetul *Umbrei*, rămas el însuşi până la capăt. S-a discutat deseori despre asemănarea de temperament (pesimism, filosofie) dintre cei doi poeți. Lovinescu nu crede, de pildă, că Alexandrescu a fost un pesimist în sens superior, lipsindu-i „o concepție integrală şi filosofică a zădărniciei cosmice". Bogdan Duică, polemizând cu Lovinescu, îl socoteşte însă un pesimist empiric, ca şi Densusianu, care-i refuză „pesimismul intransigent", din motivul lipsei de credință. Cea mai curioasă observație aparține lui Popovici: „Drumul pe care se desfăşoară sentimentele sale este opus aceluia pe care se manifestă Eminescu. Ceea ce ne întâmpină în poezia eminesciană din primele timpuri este afirmația puternică, gestul incendiar, verbul puternic înstrunat. Experiența ulterioară a poetului avea să convertească acest ideal revoluționar în critică şi în cele din urmă în elegie. Elegia, care este starea sentimentală inițială a poeziei lui Alexandrescu, este, pentru Eminescu, cucerirea ulterioară a unei experiențe negative. Şi, dacă Alexandrescu este un precursor al lui Eminescu, constatarea aceasta ne ajută să înțelegem şi în ce sens precede autorul *Anului 1840* pe poetul *Melancoliei*". Eroarea, mai vizibilă la Popovici decât la ceilalți, constă în a defini un pretins conținut sufletesc al poetului, când e vorba de cu totul altceva şi anume de o stilistică. Elegia lui Alexandrescu este aceea romantică şi lamartiniană răspândită în toată Europa de după 1820 (la care s-au adăugat ecouri din alți poeți, îndeosebi din Byron), după cum au arătat numeroşi cercetători începând cu Pompiliu Eliade (1904) şi sfârşind cu Mircea Anghelescu (1973). G. Călinescu a putut afirma net că „într-o parte a ei, poezia lui Alexandrescu este cea mai puternică expresie a lamartinismului la noi". Melancolia împinsă până la afectarea celei mai nevindecabile suferințe morale este, când debutează Alexandrescu, un stil şi e inutil să încercăm a vedea dacă îi corespundea ori nu o simțire reală. E greu de găsit dovezi în sprijinul unor afirmații categorice de genul: „Alexandrescu nu are structură de elegiac" (Horia Bădescu, 1981). Într-un anume sens, un poet nu este niciodată sincer. El adoptă scriitura epocii aşa cum se îmbracă după moda epocii. Treizeci de ani mai târziu, tânărul Eminescu îi trimitea lui Iosif Vulcan spre publicare versuri scrise în maniera facil optimistă a lui Alecsandri sau Bolintineanu, dar nu fiindcă sufletul lui ar fi fost mai puțin elegiac din naştere decât al precursorului, ci tot din motive de stil poetic dominant. În deceniul al şaptelea stilul încrezător şi vioi al paşoptiştilor avea acelaşi prestigiu pe care îl avusese trista meditație lamartiniană în deceniile trei şi patru. Întorcându-ne la lirica patriotică a lui Alexandrescu, ea nu e, pe de altă parte, complet străină nici de sensibilitatea mai puțin pesimistă pe care o ilustrează, în anii ce vin, majoritatea poeților noştri romantici. Există la aceşti poeți câteva particularități stilistice şi retorice bine determinate şi care au făcut obiectul unor analize strânse, cum ar fi aceea a

Mihaelei Mancaş din 1983, care a identificat la toţi recurenţa – până la stereotipie – a unor figuri precum enumerarea, paralelismul sintactic, epitetul ornamental, personificarea, hiperbola, comparaţia amplă, abstractizantă. Autoarei studiului i se pare că aceasta din urmă ar lipsi numai de la Alexandrescu. În realitate, nu numai că nu lipseşte, dar ne oferă principala punte de trecere a poetului *Umbrei lui Mircea* spre lirica celorlalţi romantici români. Când Alexandrescu scrie în *Răsăritul lunei* despre astrul nopţii:

> „Şi întâi, ca o steluţă, ca făclia depărtată
> Ce drumeţul o aprinde în pustiuri rătăcind,
> În a brazilor desime, în pădurea-ntunecată,
> Printre frunzele clătite am zărit-o licurind."

ne vin numaidecât în minte comparaţii similare din Alecsandri, Bolintineanu şi chiar din tânărul Eminescu (în *Speranţa* este una frapant asemănătoare: „Precum călătorul, prin munţi rătăcind,/ Prin umbra pădurii cei dese,/ La slaba lumină ce-o vede lucind/ Aleargă purtat ca de vânt/ Din noaptea pădurii ce iese:// Aşa şi speranţa – c-un licur uşor/ Cu slaba-i lumină pălindă..."). Reminiscenţe clasice, ele sunt foarte dezvoltate, au ambii termeni concreţi şi consideră nobilă sfera morală. Dovadă de clasicism structural, aceste metafore (în care pastelurile lui Alecsandri abundă şi pe care Drouhet le consideră debitoare lui Lamartine) îmblânzesc peisajul natural prin referinţă la spaţiul uman, sufletesc. Le putem considera comparaţii *securizante*, în măsura în care centrează universul pe omul terestru şi reduc la el spaţiile cosmice, siderale, selenare. E o figură caracteristică pentru romantismul *Biedermeier* al poeţilor epocii, de la care doar Heliade face excepţie. Oricât ar insista Călinescu pe aerul ceţos ossianesc şi pe hohotirile byroniene, acestea par mai curând un adstrat, adăugat la un idiom liric deja constituit, şi care este, dacă-l cercetăm cu atenţie, destul de cuviincios şi de moderat. De aceea, cu toate viziunile ei stranii-oribile, heliadeşti şi hasdeiene, balada *Ucigaşul fără voie* pare mai curând un experiment neautentic, o curiozitate în opera lui Alexandrescu, deloc germanic sau gotic în spiritul său. Scenariul este unul singur în toate poemele cu subiect istoric. Poetul descoperă în plimbarea sa (arheologică) un loc ce poartă urmele trecutului (ruine), îl contemplă pătruns de emoţie, de obicei în regim nocturn, în minte năvălindu-i întâmplări şi oameni legaţi de gloria de odinioară, prin prisma căreia prezentul i se pare decăzut, existând cu toate acestea premisele unei viitoare renaşteri. („Dar tot se află încă virtuţi, şi viitorul/ În ele se încrede..."). Ceva mai multă mişcare teatrală fiind în *Umbra*, celelalte poeme sunt statice, trăind mai mult prin discurs, care este emfatic şi găunos, plin de invocaţii, antonomase şi alte figuri obosite. Cu toată butaforia preromantică a solitudinii contemplatorului, e de remarcat ici-colo o anumită grandoare, dar şi finala comparaţie ce aduce lucrurile la scară omenească (*Mormintele*):

> „Ziua de mult trecuse; natura obosită
> Se odihnea: nici zgomot, nici cel mai uşor vânt;
> Nimic viu: eram singur în lumea adormită,
> Şi stelele dasupra pe lunca părăsită
> Luceau ca nişte candeli aprinse p'un mormânt."

Cea mai reuşită poezie din această categorie este totuşi *Anul 1840* pentru motivul foarte simplu că lui Alexandrescu îi convine mai degrabă lirismul de sentinţe şi idei morale decât poza şi gestica. Alexandrinul iambic al acestei profesii de credinţă stoice şi întrucâtva fataliste (deşi Bolintineanu credea că „un prefum de descuragiare pluteşte pe primele strofe") ne-a fost definitiv fixat în memorie de manualul şcolar:

> „Să stăpânim durerea care pe om supune;
> Să aşteptăm în pace al soartei ajutor:
> Căci cine ştie oare, şi cine îmi va spune
> Ce-o să aducă ziua şi anul viitor?"

Reflecțiile pe tema nestatorniciei, adresate unui prieten apropiat (unit în aspirații și cunoscând cifrul francmasonic), sunt ușor contradictorii: după ce constată greutatea de a anticipa viitorul, poetul se arată convins că există totuși bune speranțe, conform regulii care aduce după mâhnire înseninare; dar această încredere aparține mai degrabă omului „ce-n viitor trăiește", adică optimistului, și copilului care a fost cândva poetul („așa zicea odată copilăria mea"), devenit acum un pesimist schopenhauerian:

„Și un an vine, trece, ș-alt an îl moștenește,
Și ce nădejdi dă unul, acelălalt le ia."

D. Popovici a examinat minuțios alternanța de pesimism și de optimism din poemă (socotind-o, poate, mai riguroasă decât e în realitate). *Anul 1840* e de altfel o poezie tipică pentru amestecul de utopie și de nostalgie, de idilism conservator și de ironie progresistă. Răsturnările fierbinte așteptate și promise de nădejdile pașoptismului („un duh fierbe în lume, și omul se gândește/ Aleargă către tine, căci vremea a sosit"), sunt, o strofă mai jos, considerate deșarte în felul pesimismului eminescian („oricare simtimente înalte, generoase,/ Ne par ca niște basme de povestit frumoase,/ Și tot entuziasmul izvor de idei mici"). Poetul se scoate pe sine din cauză, nevoind adică nimica pentru el ca persoană, și profită de împrejurare spre a-și face un autoportret de o nobilă înălțime etică și de o perfectă acuratețe a expresiei în acel stil de moralități abstracte, după care-l recunoaștem numaidecât:

„Eu nu îți cei în parte nimica pentru mine:
Soarta-mi cu a mulțimii aș vrea să o unesc:
Dacă numai asupră-mi nu poți s-aduci vrun bine,
Eu râz d-a mea durere și o disprețuiesc.

După suferiri multe inima se-mpietrește;
Lanțul ce-n veci ne-apasă uităm cât e de greu;
Răul se face fire, simțirea amorțește,
Și trăiesc în durere ca-n elementul meu."

Încă și mai clar lamartiniene, cu aspect de imitație ce merge până la detaliu (de exemplu sentimentul religios pare copiat după acela foarte viu al catolicului francez) sunt meditațiile pe temă personală. Dacă însă putem vorbi de un om interior în lirica lui Alexandrescu (afirmat, cum crede Cioculescu, „pentru întâia oară în literatura noastră ca o realitate covârșitoare și ca putere de interpretare reflexivă"), aici găsim principalul sprijin. Scrie poetul în *Candela*:

„În minutele-acelea când sufletul gândește,
Când omul se coboară în conștiința lui."

În finalul *Reveriei* ne izbește expresia de mâhnire a inimii deșarte de orice sentiment, dar stăpânită de puterea suvenirelor:

„De ce însă gândirea-mi se-ntoarce cu durere
Spre zilele acelea? timpi ce v-ați depărtat,
Când pe urmele voastre tot intră în tăcere,
Când ștergeți plăceri, chinuri, ce omul a cercat.

Când inima sătulă de ură, de iubire,
N-o mișcă nici un bine, n-o trage nici un dor,
De ce singure numai a voastre suvenire
Trăiesc ele în sânu-mi ca un nestins amor?"

Niciun alt poet n-a mai avut gravitatea aceasta reculeasă, vestind timbrul elegiei târzii a lui Eminescu, dar și liniștea pastelurilor lui Alecsandri:

„Vara şi-apucă zborul spre ţărmuri
depărtate,
Al toamnei dulce soare se pleacă la apus,
Şi galbenele frunze, pe dealuri semănate,
Simţiri deosebite în suflet mi-au adus.
O! cum vremea cu moartea cosesc
fără-ncetare!
Cum schimbătoarea lume fugind o
re-nnoiesc!"

Din păcate, *Meditaţia* cade pe urmă în clişeele locurilor glorioase ajunse ruine, pierzând solemna notă personală din primele strofe. *Miezul nopţei* este (într-o versiune modificată la reeditare) chiar cea dintâi dintre meditaţiile de acest fel scrise de Alexandrescu şi în ea apare deja ideea solitudinii într-un peisaj nocturn şi imobil, când numai gândirea veghează:

„Când tot doarme-n natură, când tot e
liniştire,
Când nu mai e mişcare în lumea celor vii,
Deşteaptă, priveghează a mea tristă
gândire,
Precum o piramidă se-nalţă în pustii."

Superba imagine de la urmă arată o dată în plus că nu simţirea, ci spiritul reflexiv animă aceste contemplaţii pline de pulberea unei fine melancolii. Tema tuturor este fuga monotonă a timpului. Prin apostrofă şi repetare retorică a relativului *când* la începutul versurilor poetul îşi exprimă tristeţea nelecuită. E, desigur, evident că mobilul acesteia, cel puţin în *Miezul nopţei*, este de ordin biografic („De când pierdui părinţii-mi trei ierni întregi trecură"), însă mi se pare o exagerare să tragem de aici încheierea că pesimismul lui Alexandrescu nu e profund ori metafizic, ci empiric. În definitiv, de ce s-a fixat el tocmai la această temă? Şi de unde stăruinţa pusă în a afirma că „sufletu-mi e-n valuri" şi „închinat durerei" („privelişte durerii m-am născut", zicea Conachi) sau „muncit d-al suferinţei demon neîmblânzit" (*Un ceas...*)? Modelul lamartinian trebuie să fi întâlnit un anumit fond propriu. Vesel cu adevărat Alexandrescu nu arată a fi fost nici chiar în poeziile lui cele mai pline de vervă. Ironia lui muşcătoare nu ne poate înşela în privinţa fondului. Înclin mai degrabă a-l crede când declară în *Mângâierea*: „Lumea mă crede vesel, dar astă veselie/ Nu spune-a mea gândire, nu m-arată cum sunt!/ E haină de podoabă, mască de bucurie,/ Şi mâhnirea mi-e numai al inimei veşmânt". Sau când se întreabă în *Eliza*: „Spune-mi, scumpă Eliza, ce este fericirea?" Postura romanticului care se lamentează vine, sigur, din Lamartine (împreună cu versuri întregi, precum acela din *Miezul nopţei* reluat în *Adio, la Târgovişte*: „Pui mâna pe-a mea frunte şi caut un mormânt"), nu însă şi acea orientare reflexivă a spiritului care caută pretutindeni motivele scurgerii vremii, ale tristeţii şi deşertăciunii.

Faptul, apoi, că în eroticele sale Alexandrescu se dovedeşte, măcar la început, un hedonist, nu schimbă mult lucrurile, de vreme ce Eminescu însuşi, aşa de radical filosofic în pesimismul lui, a scris nu numai elegii sentimentale şi misogine, ci şi idile sau egloge. Dar să vedem mai îndeaproape poeziile lui Alexandrescu pe această temă, care n-au fost totdeauna citite atent. Deşi adesea mediocre literar, ele sunt semnificative. În *Prieteşugul şi amorul*, poetul încearcă s-o convingă pe o Emilie că iubirea se cuvine trăită chiar dacă viaţa omului e tristă şi are sfârşit ineluctabil. El se întreabă retoric dacă trebuie să lase „plăcerea" şi „bucuriile tinereţii", fiindcă iarna şi durerea „sunt condiţia vieţii". Sau îi notifică femeii că „o zi bună, fericită e o parte din vecie". Nu cumva însă dialogul ar trebui interpretat ca având loc între hedonicul îndrăgostit şi scepticul din meditaţii? Nu cumva pe sine însuşi vrea Alexandrescu să se convingă? Emilia, ca şi femeia din *Mângâiere* opun, s-ar zice, o rezistenţă filosofică poetului, folosindu-i cuvintele din poezia meditativă, şi el se simte obligat să adopte tonul invers şi să invoce argumentele epicureismului. Din nou răsună Eminescu în aceste versuri din finalul *Prieteşugului,* în care poetul o invită cochet pe femeie să fie iubiţi,

acum, când sunt tineri, rezervând bătrâneţii prieteşugul:

> „De-i pofti atunci amorul,
> L-om numi o nebunie:
> Îţi voi fi prieten, frate,
> Îţi voi fi orice îţi place,
> Şi de lume şi de toate
> Împreună ne-om desface."

Acest cult al dragostei şi fericirii naturale îl ştim de la trubadurii de după 1800. Stilul erotic al lui Alexandrescu nu pare mult deosebit de acela al lui Alecu Văcărescu ori Conachi. Chiar şi suferinţa datorată faptului că nu e iubit se întoarce la nevoie în speranţa că, măcar pe pragul mormântului, femeia va reveni la sentimentul dorit:

> „Să mor dar la picioare-ţi; să mor dar
> de plăcere;
> În ceasul din urmă s-auz că m-ai iubit."

În acest fel, sufletul ar duce cu el în vecie „plăcerea ce-a gustat". Clişeul romanţei viitoare e deja constituit aici, unde vedem şi deosebirea de poeţii dinainte. Dacă Alecu sau Conachi erau adepţii lui *carpe diem*, aşadar hedonişti până la capăt şi fără precauţii, Alexandrescu, primul, combină iubirea cu moartea la acest nivel popular de simţire. În *Două inimi ce se despart* de Conachi, invocarea morţii nu e serioasă, lucrul declarat grav fiind despărţirea („Moartea pentru noi îi viaţă, dacă n-are despărţire"). La Alexandrescu este altceva şi anume şantajul sentimental. Dar ca să fie posibil şantajul, e nevoie ca moartea să capete importanţă, să nu mai fie invocată doar retoric şi cochet. Romanţa joacă pe cartea ameninţării voalate (celei care nu iubeşte i se sugerează că, după ce poetul va muri, partea ei vor fi remuşcările eterne), nu pe naiva promisiune conachiană a nedespărţirii în veci. În plus, Conachi vorbeşte de durere sau de moarte din pricini exclusiv erotice, subordonând erosului toate celelalte sentimente şi realităţi. E de-ajuns să existe iubire, ca să dispară suferinţa şi moartea. Din contra, pentru Alexandrescu acestea nu pot fi conturnate, în pofida hedonicelor tentative iniţiale pe care le-am văzut. Interesant e că poeziile de iubire ale lui Alexandrescu întocmesc un „roman" destul de coerent şi în care personajele îşi joacă bine rolurile. *Nu, a ta moarte* reia ideea că femeia e aceea care nu iubeşte: acum, ea caută să mascheze lipsa iubirii sub o mâhnire prefăcută, dar care lasă să se ghicească vanitatea de a-l şti pe poet pătimind. Versurile sunt naive, necitabile, dar descriu un sentiment mult mai complex decât acela de la trubaduri, în pofida prezenţei unor motive comune (pasărea căzută în laţ, iubirea ca lanţ, chin sau „fier greu"). Atitudinea nu e aceeaşi: „Când dar o să guşti pacea?", se întreabă Alexandrescu. Alecu sau Conachi nu se gândeau să guste pacea sufletului, complăcându-se, din contra, în chinurile iubirii, căci ei erau nişte puri galanţi, cum Alexandrescu nu este. *Încă o zi* are ton de elegie erotică: o noutate în epocă. În ceasul despărţirii, poetul îşi vede iubita depărtându-se vertiginos în trecut:

> „Întorc acum asupră-ţi privirea-mi
> dureroasă,
> Ca cel din urmă-adio la tot ce am pierdut:
> Din ceaţa veşniciei, stea blândă,
> luminoasă,
> Te văz lucind departe, departe în trecut."

Prin elegia trecutului, vechiul cântec de lume epicureic devine romanţa modernă:

> „Valea răsunătoare, a râului murmură,
> Veşteda toamnei frunză ce flutură în vânt,
> Palida lunei rază, puternica natură,
> Îţi vor şopti adesea cuvinte din
> mormânt."

Iată chiar vocabularul de care romanţa nu se va mai despărţi până în ziua de azi: toamna, frunza veştedă ce pică, luna palidă, murmurul apei, mormântul. Romanţa fiind indiscretă, făţişă

şi, contrar opiniei curente (care a primit şi girul lui Călinescu), principial nesinceră, Alexandrescu trebuie considerat creatorul ei la noi, cel care a tras forma modernă a speciei din anteriorul irmos vesel al trubadurilor. Există la el tablouri (directe, analitice, scenice) care vor fi cele din idila lui Eminescu:

> „Dar nu, văz o fiinţă... spre
> mine-naintează...
> Să m-arăt... de vederea-mi ea nu se
> spăimântează;
> Un strein pe aicea sfială ar avea.
> Ea păşeşte, ia seama... o auz că
> şopteşte...
> Negreşit e femeie... Ce zice? Mă uimeşte!
> Pieptu inima-mi bate: aceasta este ea!"

Dar nu prezentul (trăire, viaţă) e timpul romanţei, ci trecutul (despărţire, moarte, nostalgie) ca în *Inima mea e tristă* sau *Te mai văzui o dată*:

> „Dar depărtat de tine, ce pot să-mi
> folosească
> Lumea ş-ale ei bunuri, şi orice aş avea?
> Pustiul unui suflet ştiu ele să-mplinească?
> Pot s-aducă trecutul, pot face-a te vedea?
> Pot să întoarcă vremea şi ceasurile
> sfinte?"

Sunt şi multe versuri norocoase la Alexandrescu, în ţesătura aceasta a romanţei: „Sătul de mari minciuni ce nu dau fericirea". Sau: „Din loc în loc aş trece în climele streine/ Rude sunt alte stele, şi ceruri mai senine". Fără a avea capodopere, acest sector al inspiraţiei lui Alexandrescu rămâne bine individualizat. Şi, în orice caz, reuşind o fluenţă a versului şi un lexic deloc îmbătrânit, ca niciun altul dintre precursori.

Un Alexandrescu spiritual, spumos, *badin*, ne întâmpină în epistole, pe care Cioculescu şi alţii le-au preferat poeziilor lirice, considerându-l mai valabil pe poet în ipostaza lui clasică decât în aceea romantică. Am protestat contra acestui fel de a-l rupe în două pe poet argumentând că nu există nici clasicism, nici romantism aşa-zicând pur, diferite de ale lui, în epocă. Alexandrescu e un romantic *Biedermeier* cât se poate de tipic. Epistolele lui reprezintă triumful ironiei într-o poezie care a avut mai des parte de sarcasmele pamfletarilor decât de antifraza elegantă, de expresia groasă mai degrabă decât de aceea fină. În *Epistola către Voltaire*, care începe foarte bine şi e construită cu grijă (sfârşind cu începutul, după un procedeu pe care îl vom regăsi şi în alte epistole), Alexandrescu îi reproşează francezului, pe urmele unei prejudecăţi a vremii, că a batjocorit credinţa, a alungat pe om din rai, în loc să se lase inspirat, ca David, de „gândiri cereşti". Dacă ar fi fost ajutat de limba evoluată care era franceza în secolul XVIII, şi-ar fi auzit numele lăudat de îngeri. Altceva e la noi, unde limba... În partea a doua a epistolei, Alexandrescu rupe câteva săgeţi contra poeţilor contemporani, dar cu mai mare seninătate decât o va face Eminescu în *Epigonii* ori în *Scrisori*. Alexandrescu nu e pamfletar (ca Heliade) şi maliţia lui rămâne elegantă. Problema antivoltairianismului, care a agitat spiritele cândva, e cu desăvârşire secundară (ea e probabil, cum zice Călinescu, un ecou şcolăresc din La Harpe sau din altul): accentul cade pe satira din partea a doua a epistolei. Heliade şi Asachi au fost mai puţin norocoşi în gen. Versul este acela trohaic de 15 silabe cu cezură după cea de a 8-a din *Epistola domnului Alexandru Donici* (împrumutat de la Donici însuşi: „aste versuri de lungimea celor ce tu mi-ai făcut"), dar, până la urmă, tema rămâne criticarea literaturii contemporane. Deşi, după unele informaţii, ar fi anterioară, *Epistola Domnului Iancu Văcărescu* este aşa de bine scrisă, încât n-are cum fi operă de primă tinereţe (de prin 1832–1833). Şi, apoi, chestiunea talentului, pusă simplu şi categoric în precedenta („Crez cu tine că talentul nu e din cer dăruit"), devine în ea subiect de matură îndoială metodică:

„Când nențeleasa natură, din sânu-i cel roditor,
Cu talentul poeziei naşte pe un muritor,
(Fără să mergem departe, atât aş dori să-mi spui)
Hotărăşte deodată şi felul scrierii lui?
Mulți îmi zic cum că aceasta nu e de tăgăduit,
Şi că tot omul s-apleacă la ce este mai pornit;
Că acela ce-n tragèdii face patimi a vorbi
Nu poate şi-n elegie chinurile a descri.
Dacă iar în cea din urmă ştii frumos să zugrăveşti
Plăcerea, melancolia, amor, chinuri sufleteşti,
Al odei cei înfocate ton înalt nu poți să-l ții,
Nici să alergi p-ale slavei pline de sânge câmpii.
Felurile-s osebite, şi voiesc osebit dar:
Cine-n mai multe se cearcă, osteneala-i e-n zadar."

Nu trebuie crezut că Alexandrescu se considera (cum spune mai încolo) călător rătăcit de la drumul pe care tocmai l-a nimerit sau un om care nu se poate ține de planul ce abia şi-a făcut. Întrebările sunt retorice, iar textul trebuie citit prin antifrază. Autorul pare convins, din contra, că nu e în zadar osteneala de a se încerca în mai multe specii şi genuri. Modestia lui e ironică, atunci când se referă la certitudinile lui Boileau („Poet cum poci a mă crede când al lirei Dumnezeu/ Încă nu vrea să-mi arate care este felul meu?"). Autoanaliza aceasta a artistului este prima la noi, şi remarcabilă prin precizie şi concizie, dovadă că poetul se cunoştea perfect şi că întrebările şi fentele erau un joc retoric:

„Mărunțişurile-mi scapă, şi ideile ce-mi vin,
Dacă-ncep cu o zâmbire, se sfârşesc cu un suspin.
Aplicarea îmi lipseşte, şi n-am darul însemnat,
A strica şi a preface câte sunt de îndreptat.
Fără astă slăbiciune ceva tot aş izbuti;
Osteneala şi răbdarea pot orce a dobândi.
Însă eu, ca să mă apăr, las un lucru început,
Şi-ntr-un sfert stric câteodată ce-ntr-o lună am făcut.
De pământ trântesc condeiul, meseria o urăsc,
Şi să nu-l mai iau în viață, eu mă jur şi hotărăsc.
Dar precum Boileau zise: un astâmpăr nențeles
Nencetat se-mpotriveşte hotărârei ce-am ales;
De urechi parcă mă trage, din somn noaptea mă deştept,
Şi cu multă plecăciune rima mândră o aştept.
Patima inimei mele, chiar şi streine nevoi,
A le pune pe hârtie sunt silit fără să voi."

Apologia lui Iancu Văcărescu de la sfârşit arată că autorul cunoştea şi calea laudei, nu doar pe a satirei, şi că era cât se poate de abil în a le distribui. Ironia este evidentă şi în *Epistolă Domnului Ion Voinescu II*, dedicată cuiva care, invers decât Donici şi Văcărescu, l-a îndemnat să nu scrie, făcându-se apologetul lenei celei mai depline. Tocmai de aceea Alexandrescu ar dori să afle modul de a scăpa de beleaua muzelor, mai ales că s-a convins singur că poezia nu e bună la nimic. E o iluzie că ar fi capabilă să îndrepte năravurile („Cânte urşii şi lupii în pilde cât le place,/ Omu-şi caută treaba şi tot ce-a învățat face"). Ba chiar el însuşi a pățit-o, denunțat fiind că fabulele îi „vorbesc de stăpânire". („Iată ce înțelesuri şi ce cugete rele/ Vrăjmaşii fără lege dau scrierilor mele"). Antifrază, fireşte, căci înțelesurile reale tocmai acestea sunt. Stăpânirea registrului ironic este în aceste versuri mai bună decât oriunde în poezia noastră. Alexandrescu e cel mai puțin muntean dintre munteni, nu mizează pe truculența cuvântului, ci pe ascuțimea lui:

„Apoi pas de lucrează în aste vremi de jale,
Când vor să-ncurce statul în pricini literare.
În zadar şi censura de mine-ncredinţată,
Şi alţi câţiva prieteni cu bună judecată
Mă apără în lume, le spun că au greşeală,
Căci ei o ţin tot una şi zic că nu se-nşală,
Mulţumesc astă dată şi stăpânirei noastre,
Care nici vru s-asculte la vorbe aşa proaste.
Altfel zău îmi e teamă că-n loc de mulţumire
M-ar fi făcut prietin cu vreo mănăstire,
Unde spălându-mi vina, prin post şi nemâncare,
Mergem în rai d-a dreptul şi fără cercetare.
De ce, domnilor critici, atâta urâciune?
Dobitoacele mele au cugete prea bune;
Şi numai ton de cârciumi, poezii monstruoase,
Censura cea deşteaptă e drept să nu le lase;
Ele ne strică gustul, şi trista lor manie
Parnasul îl preface în proastă băcănie.
Dar fabulile mele de tot nevinovate
Nu se ating de nimeni, n-au personalitate.
De vă găsiţi în ele, îmi pare foarte bine;
Însă de vă e teamă ca nu cumva prin mine
Să se-ndrepteze lumea, greşala vă e proastă;
Puteţi să luaţi pildă chiar de la dumneavoastră,
Care nu vă prefaceţi, şi fără încetare
Acelor ce v-ascultă aduceţi supărare."

Epistola Domnului Ioan Câmpineanul reia problema literaturii, în fapt, unică a scrisorilor, ca să pretindă că nu sunt făcute pentru muza lui subiectele înalte, glorioase, ci cele banale şi de nimic: „Pân-a nu zbura în ceruri, ea se cearcă pe pământ". Caracterul biografic al acestor versuri nu poate fi pus la îndoială. Absolut remarcabilă este *Satiră. Duhului meu*, o scenetă în toată puterea cuvântului, în care lumea saloanelor e descrisă cu o vervă pe care n-a mai avut-o niciun poet înainte. Însuşi titlul e ironic: poetul se preface a se satiriza pe sine pentru că n-ar fi la înălţimea cerinţelor din *le meilleur monde*. Dilema în privinţa acestui titlu pe care o semnalează I. Fischer în notele ediţiei din 1957 e falsă: oricum am scrie titlul – *Satiră duhului meu* (ca în majoritatea ediţiilor) ori *Satiră. Duhului meu* (ca în tabla de materii de la ediţia 1842) – satira nu e doar adresată propriului duh (la dativ), ci şi împotriva lui (la genitiv), dar, desigur, prin antifrază. Poetul îşi cheamă duhul la judecată fiindcă nu ştie să joace cărţi. Autoportretul este similar cu cel din epistola către Iancu Văcărescu. Satira e ascunsă în forma apologului: reţeta izbutirii în societate este să te îmbraci ca la Paris, să ai darul vorbei şi să nu faci gafe. Încheierea este fals autocritică şi în ea poetul îşi arată decepţia nu numai de a nu-şi fi putut însuşi reţeta cu pricina, dar de a fi necontenit bănuit că gândeşte contrariul decât spune. Poetul şi-a găsit beleaua cu lumea:

„Fără-a zice nimica, singura ta zâmbire
De te-i afla de faţă, e o-nvinovăţire.
În zadar te porţi bine şi lauzi câteodată,
Chiar lauda în gură-ţi de satiră e luată.
Aşa, în loc să critici greşalele streine,
În loc să râzi de alţii, mai bine râzi de tine;
Învaţă danţul, vistul şi multe d-alde alea;
Iar de vrei să faci versuri, ia pildă de la Pralea."

Darul observaţiei şi tonul glumeţ apropie această poemă de prozele lui Negruzzi, Russo şi Kogălniceanu. De altfel, epistolele în versuri ale lui Alexandrescu denotă exact acelaşi spirit din scrisorile lui către Ghica. Autorul e un „moldovean" plin de haz, „aristocrat", subţire, poznaş, şi mai ales ironic, fără nimic din acel heliadism extravagant şi bizar în care Marin Mincu identifica trăsătura definitorie a spiritului muntenesc. Mai mult: Alexandrescu şi Heliade sunt scriitorii cei mai deosebiţi care se pot

închipui. Alexandrescu este distins, cuviincios, malițios, și, în felul său, foarte eficace. Heliade, temperamental, slobod la gură, ba chiar spurcat. Ibrăileanu nu-i consacră lui Alexandrescu un capitol în studiul lui din 1909, dar, într-o notă, îl așază printre acei munteni (Odobescu, Bălcescu) „care ascultă de tradiție". Pamfletele versificate (contra lui Heliade etc.) trebuie considerate excepții în opera acestui romantic *Biedermeier*, care a mânuit mult mai bine ironia subtilă decât sarcasmul vehement.

Tot așa îi sunt fabulele, la fel de celebre în literatura noastră precum acelea ale lui La Fontaine în literatura franceză ori ale lui Krâlov în aceea rusă. De altfel, s-ar părea că însăși reușita în acest gen trebuie legată de anumite înclinații, pe care Alexandrescu le are în cel mai înalt grad. Explicând pe La Fontaine, în cartea pe care i-o consacră, H. Taine îl consideră produsul acelui „esprit gaulois" (sau francez) caracteristic pentru rasa „cea mai atică" dintre toate cele moderne, „moins poétique que l'ancienne, mais aussi fine, d'un esprit esquis plutôt que grand, doué plutôt de goût que de génie, sensuel mais sans grossierté ni fougue, point morale, mais sociable et doux, point réfléchi, mais capable d'atteindre les idées, toutes les idées et les plus hautes, à travers le badinage et la gaieté". Aproape totul se potrivește scriitorului nostru. Și încă: „L'homme n'est point alourdi ni exalté; pour sentir il n-a pas besoin de violents secousses et il n'est pas propre aux grandes émotions. Tout est moyen ici, temperé, plutôt tourné vers la délicatesse que vers la force". Sau: „...La beauté manque, mais l'intelligence brille, non pas la verve pétulante et la gaieté bavarde des méridionaux, mais l'esprit leste, juste, avisé, malin, prompt a l'ironie...". Este spiritul care în Evul Mediu, în locul epopeilor războinice, a creat „les fabliaux", expresia unui spirit măsurat, subtil, care evită cuvintele mari și se păzește să împingă emoțiile până la capăt. Alexandrescu nu e altfel. A început a traduce fabule devreme, apoi a le scrie pe ale sale, și e singurul gen în care a perseverat până la bătrânețe. În traduceri, nu se încrede în alexandrinul unui Florian, pe care-l rupe în două trohaice de 7/8 silabe (nimerind de pe acum câte un vers memorabil, superior originalului: „Prințule, în loc de plată/ Aș dori câțiva curcani", spune vulpoiul predicator) și nici în versul polimetric al lui La Fontaine, rămas neînțeles lui Boileau. Abia mai târziu va adopta Alexandrescu versul cu mai multe picioare, slujindu-se foarte bine de libertatea pe care o îngăduie și făcând ca fabulele să-i semene cu niște mici comedii de moravuri (mai ales politice, cum au remarcat toți comentatorii, începând cu Pompiliu Eliade), așadar de aceeași factură cu *Satiră. Duhului meu*, și totodată, prin vioiciunea limbajului, dialogal și multiplu, cu celelalte epistole. Fabula lui Alexandrescu, mai puțin concisă în formă și universală în conținut decât aceea clasică a lui La Fontaine, mai bavardă și mai directă (tăind desfășurarea acțiunii de reflecții precum „Astfel se încep toate: vremea desăvârșaște/ orice inventă omul și orice duhul naște"), actuală (mergând până la versificarea unor slogane pașoptiste, ca în *Mierla și bufnița*, ori având subiecte curat ocazionale), militantă, patriotică, localistă este *Biedermeier* în toate articulațiile și motivele ei.

Câteva sunt adevărate capodopere și ar fi meritat să fie cunoscute lumii precum sunt *La Cigale et La Fourmi, Le Loup et l'Agneau, Le Corbeau et le Renard* și atâtea ale lui La Fontaine. Bunăoară *Câinele și cățelul,* în care discursul demagogic al lui Samson este de o mare putere de caracterizare. Dacă la fabulistul francez observam uneori politețea secolului și a lumii sale, Alexandrescu e mai direct și mai mușcător. Comparând *Dreptatea leului* cu *Les Animaux malades de la peste*, vedem că, pe lângă transformarea ciumei într-un război (tot așa de devastator), flateria vulpească devine mai puțin perfidă, mai disprețuitoare. În fabula lui La Fontaine vulpea zice leului: „Vous leur fîtes, Seigneur/ En les croquant beaucoup d'honneur". Alexandrescu schimbă așa: „Ce-are a face! răspunse/ Înălțimea ta ești/ oricât de slab poftești". În *Lupul moralist*, altă piesă de rezistență, situațiile sunt la

fel de elocvente ca şi discursurile personajelor, iar tema anticlericală a modelului (Voltaire) devine politică, iar morala, casantă: „Când mantaua domnească este din piei de oaie,/ Atunci judecătorii fiţi siguri că despoaie"). Un foarte viu realism al detaliilor găsim în *Boul şi viţelul*. Cea mai clasică în tăietură rămâne *Vulpea liberală*, dar tabloul pare scos dintr-o fiziologie a epocii *Biedermeier*, în care personajele se comportă (sărutul labei, coruperea prin slujbe) şi vorbesc riguros definitoriu. Elefantul, având ştire de predicile vulpii, îi trimite un bilet, invitând-o la curte:

„...O-mbrăţişă şi-i zise:
«— Am aflat, jupâneasă, că ai mare talent
Voi să te pui în pâine;
Şi începând de mâine
Îţi dăm cu mulţumire,
Ca un semn de cinstire,
Al găinelor noastre întins departament:
Caută-ţi bine treaba».
«— Pe seama mea te lasă»,
Răspunse oratorul şi, sărutându-i laba,
Se întoarse acasă.
În ziua viitoare,
Vulpea ca totdeauna veni la adunare;
Dar însă oblogită, pe subt barbă legată,
Şi cu un lipcan mare la cap înfăşurată.
«Ce ai, de eşti astfel?» o întrebă toate.
«— Îmi e rău de aseară, îmi e rău cât se poate,
Şi cu trebile ţării să mă lăsaţi în pace.
Craiul ştie ce face;
El nencetat gândeşte la al obştii folos.
Adio! sunt bolnavă: m-am înecat c-un os»."

În legătură cu puţina, relativ, proză a lui Gr. Alexandrescu, obiceiul de a opune pe romantic clasicului (ori invers) este încă şi mai iritant şi nespornic decât în legătură cu poezia. Criticii s-au grupat pur şi simplu în două tabere (deşi tot fără a se cita întotdeauna unii pe alţii), după cum au considerat *Memorialul* din 1844-1845 (data tipăririi în revistă) romantic sau clasic, indiferent dacă l-au apreciat sau nu ca o reuşită. Bunăoară, N. Iorga e de părerea (s-ar înţelege că valabilă şi pentru poezie) că Alexandrescu n-are „gluma uşoară", ci numai „satira ascuţită sau ironia amară", că nu face „spirit de salon râzând, din contra, batjocoritor sau tragic". Despre *Memorial*: „La mânăstire culege, prin urmare, poveşti din trecut şi scene ridicule ale prezentului, el nu se aduce acolo pentru a-şi avea amintirile personale, ci, cu sufletul străbătut de măreţia priveliştii unui trecut ce se păstrează numai în părăsite şi şubrede ruine, cu ochii de vizionar îndreptaţi spre fantasme..." Acelaşi jurnal romantic al călătoriei l-a citit şi Călinescu, numai că, constatând că atunci „când nu poate proiecta în proporţii uriaşe, poetul vede banal", îl declară un talent narativ şi descriptiv „stângaci". „Totul e convenţional", mai zice altundeva, lăsând să cadă pe gâtul prozatorului ghilotina. Nu tot aşa i se va părea lui Ibrăileanu relatarea călătoriei din 1842: „În general, Alexandrescu e prea «clar», are sentimente clare, idei clare; n-are ceva «germanic», să zicem, ceva tenebros, cu multe răsunete, în poezia sa. În *Memorial*, se vede bine această particularitate a spiritului său: un spirit clar, care descrie ca un latin". În partida lui Ibrăileanu se înscrie (fără s-o ştie, căci cursurile acestuia erau încă inedite) Cioculescu: „În proză, Gr. Alexandrescu atinge cu mai mult agrement stilul natural, tonul uşor şi dezinvolt". Cu excepţia nuvelei *Călugăriţa*, „nu mai e nimic romantic în această proză vioaie, spirituală şi ironică". O încercare de a împăca cele două poziţii, dar menţinând structura dublă, face Mircea Anghelescu. El distinge un registru stilistic glumeţ, în care este prezentată călătoria propriu-zisă, şi unul grav, în care este descris trecutul istoric. „Separaţia e de fapt efectul alternării a două planuri temporale, pe care poetul le investeşte cu atitudini stilistice diferite". Într-o parte a lui, *Memorialul* „poate fi socotit şi ca un jurnal al descoperirii unor stări interioare", autorul procedând „ca un adevărat romantic, (care) se descopere pe sine în peregrinările sale". Aşa

pusă problema, e firesc ca scrisorile către Ghica să „nu arate deloc această faţă a sa".

La acest din urmă punct de vedere (care este şi cel mai elaborat de până acum) ar fi mai multe de obiectat. Luând-o cu sfârşitul, să spunem că aşa-zisul jurnal interior este complet inexistent în *Memorial.* Destul de rare sunt apoi paginile care să ilustreze registrul stilistic grav (dacă nu în melodramatica nuvelă *Călugăriţa,* introdusă după regula manuscrisului oferit ocazional, în mijlocul *Memorialului*), acestea fiind şi cele mai neinteresante artistic. Din contra, atitudinea glumeţ-locvace este peste tot şi face farmecul literar al *Memorialului,* ca şi al corespondenţei cu tovarăşul de călătorie, deloc diferită ca ton şi ca mijloace. În fine, obiecţia cea mai importantă vizează considerarea operei prozatorului şi a poetului ca duală, bipolară. Nu există însă o poezie şi o proză mai caracteristice romantismului *Biedermeier* de la noi şi de aiurea decât acelea ale lui Alexandrescu. Toată chestiunea clasicismului sau a romantismului e falacioasă cu privire la *Memorial* cum era şi cu privire la poezie. Cine a citit pe Negri, Ralet, Alecsandri, Drăguşanu, Ghica şi pe ceilalţi paşoptişti din însemnările lor de călătorie, observă imediat că locul lui Alexandrescu este între ei. Drumul întreg, presărat cu surprize dezagreabile şi cu incidente comice, explicabile mai ales prin „starea poştiilor" (motiv recurent), nu diferă în *Memorial* de ceea ce ştim de la ceilalţi. Simţul de observaţie al autorului e destul de bun, cu precizarea că el reţine îndeosebi latura amuzantă ori picantă a lucrurilor. O schiţă de prin 1847 intitulată *Nuntă* e tipic costumbristă.

Scrisorile către Ghica, tipărite de Lovinescu în 1928, în monografia lui, după ce Duică le dăduse fragmentar, încep în anul călătoriei din *Memorial* şi se încheie prin 1856. Cum manuscrisele de pe care le-a copiat Lovinescu au devenit intruvabile, nu avem încă o ediţie propriu-zisă a corespondenţei, remarcabilă totuşi, vădind daruri de prozator incontestabile. Alexandrescu n-are doar umor, ci posedă un stil al echivocului galant care arată în el pe monden. Are curiozitate pentru cancanuri (e drept că le pune pe seama unor dame). Frecventează saloanele, cluburile şi cofetăriile, îmbrăcând la ocazii un frac verde-negru cu nasturi de metal. Declară într-un rând a nu fi avut curajul să se apropie de o prietenă comună de teamă a nu fi zgâriat de ea, care „pretinde că tu o aveai această galanterie şi că ghiarele demonului să văd încă pe pielea ta". Şi adaugă hazos: „Să-ţi fie de bine". E un om de lume, niţel ipocrit, căci laudă versurile cuiva ştiind că n-au valoare, dar neputând face altfel. Îl invidiază pe prietenul său că are posibilitatea de a lenevi: „Îmi place mult viaţa ta cea orizontală, nargheleaua măreaţă ori caicul molatic şi mărturisesc că dacă nu aş fi *eu,* aş vrea să fiu *tu,* adecă dacă nu aş fi leneş de Bucureşti, aş vrea să fiu leneş de Constantinopol". Apelează la el pentru nişte „mătănii aromatice" care fac trebuinţă unei „dame graţioase şi bune" în „favorul" căreia se află. Şi alte asemenea nimicuri, din care totuşi se compune esenţialul unei vieţi. Ironia lui pare înţepătoare, dar nu e veninoasă, nici chiar când îl evocă pe Heliade, „marele patriot". Pe Ghica însuşi îl împunge uneori, zicându-i de exemplu „iubite prinţ", când prietenul devenise bei la Samos. În fine, ştie el însuşi foarte bine nu numai să justifice tonul scrisorilor lui, dar şi să facă tabloul tristei vieţi publice din Principate de după revoluţie, spre informarea exilatului:

„Ţi-am scris patru sau cinci scrisori, fără să primesc la vreuna răspuns. Eu nu sunt pretenţios, după cum ai putea să socoteşti, dar mă interesez să aflu de le-ai primit, căci în împrejurările actuale, când spionlâcul, delaţiile, siluirea secretului corespondenţelor sunt lucruri foarte comune, îmi este iertat să zic cu poetul satiric: «Je crains tout, cher ami, et n'ai point d'autre crainte». Nu doar că scrisorile mele coprind într-însele ceva vinovat, dar se pot explica pe dos, după cum se întâmplă în timpi când bănuiala este obştească, când guvernul se teme de toţi şi toţi se tem de guvern: atunci viaţa este aşa de tristă încât fiece om se poate crede un mic

despot, judecând după temerea ce insuflă şi aceea ce simte. Apoi ştii că noi, o seamă de oameni, avem nenorocirea a fi consideraţi ca acele femei publice care, deşi ar hotărî să-şi schimbe purtarea, tot nu le-ar crede nimeni, preţuindu-le după reputaţia lor cu drept sau cu nedrept câştigată".

În astfel de pagini private, fără intenţie literară, descoperim proza adevărată a romanticilor, inteligentă, plină de bun-simţ şi într-o limbă care nu s-a învechit decât cât să capete mai mare savoare. Scrisorile lui Alexandrescu n-au doar o valoare de document moral şi istoric, ci, ca şi ale celorlalţi contemporani ai săi, una curat artistică. De aceea nu le-am lăsat exclusiv pe mâna biografilor, cum au făcut cu ele alţii, chiar şi critici (de exemplu Călinescu cu ale lui Odobescu), ci le-am socotit parte cu drepturi întregi din însăşi opera lor.

DIMITRIE BOLINTINEANU

(1819 sau 1825 – 20 august 1872)



Niciun poet din generaţia paşoptistă nu s-a încercat într-o mai mare diversitate de specii vechi sau noi decât Dimitrie Bolintineanu şi totodată într-un spirit romantic mai pur. Deşi a scris de toate, cântece, idile, reverii, elegii, anacreontice, pastorale, balade, ode, basme, epigrame, legende, satire, fabule, poeme epice, roman în versuri şi epopee, a fost încredinţat în forul său interior că poezia trebuie să fie „naturală, simplă, adevărată" precum cântecul păsării sau murmurul râului, şi i-a dat într-un rând această magnifică definiţie foarte asemănătoare cu a lui Novalis: „Poezia este poezie. Iată tot ce se poate zice, precum Dumnezeu". Pe de altă parte, acest romantism genuin, potrivit cu însăşi natura poetului, care avea un talent spontan, ca niciun altul în acea vreme, cu harul invenţiei verbale, plastice şi muzicale, era nutrit din surse culte. La fel cu Alexandrescu şi în deosebire de Alecsandri, n-a fost influenţat de folclor, poate şi fiindcă s-a format înainte de constituirea modelului, căruia i-a recunoscut totuşi meritele (de pildă atunci când a comentat culegerea lui Alecsandri). Şi dacă e adevărat, cum remarcă M. Zamfir, că prin el s-a produs la noi „o primă şi inedită osmoză între *patternul* baladesc germanic şi atmosfera latină", ca a lui Nodier şi Nerval în Franţa, nu trebuie să pierdem din vedere că nu găsim aici „nici urmă de suflu baladesc autohton" şi că „inspiraţia lui Bolintineanu prinde aripi doar la contactul cu temele culte". Byron şi mai ales Hugo au fost modelele lui principale, deşi, temperament mimetic, Bolintineanu a absorbit din aerul timpului o puzderie de influenţe, de la Ossian la Gautier. În sfârşit, o curiozitate este şi că acest poet înnăscut şi nu făcut şi aşa de inegal ca umoare,

încât fragmentarismul, imaginea instantanee şi fulguranţa i-au fost totdeauna definitorii, a reuşit cel mai puţin tocmai în poezia lirică, de expresie directă şi discontinuă, adevărata lui originalitate trebuind căutată în balade sau idile, adică în specii care pretindeau oarecare elaborare.

Un fel de idile exotice şi cu substrat tragic sunt *Florile Bosforului*, culegerea incontestabil cea mai rezistentă a lui Bolintineanu, deşi lui Călinescu, unul dintre cei care l-au reimpus atenţiei pe poet, după o lungă traversare a deşertului, i s-a părut că ele sunt nesatisfăcătoare, atât prin lexic, cât şi prin senzaţii. Să luăm, de pildă, poezia intitulată *Esmé.* Impresia e absolut uimitoare:

„Ca Esmé mai dulce floare
Cu dezmerdător parfum,
N-a mai strălucit sub soare
De la Tunis la Batum!

Sub privire-i aureşte
Unda lină din Bosfor
Şi, văzând-o, Gul roşeşte,
În grădină la Nihor."

De unde vine înainte de orice efectul poetic? Neîndoielnic din valorificarea sugestiei artistice a numelor proprii exotice (de locuri sau de persoane) şi a unor cuvinte rare, de care textul e la fel de plin ca mânerul unui hanger al sultanului de pietre scumpe. Mai înainte, Alecsandri, mai târziu, doar Macedonski sau Călinescu însuşi, ca poet, vor mai proceda aşa:

„Când o vezi la preumblare
Sub iaşmac adus din Şam,
Ca o stea prin nori apare
Dulcea fiică a lui Osman.

Feregeaua-i se-mlădie
Pe kiahiul, bogat cerchez,
Cu dalga de selemie,
Cu şalvari largi de geanfez."

Nu aspectul erotic de care s-a făcut caz, „simţualismul" şi restul sunt izbitoare aici, ci interesul curat artistic. Fantezia lui Bolintineanu e mişcată de juna turcoaică nu sentimental, ci aşa-zicând muzeal. Esmé e un obiect de artă, un bibelou, un tablou, o miniatură orientală:

„Când Esmé umblă prin casă,
Coamele-i de talpe trec
Şi-ntr-o mie cozi se lasă
P-al ei sârmalì-elec.

La plimbare când ea iese,
'Noadă păru-i, elegant,
Peste cap, în valuri dese
Cu un ac de diamant."

Deşi nu mai înţelegem astăzi toate cuvintele, n-avem nevoie de glosar, căci intuim că rostul lor este pur eufonic şi că la mijloc este o convenţie stilistică precisă. De la N. Iorga a rămas obiceiul de a lega *Florile Bosforului* de *Orientalele* lui V. Hugo. Tematic, lucrul este cu putinţă. „Aceste poezii – scria Bolintineanu însuşi în prefaţa culegerii din 1865 – erau un lucru nou în literatura română ostenită până aici sub greutatea figurilor mitologice ale zeilor şi zeelor din Olimpul antic..." O împrospătare similară visa Hugo atunci când îşi căuta motivele şi personajele (după cum vedem în poema *Canaris*, care deseneează harta orientului hugolian) în Grecia, Malta, Veneţia, Napoli, Spania, Roma, Milano, Stambul, America. Numai că Orientul lui Hugo, mai degrabă descriptiv decât muzical, n-are culoarea locală a aceluia al poetului român rezultată înainte de orice din efecte pure de limbaj. Sigur, ca şi la Alecsandri înainte, în *Bosfor* sau *Pescarul Bosforului* (ultimele patru versuri de aici sunt ciudat de asemănătoare cu primele patru din *Fata de la Candili*), recunoaştem unele motive hugoliene, de pildă pe acelea ale cadânelor ce ascultă de la fereastră cântece de iubire, ale odaliscelor geloase ori ale rivalelor azvârlite în Bosfor. Dar aceste miraje orientale nu sunt totul la Bolintineanu. Invenţia stilistică este la el

în mod limpede marcată de aceea arabă şi persană. Chiar dacă nu ştim ce a citit, observăm o codificare similară. Poetul putea crede că schimbă mitologia; în realitate schimba codul stilistic. Elementele acestei noi stilistici sunt: numele proprii (uneori alegorice), decorativul şi ritualizatul, epitetele şi comparaţiile codificate, refrenele (repetările). La niciun poet român nu apare bogăţia de nume de la Bolintineanu. Nu de vreo utilitate oarecare e atât vorba, de ordin istoric ori geografic, deşi poeziile au subiecte localizate şi uneori culese din evenimente reale, cu personaje de asemenea reale, cât de o pură voluptate de vocabular, de un instinct al rarului şi al preţiosului onomastic şi toponimic. Eroinele se numesc Esmé, Leilé, Mehrul, Nadine, Rabié sau Almelaiur. Bosforul e Bogaz, Privighetoarea e Biulbiulì, iar fata e hanima. Crinii pentru comparaţii sunt din Tabor, Burgaz sau Iemen, trandafirul e Gul. Turnul fetei e Kâz-Culesi. Zorile sunt Gun-agarmasì, noaptea e Lial, luna e Ai, azurul e Legiver. Acest alegorism de sorginte orientală (turcească îndeosebi) e mai proaspăt decât acela clasic european pe care-l utilizase din belşug lirica anterioară. Bolintineanu realizează acea „livre inutile de pure poésie", cum îşi numea Hugo însuşi *Orientalele*, prin prospectarea acestui teritoriu nominal exotic. El se lasă dus de nume. Decorativul este a doua trăsătură izbitoare. În *Sclavele în vânzare* vedem bine că Bolintineanu are senzualitatea picturală şi nicidecum lascivă. Expunerea de nuduri feminine nu e pretext de imagini concupiscente, ci decorative, cu fineţi alegorice persane. Sclavele au „genele plecate" de ruşine „cum sunt nopţile pe zori". Una are „gene negre, mână dalbă", alta corp „negru ca un abanos"; una e „roză cu arzânde feţe" din munţii Azerbaidjanului, alta e „floare din Liban". Şi aşa mai departe. Contrastul de alb şi negru fiind şi la Hugo, astfel de comparaţii par scoase mai curând din Rudaki:

> „Gura-i mică, picătură,
> Sânge ce-a picat pe nea!"

Întreg ritualul erotic este trecut prin acest filtru de savante comparaţii şi epitete. Comparaţia ori epitetul nu sunt, cum s-a spus mereu, banale, stereotipia indicând aici tocmai codul. Toate vin din domeniul floral sau al pietrelor preţioase, după un sistem consecvent de echivalenţe. Poetul e un cântăreţ neîntrecut al corpului femeii. Acolo unde romantismul a preferat sufletul şi visul, Bolintineanu a cântat corpul şi realitatea fizică a amorului. Înainte de a-i discuta hedonismul, e cazul să subliniem că tropii poetului nu sunt deloc luaţi la întâmplare, stereotipia jucând în favoarea şi nu, cum s-a considerat, contra lui. Orientul poetului român este o grădină a Edenului plină de flori care au strălucirea metalelor rare. Femeile frumoase sunt în fond nişte flori, care roşesc vegetal de emoţii subtile, au păr şi gene delicate ca firul de iarbă, ochii ca murele, buze roşii ca rubinul. O parte din aceste motive (bucla, gura, obrazul) se găsesc în toată vechea lirică persană, de unde au trecut la arabi şi la turci. Aici se ridică o problemă de istorie literară. Bolintineanu a cunoscut bine (a şi scris despre ea) poezia noastră erotică de la începutul secolului său, aceea neoanacreontică, care nu era lipsită de o importantă componentă orientală. Ca şi Grecii, a căror renaştere lirică se făcuse în moliciunea de pe malurile Bosforului, primii noştri poeţi regăseau expresia sentimentului de la trubaduri pe calea ocolită a câtorva secole de influenţă persană, arabă şi turcească. Anumite aspecte din erotica *Florilor Bosforului* continuă nemijlocit atmosfera acestei poezii de dinainte de romantism, a lui Alecu Văcărescu sau Conachi, hedonismul, senzualitatea şi tot acel *carpe diem* („aerul e dulce, viaţa e plăcere"), proclamat de însuşi Bolintineanu. Idilele din *Florile Bosforului* sunt un fel de anacreontice puse în rama unor poveşti de serai turcesc. Şi epicul este standardizat: o sultană fuge cu un iubit şi e ucisă, o cadână e aruncată în mare, otrăvită sau strangulată din ordinul unei favorite a sultanului, copilul alteia e sugrumat ca să nu devină pretendent la tron. Plăcerea clipei are deasupra ei o sabie gata să cadă: senzualitatea nu e doar

hedonistă, ci şi tragică. În definitiv, erotica lui Bolintineanu, asupra căreia Călinescu a aruncat un discredit din păcate durabil, are meritul de a fi reînnoit anacreontica din generaţia clasicilor într-un fel care nu i-a reuşit lui Alexandrescu (autor de romanţe) şi cu atât mai puţin lui Alecsandri (e partea lui slabă). Oricâtă dulcegărie şi chiar stupiditate ar exista în aceste poezii, trebuie să recunoaştem că Bolintineanu a corectat frivolitatea sentimentală a predecesorilor printr-un instinct tragic al vieţii şi a creat un cod stilistic mult mai riguros decât acela de la Conachi, rafinându-l în manieră persană. Bolintineanu e capabil de bijuterii plastice ca aceea din *Dibrubam*:

„Cine-i tânăra hanimă
Ce pe finul mozaic,
Rezemată lin pe mână,
Bate apa din fântână
Cu piciorul alb şi mic?"

(care ne duce inevitabil cu gândul la *Sara la baigneuse* a lui Hugo: „On voit sur l'eau qui s'agite/ Sortir vite/ Son beau pied et son beau col/ Elle bat d'un pied timide/ L'onde humide...") sau ca aceea din *Se scaldă*:

„Apa face garofiţe
Peste corpu-i răpitor
Şi îi soarbe din cosiţe
Aurul strălucitor.

Când pe undă se zăreşte
Dreaptă, coama-i tresărind,
Când pe spate s-odihneşte
Ca o pavăză d-argint."

precum şi de cântece melancolice, ca acela din *Dorinţa*, al fetei sărace şi ambiţioase, aşa de coşbucian în esenţa lui:

„Să fiu roabă fericită,
Odaliscă m-aţi vedea;
Chiar sultana favorită
Mumă de un şah-zadea.

Şi-aş goni aceste turme
De femei de la sarai,
Flori ce mor fără de urme,
Fără d-a iubi încai!...

Vai, dar sunt o biată fată,
N-am ciflicuri, nici sarai.
Am o inimă-nfocată,
Am un păr lung şi bălai!"

Că la temelia *Florilor Bosforului* stă tot clasica anacreontică ne-o arată *Macedonele* (o culegere mult mai slabă), unde triumfă nu numai etnograficul fără însuşiri artistice, dar şi pastorala, bahica şi erotica de tip vechi. „Ce-i amorul? O beţie", spune poetul, care totuşi mai degrabă urmează pe Conachi decât vesteşte pe Eminescu. (Desigur, câte o notă eminesciană se întâmplă să ne rămână în ureche, de pildă în *Cântecul nunţii în Castaria* care ne face să ne gândim la nunta din *Călin*: „Însă iată se arată/ Al ei mire sfiicios;/ Amândoi roşesc d-odată,/ Tac şi lasă ochii-n jos"). Însă poetul la care (vom vedea mai încolo) trebuie raportat Bolintineanu e mai ales Coşbuc. *Sfiiciunea* e o idilă ca acelea viitoare ale năsăudeanului, nici măcar localizată la Vardar sau la Cavaia. Un flăcău îşi ascunde, din timiditate, iubirea şi când fata îl roagă vicleană să o lase în pace (în fond, îl provoacă), el o ascultă şi apoi regretă:

„Eu m-am dus, o, nebunie!
Astăzi văz că am greşit
Şi că numai cel ce ştie
Să cuteze, fu iubit."

E de mirare că nu s-a văzut cât Coşbuc e în *San Marina*, nu doar prin „desenul strofic", cum s-a spus, care e acela hugolian folosit şi de Alecsandri în *O noapte la Alhambra*, dar prin tot fabulosul etnografic de *Nuntă a Zamfirei* la români, tot costumbrismul poetizat prin culori şi ritmuri frapante (şi, fireşte, cu aceeaşi înclinare către numele proprii evocatoare prin ele însele):

„Se întinde masă dalbă
Pe un plai lângă Cătun,
Cu smântână
De la stână
Şi cu fagi de miere albă
Şi cu vin de la Zeitun.

Dintr-o mână-n altă mână
Cupa pregiurată-n flori
Trece plină;
Beau, închină
Pentru ţara lor română,
Pentru turme şi păstori.

Cei bătrâni cu albe plete
Cei dintâi la masă-nchin;
Hora pasă
Lângă masă,
De flăcăi şi june fete
Cu păr negru, cu alb sân."

Dincolo de atmosferă este la Bolintineanu un coşbucianism structural: niciunul nu e fundamental poet liric, preferând să pună declaraţiile sau plângerile în gura unui personaj. Deja *O fată tânără pe patul morţii*, poezia de debut care i-a adus o consacrare la fel de fulgerătoare ca *Ruinele Târgoviştei* lui Cârlova, ţine de acest tip de lirism indirect, atribuit. Nu trebuie totuşi să vorbim de epic. Bolintineanu este încă şi mai puţin poet în poemele epice decât în cele lirice. Dar dacă citim poeziile lirice intitulate de el însuşi *Reverii* şi scrise, cele mai multe, înainte de 1847, observăm că doar câteva folosesc prima persoană (de exemplu *Viziunile*, *Nu mai voi consolaţiune* ş.a.). În celelalte avem totdeauna un personaj şi un scenariu, motivele cele mai frecvente fiind acelea ale fetei moarte de tânără şi al zădărniciei. Indiferent de sursele directe ale poeziei de debut (căci au fost indicate mai multe, deşi nu toate, dovadă că motivul apare şi în *Fantomar* din *Orientalele* lui Hugo şi răzbate, târziu, în *Mortua est!* a lui Eminescu), ele conţin deci o obsesie a lui Bolintineanu. E de remarcat şi că în aceste „inspiraţii tinere şi melancolice", cum le-a numit poetul însuşi în prefaţa volumului din 1847, hedonismul de mai apoi este total absent. Ca şi Alexandrescu, s-ar părea că Bolintineanu suportă la început presiunea melancoliei romantice. Nici în alte specii persoana întâi nu pare profitabilă poetului. Sărind de la începătoarele *Reverii* la satirele politice de la sfârşitul vieţii, vom constata aceeaşi ineficacitate literară a expresiei directe. Stilul familiar-trivial („Ce dracu ţii atâta să cei un minister?") e inacceptabil în toate. Pamfletul lui Bolintineanu e locvace, dar plat. Peste toate acestea, vorba lui Maiorescu, trebuie să aruncăm un văl. După cum mediocre rămân fabulele, prea ocazionale şi deci devenite ininteligibile după un secol. În epică izbuteşte şi mai puţin. *Bătăliile românilor* ori *Legendele* (din 1858) sistematizează greoi şi prozos domeniul *Legendelor istorice*. *Andrei sau luarea Nicopolei* dovedeşte o totală inapetenţă narativă. *Sorin sau tăierea boierilor la Târgovişte* e superior, mai ales în prolog, care conţine un monolog hamletian pe tema zădărniciei. E mai curând un poem dramatic. Singura reuşită din aceste naraţiuni în versuri e „romanul" *Conrad*, dar şi acesta fragmentar.

O discuţie separată merită *Legendele istorice*. Faima lor, datorată şcolii, n-a convins critica modernă, în cel mai bun caz rezervată, dacă nu complet negativă (în mod curios, Iorga se numără printre cei care nu le preţuiesc). Singura încercare de a le reabilita literar aparţine editorului operei complete a lui Bolintineanu într-o carte din 1972 (*Introducere în opera lui Dimitrie Bolintineanu*). Unele din exemplele lui Teodor Vârgolici sunt plauzibile, nu însă şi argumentele lui. Oricine ştie azi pe dinafară câteva din sentinţele, devenite populare, pe care autorul *Legendelor istorice* le pune în gura personajelor sale: „Cei ce rabdă jugul ş-a trăi mai vor/ Merită să-l poarte spre ruşinea lor!". Tocmai simplitatea naivă le garantează circulaţia: „Capul ce se pleacă paloşul nu-l taie,/ Dar cu umilinţă lanţu-l încovoaie". Figura de stil cea mai obişnuită este elementara sinecdocă.

Uneori, rar, nu li se poate nega dinamica gesturilor şi a punerii în scenă:

> „Ei se bat în spade – spadele se frâng;
> Ei se iau în braţe – se smucesc, se strâng.
> Când tătarul scoate o secură mică
> Şi lovind pe Preda pavăza îi strică.
>
> Dar el cu măciuca astfel îl lovi
> Încât deodată căzu şi muri."

Adevărul este însă că nu valori de ordin epic, liric sau dramatic vom găsi aici, nici mijloace stilistice superioare. Meritul este în altă parte şi de altă natură decât aceea pur artistică. Bolintineanu a creat în *Legende* un gen didactic şi succesul l-a datorat tocmai simplităţii naive şi conciziei memorabile. Prin aforismele rostite de eroii lui (toţi figuri naţionale şi aflaţi în situaţii istorice) el oferă modele de patriotism. Accentul, de altfel, cade în toate pe discurs şi tocmai discursul romantic reprezintă esenţa patriotismului paşoptist. Este inutil a căuta conflicte bine conduse, tensiune, atmosferă ori psihologie într-o specie de o clasicitate formală perfectă şi care, dacă a devenit memorabilă, a devenit chiar prin această exemplaritate a ideii, ajutată de mecanica prozodică.

Cu totul altceva se întâmplă cu baladele fantastice, care, după *Florile Bosforului*, alcătuiesc celălalt capitol durabil al poeziei lui Bolintineanu. În acestea, modelul hotărâtor este Hugo şi bănuiesc că celelalte influenţe (Uhland, Heine, Bürger, Schiller etc.) au trecut prin poetul francez. Epicul nu e nici de data asta mai norocos. *Mihnea şi baba* are un subiect confuz: nu ştim exact de ce merge personajul în peştera vrăjitoarei şi nici de ce s-a făcut el vinovat, fapt fiind că e silit a bea sângele fiului babei, pe care l-ar fi împins la moarte, ceea ce duce la declanşarea stihiilor naturii. Dar pe această naivă canava romantică, se evocă întâi un miez de noapte cu bufniţe, lilieci, hârci, descântece magice etc. Stilul e aproape barbian, concis, în linia folclorului magic. Nu lipseşte blestemul (Hugo a scris şi el o *Malédiction* şi a folosit imprecaţia în *Odes et Ballades*), dar care nu e memorabil prin truculenţă verbală ca ale lui Heliade sau Arghezi, ci prin cadenţa şfichiuitoare, învăţată de la Hugo, marele maestru al ritmurilor în romantism. La rostirea lui, o „naibă" (un diavol) îşi face apariţia lângă Mihnea. Descrierea acestui strigoi zoomorf, cu cap de taur şi coadă de balaur, e interesantă. În fine, fuga călare a blestematului este partea considerată pe drept cuvânt cea mai valoroasă din baladă. Şi aici modelul e Hugo, din *Les Djinns*, cum a observat, întâiul, Iorga, sosirea roiului de duhuri provocând în poemul francezului efecte sonore comparabile. Şi, apoi, vampirii şi dragonii lui Hugo determină zgâlţâirea din temelii a universului, ca şi la Bolintineanu, tunete, fulgere, ninsori şi vijelii. Finalul hohotind de batjocură este impresionant, căci Bolintineanu, ca şi Heliade, ştie să fie zgomotos la modul poetic, să ciocnească vorbele, să le amestece în vârtejuri care sparg urechea, să le smulgă ţipete ori hohote de râs, să sugereze prin schimbări de măsuri şi clătinări ritmice o mişcare cosmică. Genul sepulcral e încercat în *O noapte la morminte*. Aici se vede clar că Bolintineanu e un mimetic superior, îmbrăţişând teme la modă. Mortul care, fireşte, cuvântează este un tiran ajuns în iad pentru cruzimea lui. Romantismul *Biedermeier* nu putea să nu lege sepulcralul de istoric. Baladele fantastice îi plătesc şi ele tribut. În rest, la Bolintineanu există o anumită fantezie a sumbrului şi a macabrului: scheletele gem, în timp ce corbii „crocnesc" şi din cer curg pâraie de apă. În altă parte, moartea are perii zbârliţi şi împletiţi de şerpi, ea fiind „naltă şi uscată" şi întovărăşită de boale „furioase" şi „gălbegioase" care bat din aripi şi rânjesc ca iasmele. Înainte de Eminescu (*Strigoii*) dacă nu şi de Alecsandri (*Noaptea Sfântului Andrei*), Bolintineanu a explorat printre cei dintâi la noi această zonă. Atmosfera şi figuraţia sunt uneori de import (Uhland, Heine): cavaleri, domniţe, paji, scutieri, banchete, orgii. Caracterul livresc, cult, nefolcloric al inspiraţiei lui Bolintineanu este lucru cert, dar nu e mai puţin adevărat că mimetismul lui e magnetic

atras de unele scene. Motivul de aparență folclorică, cum este, de exemplu, acela din *Domnul de rouă* (care într-o formă deosebită apare și în *Traianida*) cu stranii note bottiene, despre iubirea dintre o pământeancă și un mire care e o închipuire din rouă și pe care soarele îl ucide, ca pe Riga Crypto al lui Barbu, ne întoarce la o preocupare pe care am identificat-o deja în lirică. În *Făt-Frumos*, eroul e antrenat de un „om negru", în urma unui cuvânt imprudent, într-o aventură mortală. Nunta se încheie cu moartea și decorul își schimbă brusc caracterul (e aici ceva din *Cavalerul Olaf* a lui Heine, în care călăul stă la ușa sălii de nuntă și așteaptă miezul nopții). Astfel de „prelucrări" ciudate sunt numeroase la Bolintineanu. Artistic foarte naive, baladele cu subiecte thanatice și erotice indică cea mai puternică obsesie a unui poet în general disponibil și inconstant, fără adâncime și chiar fără autenticitate a sentimentului, posedând însă un excepțional simț al ritmului, o facilitate cantabilă, de tip italian, cum a spus Paul Cornea, fără orchestrație amplă și precisă, și, nu în ultimul rând, o inegalată fantezie auditivă, care i-a permis să anticipeze o parte din sonoritățile pure ale poeziei simboliste și moderniste din secolul următor. Din nefericire, aceste însușiri prețioase se observă cu dificultate într-o producție poetică revărsată peste marginile admise, și iremediabil mediocră în cea mai mare parte a ei, în care reușitele sunt literalmente înecate. Puțini poeți români au fost așa de inegali ca Bolintineanu.

Proza lui Bolintineanu nu are nici pe departe însemnătatea poeziei. Ea ilustrează cam toate speciile *Biedermeier*, de la note de călătorie la narațiune istorică, trecând prin roman, scrisori și publicistică. *Călătoriile* sunt decepționante. Nu se vede aproape nicio însușire artistică. Seamănă, sub acest raport, cu *Escursiunile* lui Filimon. Redactarea este de obicei mult ulterioară, ceea ce permite autorului să sporească puținele impresii personale cu copioase rezumate din alți călători sau din istorici. Bolintineanu este cel mai plat didactic, cel mai plicticos documentar dintre toți călătorii noștri din secolul trecut. De firul subțire al relatării atârnă, ca niște ghiulele de tun, digresiunile istorice. Istoriile doctorului Franț, cu tâlhari greci care iau ostateci, nu sunt de valoarea celor ale lui Ghica și este exagerat a vedea în ele originea îndepărtată a literaturii lui Istrati și Fănuș Neagu: n-au nervul și culoarea care au făcut să pară fabuloasă Balcania acestora. Dacă e ceva de remarcat în ele e absența totală a stilului romantic, acela din *Călugărița* lui Alexandrescu ori din nuvelele incluse de Filimon în *Escursiuni*, deși nu și a subiectelor romantice. Este uimitoare mentalitatea de turist contemporan pe care o are Bolintineanu într-o epocă în care călătoriile erau încă inițiatice și aventuroase. Interesul lui e de a nu scăpa niciun moment și de a strânge cât mai multe date referitoare la el. Nu e călăuzit de emoție și nu face selecție. Merge în locurile în care merg toți, de pildă la Ierusalim unde Biserica Sfântului Mormânt seamănă, în zi de Paște, cu un târg în care arabii își desfac marfa, beau cafele sau dănțuiesc, alături de mulțimea turiștilor creștini veniți din toate colțurile lumii. Descriind Egiptul, se referă la dansatoarele *almee*, ca și Flaubert, care le-a văzut la Keneh, în 1850, când a călătorit împreună cu Maxime du Camp. Nu e clar însă dacă Bolintineanu le-a frecventat personal sau doar a auzit de ele. Flaubert, care a redactat și el acasă jurnalul, după însemnări luate pe drum, scrie cu privire la ele pagini cu care cele ale lui Bolintineanu, încărcate de reproșuri pudibonde, nu se pot compara. S-ar zice că francezul și românul n-au văzut aceleași locuri și nici în același timp. O singură dată, ceea ce vede Flaubert pare mai normal să fi văzut autorul *Florilor Bosforului*: un ibis alb ciugulind în iarba verde, alături de niște bivoli, în plin Cairo. Ceva mai multă participare afectivă este doar în *Călătoriile la românii din Macedonia*. Aspectul costumbrist este puternic aici. Autorul strânge cuvinte și le explică, descrie obiceiuri, copiază cântece. E unul din primele studii la noi despre românii de peste Dunăre. Doar un Baedeker e *Călătoria în Asia Mică*, refăcând în sens invers traseul lui Romulus Rusan după o sută douăzeci și cinci de ani. Întors

în ţară, dă despre capitala Moldovei o imagine pe care a ţinut-o minte probabil şi Călinescu, de vreme ce îi va veni în cap una extrem de apropiată când va evoca Iaşul într-o tabletă: „Când ajunserăm a doua zi dimineaţa în dealul numit Repedea, văzurăm capitala Moldovei culcată cu lene pe o coastă lină, spre nord-vest, ca un călător obosit de cale şi de suferinţe ce se culcă în mijlocul câmpului verde şi visează la trecutul său".

Biografiile istorice ale lui Bolintineanu, numite de Xenopol „romane istorice" şi de Călinescu „biografii romanţate", nu sunt, în realitate, altceva decât obişnuitul hibrid *Biedermeier* de genuri, ca la Asachi, mai înainte, sau ca la Hasdeu, după aceea: biografie, memoriu, studiu, nuvelă şi roman istoric. Diferă doar doza în care una sau alta din specii se întâlneşte în fiecare. Când scrie Bolintineanu *Viaţa lui Mihai Viteazul*, Hasdeu nu scrisese monografia sa despre *Ion Vodă*, în schimb era la modă romanţul istoric de felul celor ale lui Urechiă, Ioan Dumitrescu, Pelimon etc. Cartea lui Bălcescu nu fusese tipărită, dar există indicii că Bolintineanu o ştia, fiindcă citează din ea într-un articol din 1868, iar în *Viaţa* există un pasaj referitor la locul bătăliei de la Călugăreni nemarcat de niciun semn pentru posteritate, pasaj care apare aproape vorbă cu vorbă în Bălcescu. Istoria, legenda şi ficţiunea se amestecă la tot pasul în textul lui Bolintineanu, care are uneori aceleaşi izvoare ca şi Bălcescu (Walter, De Thou) şi în legătură cu originalitatea căruia ne vine la fel de greu să ne pronunţăm. Doar pasajele cu conspiratori şi cu iubiri sunt aproape sigur ale romanticului, precum şi acelea, mult mai numeroase, din *Viaţa şi faptele lui Ştefan Vodă cel Mare*, în care patriotul de la 1848 iese în avanscenă şi, glosând pe marginea unor fapte ale domnitorului, exclamă: „O, domnitori! nu căutaţi a ucide pe inamicii voştri prin exiluri, închisoare, moarte; voi îi veţi face mari cu aceasta" sau când califică pe unii dintre protagonişti drept „trădători vili şi tirani", lansându-se în comentarii politice. Oarecare culoare se constată pe alocuri. Despre oştenii lui Mateiaş Corvin, care benchetuiau la Baia, scrie de pildă: „Ei erau ca vulpile în coteţul porumbilor". Informaţia e destul de bogată, cu unele erori, între care citarea *Izvodului lui Clănău* este explicabilă, căci abia ulterior se va dovedi că a fost vorba de un fals al fraţilor Sion, nu însă şi punerea pe seama lui Costin a portretului lui Ştefan scris de Ureche, probă de grabă şi de improvizaţie. *Viaţa lui Vlad Ţepeş* ne aduce sub ochi un personaj sanguinar, viclean şi demonic, cu unele nuanţe totuşi („El credea numai în spaima ce putea insufla. Judeca pe oameni ca învăţătorii pe copii. Trebuia să-i spăimânte. La dânsul minciuna nu afla intrare. Pâra, intriga, calomnia erau lovite de moarte"), dar şi cu excese tipic romantice („Vlad Ţepeş nu era un tiran din întâmplare; era un revoluţionar, avea o idee; era un reformator"). Ne-am fi aşteptat la mai multă concreteţe în *Cuza Vodă şi oamenii săi*, „memoriul istoric" din 1868, căci Bolintineanu participase nemijlocit la evenimente. Această *Istorie contimporană*, dacă e să împrumutăm titlul lui Maiorescu, nu este, din păcate, numai îngrozitoare sub raport stilistic, dar n-are niciun plan, nicio ordine, chiar dacă amănuntele revelatoare nu lipsesc. Se pot reţine unele aprecieri ale firii domnului, pe care Bolintineanu îl cunoscuse îndeaproape. „De câte ori mergea la Iaşi şi se înturna la Bucureşti – scrie el – revenea cu simţăminte reacţionare" sau: „Domnul Cuza lesne se înflăcăra la orice idee naţională energică, şi tot cu aceeaşi înlesnire se lăsa a se descuraja când era vorba de execuţie, când găsea pedice, şi mai ales când i se părea că naţia, acea divinitate la al căria templu adorase, nu era astfel cum şi-o închipuise..." În fine, o vorbă memorabilă: „...I-aş fi tolerat a face pe Don Juan mai bine decât a face pe Ludovic al XIV-lea". Nu e de mirare că, după Ţepeş, Bolintineanu a fost atras de Ştefăniţă, nepotul lui Ştefan cel Mare şi protagonistul viitor al *Viforului* lui Delavrancea (trecuse şi prin nuvela despre Rareş a lui Asachi), erou romantic prin excelenţă. Biografia acestuia este o curată nuvelă istorică, la fel cu ale lui Odobescu, deşi fără valoarea acelora. Şi alte vieţi puteau da nuvele istorice onorabile, dacă Bolintineanu ar fi avut mai mult scrupul artistic. Este, de

exemplu, în aceea despre Brâncoveanu un nucleu narativ puternic de la scena sosirii imbrihorului mai departe. Cele despre Hangerli şi Ştefan Cantacuzino sunt prea sumare. În schimb, *Constantin Postelnicul Cantacuzin*, ironizată de Odobescu în *Câteva ore la Snagov* pentru un detaliu de ordin istoric fără importanţă, are în centru un personaj feminin puternic şi anume soţia domnitorului, cea care urzeşte pieirea postelnicului. E o femeie energică, inteligentă, frumoasă şi incapabilă de sentimente. Seara, culcându-se, îşi şopteşte: „O, că nu poci să iubesc!".

Tot femeile sunt vioara întâi (ca de altfel şi în teatrul scriitorului) în romanele lui Bolintineanu, mult mai valoroase decât aceste cam prolixe biografii şi, în orice caz, mai însemnate în istoria genului. *Manoil* (1859) este primul nostru roman epistolar şi sentimental, continuând *novella* de tip *Zoe* şi deosebit de acela popular de mistere cu care e contemporan. Pe cât de populat şi de divers este romanul popular, pe atât de selectiv şi de unitar este acela sentimental. Intriga lui este strict erotică şi acţiunea se petrece într-o societate închisă, într-o elită. În *Manoil* acţiunea se petrece, în toată prima parte, la moşia de la Petreni a boierului Golescu. Societatea în care trăieşte scurtă vreme Manoil este preponderent una de femei. Femeile sunt, la mijlocul secolului trecut, mai interesante ca personaje pentru romanul sentimental decât bărbaţii (care-l domină în schimb pe cel de mistere). Ele sunt în primul rând mai culte. Duduca „ştie pe de rost toate versurile vechi şi nouă", în schimb Golescu „nu are nici spirit, nici învăţătură", deşi e un om cu o „bună judecată şi inimă îngerească". Are desigur dreptate Ibrăileanu că din această inegalitate se trage începutul marilor neînţelegeri din familia de la 1850-1860: femeile reprezintă elementul de progres, ele s-au civilizat primele. Ca poet, Manoil e deci într-o bună companie. Mărioara recită o strofă din... Bolintineanu, iar Manoil îi răspunde cu alta din Sion şi damele le comentează graţios. Altă dată se discută despre literatura naţională, ocazie cu care o damă are despre poeţii vechi exact părerea junimiştilor de peste câtăva vreme. Grupul face plimbări la o stupină, la o mănăstire, întocmai ca în Turgheniev, în care putem afla unele din motivele acestor romane sentimentale, derivate din *Werther* sau din *La nouvelle Héloïse*, şi deocamdată fără voga celor populare, dar care, cum se va constata mai târziu, au fost şi ele citite. Deşi Zoe cea angelică îl iubeşte, Manoil e neconsolat de trădările demonicei Mărioara şi pleacă în Italia cu inima sfâşiată. Scrisorile lui se reiau după doi ani, când eroul nu mai seamănă celui pe care l-am cunoscut la Petreni nici cât umbra. Se observă cum romanul de mistere al unui Eugène Sue îl contaminează pe cel sentimental. Sunt în finalul lui *Manoil* scene de moravuri care le amintesc pe ale lui Bujoreanu, apoi intrigi ticăloase, dueluri, crime şi aşa mai departe. Până la urmă Manoil se însoară cu fidela Zoe, schimbându-se încă o dată radical.

Net superior este *Elena* (1862), cel mai bun roman românesc de dinainte de *Viaţa la ţară* al lui Duiliu Zamfirescu. În acesta, formula romanului sentimental opus în principiu aceluia de se precizează şi ne permite să stabilim în el capul de serie al romanescului psihologic de la noi, aşa cum un roman ca acela al lui Filimon a putut fi mereu privit, cu o bună doză de exagerare, drept capul de serie al romanescului social. *Elena* este un roman turghenievian, din care porneşte firul care conduce la *Anna*, *Adela* sau *Ioana*, romane ce poartă nu întâmplător în titlu tot nume de femei. Acţiunea începe la moşia postelnicului George, în primăvara lui 1859. Decupajul acestui debut e balzacian, cu prezentarea locului şi a protagoniştilor. Între oaspeţi se află un tânăr boier întors dintr-o lungă şedere la Paris, Alexandru Elescu, şi care face repede figură distinctă în conversaţia din timpul cinei, fiind taxat drept „roşu" de către boierii „regulamentari" care formau majoritatea. Îi ţine parte Elena, soţia postelnicului, femeie inteligentă şi ironică. Alexandru are ceva din byronismul lui Manoil, declarându-se incapabil de iubire, „inimă moartă" şi altele. „Eşti nesuferit cu

aceste idei de romanuri", i-o retează Elena, care citeşte *Le Lys dans la valée* şi are un album pe care i se scriu versuri. Gândurile tinerei femei în seara cunoştinţei cu Alexandru, când rămâne singură, reprezintă primul monolog interior din romanul nostru. Oricât ar fi de naiv, la persoana întâi, cum îl închipuie autorul, el se cuvine menţionat pentru aspectul psihologizant, contradictoriu şi fragmentar al discursului interior:

„Alexandru pleacă mâine... mi se pare un caracter fantasc... dar un suflet nobil şi delicat... Însă pentru ce oare pleacă atât de curând?... o să se înturne dupe trei zile... Ce avea Caterina de îl ruga atât să rămâie? Ar face mai bine să nu mai revie. Nici nu cred a se înturna... E cochetă Caterina, câteodată indiscretă. Mâine nu voi mai invita pe Alexandru să se înturne. Voi fi ferice... Apoi dacă s-ar înturna? Ce-mi pasă mie?".

Limbajul interior, observat deja de Vianu, e o mare noutate. El îl dublează în permanenţă pe acela rostit. Tot interesul romanului stă de altfel în conversaţia protagoniştilor, în notarea comportamentului, în analiza psihologică. „De ieri seara sunt altul", declară emfatic Alexandru (el are obiceiul de a vorbi literar). Elena ripostează: „Pastorală, negreşit... suntem la ţară... Aici e aerul curat şi îmbălsămat". Când ea îl opreşte pe Alexandru de a se bate în duel cu un boier şi îşi dă seama că el a trebuit să se umilească faţă de acela ascultând-o, Elena se judecă în sinea ei cu asprime: „Ce am făcut? Ce drepturi am eu asupra acestui om?". Altădată, Elena cade de pe cal într-o apă şi e scoasă de Alexandru. Scena face pandant celei cu omorârea ursului din *Manoil*, dar deosebirea e foarte mare. „Elena se aruncă din nou pe cal astfel cum era udă şi cavalcada porni înainte. Atunci ea îşi aduse aminte că Elescu o prinsese în apă, o scosese afară, că, prin urmare, el o ţinuse în braţe, o strânsese poate pe inima sa. Ea simţi o ruşine adâncă şi un fel de ură pentru acest om." Fineţea psihologică este neîndoielnică. Romanul nostru nu ne obişnuise până acum cu asemenea reacţii contradictorii ale sufletului eroilor. Explicaţia dintre cei doi, care urmează, conţine alte subtilităţi „...Îţi sunt obligată de acum înainte... mi-ai scăpat viaţa, poţi dar să reclami viaţa-mi oricând vei voi", spune Elena, mişcată, şi fără ironia ei obişnuită. În *Manoil*, atâta ar fi fost de ajuns autorului. Însă acum mărturisirea Elenei are un sens mai adânc: ea nu crede în iubirea născută în astfel de împrejurări şi pe care o descriu romanele: „S-au văzut cazuri când o femeie a iubit pe acela care i-a scăpat viaţa, în romanuri...", zice ea. Este tot mai evident că autorul se dezice de romanescul prea acuzat al vremii, voind a observa mai realist psihologia şi faptele. Atitudinea este a contemporanului său Flaubert, dar nu ştim dacă Bolintineanu auzise de *Madame Bovary*. Toată lupta morală ce se dă între Elena şi Alexandru este sugerată prin dialogurile dintre ei, dublate de limbajul lăuntric. Ea este o virtuoasă, dar îl iubeşte şi între aceste realităţi sufletul se zbuciumă. Când Alexandru îi dă a înţelege că preferă să moară decât s-o facă pe ea a-şi pierde virtutea, Elena resimte cuvintele lui ca pe o „lovitură dureroasă". Din nou contradicţia e cu subtilitate relevată. Dar Elena are pentru Alexandru şi vorbe de o infinită delicateţe:

„O găsi şezând lângă o fântână înconjurată de arbori. Elena apăru în ochii lui Alexandru privind visătoare jocurile apei capricioase, ca o nimfă din antichitate ce apărea călătorilor rătăciţi:

— Ce faci acolo? o întrebă el.

— Nu eram singură, răspunse ea. Eram amândoi".

Sunt şi alte personaje şi relaţii interesante. De pildă Caterina, prietena Elenei, are cu Alexandru raporturi de camaraderie, bazate pe

deplină francheţă. Caterina e un personaj bine conceput, unul din cele mai greu de uitat din roman. Din păcate, Bolintineanu nu se poate menţine până la capăt la acest remarcabil nivel şi romanul este stricat în final, ca şi *Manoil*, prin gustul pentru melodramatic şi senzaţional. Putea rămâne una din acele „idile aristocratice", cum a numit Lanson romanele lui George Sand, precum *Jean de la Roche* sau *Marquis de Villemar*, sau o scriere turgheneviană pură şi delicată.

Rămas neterminat, al treilea roman al lui Bolintineanu se intitulează *Doritorii nebuni*. Acţiunea se desfăşoară pe două planuri: în prezent, adică în 1837, când facem cunoştinţa unor tineri masoni care au alcătuit loja *Regeneraţiunii*; în trecut, în 1821, în vremea răscoalei lui Tudor Vladimirescu. E o simplă curiozitate acest roman, cu puţine elemente demne de atenţie. Singurul, din planul prezent al acţiunii (care e de roman senzaţional curat, la antipodul *Elenei*), este o scenă de primire în masonerie a unui tânăr, supus unui întreg ritual, care însă nu e deloc fastuos şi ceremonial ca la Tolstoi, ci mai curând o probă de curaj fizic şi de „alpinism": căţărări pe funii, echilibristică pe muchia zidurilor, salturi în abis. Doritorii nebuni sunt definiţi drept „inimi fără cap, oameni de aspiraţiuni fără acţiune", adică un soi de utopişti ai revoluţiei morale. Mai atractivă şi mai substanţială e partea despre Tudor şi despre epoca lui. Împins nu ştiu de ce intuiţie, autorul, care alternează cele două planuri, prezintă lucrurile de-a-ndăratelea, fiecare nou episod fiind anterior temporal celuilalt şi nu ulterior, cum ne-am aştepta. Câteva episoade nu sunt deloc rele, de pildă acela al asedierii de către turci a arnăuţilor care s-au baricadat în biserica Olteni sau acela în care Tudor, din ce în ce mai mefient şi mai dificil, având încredere doar în câţiva din oamenii care alcătuiesc garda morţii, ucide fără judecată pe doi dintre comandanţii săi bănuiţi de jafuri.

Spre deosebire de mai toţi contemporanii săi romantici, Bolintineanu n-are vocaţie epistolară. „Sunt leneş, mai întâi de toate celelalte, leneş ca un derviş", îi scrie el lui Alecsandri în 1851 ca să motiveze de ce nu-şi „lucrează" mai mult poeziile. Această lene nu se poate constata în alte privinţe (numărul de biografii şi de piese publicate în mai puţin de zece ani, de pe la 1860 până la 1868, este ridicat), dar cu siguranţă e o explicaţie a modicităţii scrisorilor. Majoritatea sunt seci, scrisori de afaceri. Nici la bârfe n-are inspiraţie. Eliade „vit maritalement avec une femme de rue", îl informează el de la Paris pe Ghica. Alecsandri, la curent şi el, îi scrisese deja mai picant: „On les voit ensemble toujours et partout, comme deux âmes en peine, dévorées de besoins pressants". O singură dată are ceva mai mult haz, expediindu-i lui Sion un fel de autoportret în vederea publicităţii matrimoniale: „Ţi-am scris să-mi găseşti o fată bogată să mă însor şi să mi-o trimiţi aici, şi tu nici nu te gândeşti. Află că sunt de treizeci şi unul de ani şi trei luni şi jumătate. Chipul, nici frumos, nici urât; nalt; cu ochii negri; cu un dinte rupt, cu barbă neagră încă, cu păr cam lung, dar cam rar, prost, palavratic, sărac ca un beduin etc. Poţi să o dai în *Steaua Dunării*, dacă se va găsi o fată nebună cu bani, fie cât de urâtă, nu face nimica, numai să aibă spirit şi..., două calităţi foarte rari a se găsi împreună cu bogăţia la o femeie". E tot aşa de sigur că Bolintineanu nu apucă pana spre a face literatură epistolară cum e că nu voia cu tot dinadinsul să fie luat în serios de amicul Sion.

De aproape nicio atenţie nu s-a bucurat teatrul istoric al lui Bolintineanu. „Dramele lui Bolintineanu sunt nule şi bizare", a spus ritos Călinescu. Printre extrem de rarele încercări de a-l discuta, meritorii sunt două, aceea mai veche a lui Alexandru Ciorănescu (1943) şi aceea mai nouă a lui Paul Cornea din studiul introductiv la volumul întâi din ediţia de *Opere* (1981). Şi totuşi, dacă raportăm piesele lui Bolintineanu la puzderia de drame în proză şi în versuri scrise înainte de *Răzvan şi Vidra* a lui Hasdeu, nu putem

să nu le recunoaştem superioritatea. Lipsite de calităţi scenice (doar una dintre piese, şi aceea incomplet, a fost reprezentată), cu intrigi complicate şi neverosimile, cu lovituri de... teatru la fiecare replică, cu personaje schematice, şi adesea redactate în versuri (doar două din zece sunt în proză) foarte proaste, ele conţin totuşi câteva figuri interesante de eroi istorici şi unele situaţii dramatice care dovedesc intuiţie de scriitor adevărat. Înainte de Hasdeu şi de Alecsandri, chiar dacă nu are nicio reuşită de nivelul lui *Răzvan* ori *Despot*, şi nici măcar o piesă rezistentă de la un capăt la altul, Bolintineanu rămâne singurul autor notabil de drame în versuri de la noi. O observaţie utilă face Al. Ciorănescu: „În general, piesa istorică din acea vreme are unul din aceste două subiecte: e vorba sau de un principe ideal, a cărui acţiune pentru mântuirea ţării e minată de rivalităţile şi urile boiereşti, sau, mai rar, de un principe tiran, pe care îl înlătură sănătoasa reacţiune a unei boierimi conştiente de rosturile ei naţionale". De la *Cromwell* la *Ruy Blas*, nu altele sunt subiectele dramelor istorice ale lui Victor Hugo, care oferă dramaturgilor noştri modelul principal, alături de acela al lui Shakespeare, mai spune Ciorănescu. Cât priveşte pe Bolintineanu, ambele modele se recunosc cu uşurinţă, doar că subiectul frecvent la el este acela al tiranului încolţit de boieri nu neapărat patrioţi; mai exact ar fi să notăm că e între ei un conflict de interese, boierii urmărind doborârea domnilor din Scaun cu aceeaşi grabă şi ferocitate cu care i-au urcat acolo. Rolul femeii este remarcabil în toate aceste intrigi de domnie. În general, conflictul politic real este dublat de unul erotic apocrif, care complică acţiunea principală cu scene melodramatice, când nu i se substituie pur şi simplu. Aici, mai ales, influenţa lui Hugo este de luat în considerare.

Trei piese în versuri a consacrat Bolintineanu lui Mihai Viteazul, toate ulterioare biografiei. Ceva mai constituită este cea dintâi: *Mihai Viteazul condamnat la moarte*. *După bătaia de la Călugăreni* şi *Mărirea şi uciderea lui Mihai Vodă* sunt fără niciun interes. Una din cele mai bune este în schimb *Ştefan Vodă cel Berbant* (Ştefăniţă din *Viforul*), unde intriga erotică paralelă o absoarbe practic pe cea istorică. Avem de a face cu o pastişă shakespeariană, nu fără sugestii hugoliene, în figura destrăbălatului domnitor. Acest fiu al lui Rareş e un Richard al III-lea la care ambiţia masculului a trecut înaintea celei a politicianului. Ca să obţină favorurile femeilor pe care a pus ochii nu se dă în lături de la nicio ticăloşie. Închide pe mamă ca să silească pe fată a-i cădea la picioare. Întreg actul întâi ne prezintă o astfel de seducere a unei oarecare Adina, care din păcate nu e o Lady Ann (cu toate că îi zice lui Ştefan: „Între noi dar, este un pârâu de sânge") şi, luată cu sila de tiran, îşi pierde minţile, cântând aiurea ca Ofelia: „Eu voiam să fiu mireasă/ Şi să port cununi de flori...". Ştefan e înconjurat de o camarilă formată din dezmăţaţi ca şi el. Cui îi reproşează că are sfetnici care-l împing la rele îi răspunde că-i preferă celor buni care-l opresc de la ele. Bea, petrece şi ucide fără alegere. „Spune-i să-l ia dracii!", ţipă el la un vătaf care-i anunţase pe un preot. Pe o fată de boier care i se plânge că a sedus-o şi a abandonat-o o aruncă pe uşă afară. Pe nevasta unui boier pe care l-a închis o sileşte să bea cu el (aici modelul shakespearian e străveziu): „Şezi aici şi-ascultă cel mai dulce vis/ Ce-am avut în viaţă". Unul din oamenii de încredere caută să o scape pe biata femeie din ghearele lui şi domnul pune mâna pe spadă. „Şi acuma spune cum să te ucid?", urlă el la imprudentul slujitor. „Voi să beau mai bine vinul din pahare!", replică nemernicul şi domnul izbucneşte în râs: „Ha! Ha! O, nebunul! El m-a dezarmat/ Numai cu o vorbă...". Perechea formată de domn şi de destrăbălatul său supus este aceea din *Le Roi s'amuse*. Ştefan e seducător ca Francisc I, iar tovarăşul lui e un Triboulet. Alecsandri evoca un episod similar în poemul epic *Murad Gazi Sultanul şi Becri Mustafa*. Domnul are însă şi deliruri de culpabil moral.

Una din iubite, pe care a ucis-o, i se arată din când în când. „Cine eşti tu oare? Ce vii tu aici?", întreabă el cu ochii zgâiţi la un perete gol. Şi în timp ce Lăpuşneanu vine cu trupe poloneze să-l alunge, el cere femei şi băutură. În cortul de pe câmpul de luptă, o pune pe favorită să-i cânte. E înjunghiat de mama nebunei Adina, înainte de a cădea în mâna duşmanilor săi. La fel de remarcabilă prin câteva personaje, situaţii şi replici este drama în proză *Alexandru Lăpuşneanu*. Acţiunea acesteia urmează cam de unde o lăsase precedenta. Şi aici este o femeie cu un mare rol, poate personajul feminin cel mai bine reliefat din toată dramaturgia lui Bolintineanu: doamna Roxandra. E un adevărat cap politic. Când Lăpuşneanu pretinde demagogic că va fi „domn al tutulor", nedeosebind între boieri şi plebe, ea îi replică: „Atunci nu vei fi domnul nimănui". Iar când el îi face înflorite declaraţii de iubire, îl opreşte scurt: „Ce sunt aceste vorbe nebune? Ele nu sunt cinstite; nu sunt fireşti... eu nu le-am mai auzit". Roxandra seamănă până la un punct cu Elena din roman. Intriga e, ca de obicei, prea complicată. Actul întâi ar fi destul de bun dacă Bolintineanu n-ar precipita acţiunea în mod nepermis, nelăsând evenimentelor timp să se desfăşoare firesc, făcând să se succeadă la intervale prea scurte scene esenţiale etc. În actul al doilea acţiunea se petrece după treisprezece ani. Acest lapsus i-a fost necesar autorului pentru a ajunge la a doua domnie a lui Lăpuşneanu, mai generoasă dramatic decât prima. Ce a fost între timp aflăm din monologul Roxandrei. Doamna ţine partea boierilor, în conflictul cu tiranul. Lăpuşneanu are dreptatea lui să vrea să scape de ei: „Abia un domn şade trei zile şi ei strigă împotriva lui, căci toţi vor să fie domni, spune el. Când au domni pământeni cer domni streini, când au domni streini, cer domni pământeni". Aici e un ecou din nemulţumirea autorului însuşi la înlăturarea lui Cuza, act împotriva căruia a scris în 1867 (piesa e din 1868) cele mai vehemente dintre articolele lui politice. O idee nefericită a lui Bolintineanu (dar care se repetă în toate piesele şi prozele istorice) este de a da Roxandrei o iubire secretă pentru Ştefan Căpitanul. Intriga erotică strică un personaj de tragedie, coborându-l în melodramă. Shakespearian şi totodată hugolian este măscăriciul din *Ştefan Gheorghe-vodă sau voi face doamnei tale ce ai făcut tu jupânesei mele*, de altfel şi unicul personaj realmente viabil dintr-o piesă care o repetă, mai palid, pe aceea despre berbantul fiu al lui Rareş.

Era normal ca Bolintineanu să nu omită, din acelaşi tulbure secol XVI, figura romantică a lui Despot. Piesa *Despot Vodă*, în care Al. Ciorănescu a văzut reminiscenţe din *Ruy-Blas*, dar pot fi şi din *Marion Delorme* (Despot se preface mort ca să inducă în eroare la fel ca marchizul de Saverry), este însă nesemnificativă literar. Obişnuita intrigă erotică paralelă îl aduce pe Moţoc îndrăgostit de aceeaşi Roxandra, soţia lui Lăpuşneanu. Ea are şi aici o replică bună: „Pui condiţii? Nu le primesc. Nu cunoşti femeile. Fă tot pentru o femeie. Dar nu îi spune nimic. Căci pierzi tot ce faci. Fă tot şi ascunde tot ce faci. Ea le va ghici...". Celălalt personaj feminin (acum, iată, sunt două) este Grajina, soţia lui Laski, intrigantă eficace. Însă complicaţiile acţiunii sunt de-a dreptul insondabile şi nu pot fi urmărite. S-a spus că *Mihnea Vodă care-şi taie boierii* ar fi cea mai rezistentă artistic dintre piesele scriitorului. În realitate, e una dintre cele slabe. Ştim de acum subiectul, recunoaştem personajele şi ne aşteptăm ce intrigi vor fi: Bolintineanu a căzut în stereotipie. Dezlânată este *Brâncovenii şi Cantacozinii*. În general însă piesele lui Bolintineanu merită mai mare atenţie decât li s-a dat.

După cum merită publicistica, abia de curând strânsă în volum, care e în general politică, exceptând câteva texte cu subiecte literare. Jurnalistica politică este plină de nobile idei, chiar dacă nu are un stil epatant, ca acela al lui Heliade sau C.A. Rosetti. Bolintineanu declară el însuşi a se ţine în afara politicii, dar crede util a-şi da „cu moderaţie şi modestie" opinia: „Eu nu sunt om

politic şi nici nu am avut ambiţia de a aspira la un loc între deputaţii naţiei; m-am mulţumit totdauna a lăsa acel drum celor mai buni decât mine. Dar vor zice unii: «Dacă nu eşti om politic, pentru ce scrii despre politică?» La aceasta voi răspunde, ca Rousseau, că scriu politică tocmai pentru că nu sunt politic. De aş fi fost om politic nu aş fi scris, ci aş fi făcut". Nu e apologet, nici pamfletar. Atitudinea este pe cât posibil imparţială. Chiar şi atunci când, în 1859, Cuza este ales în entuziasmul general domn în amândouă provinciile, Bolintineanu rămâne sobru: „Credem că este de prisos a mai exprima şi aici mulţumirile noastre despre recunoaşterea unui fapt ce constituia un princip naţional. Acest princip este cauza bucuriei ce simţim pentru această recunoaştere, persoana domnului vine la urmă, ea ne este dragă pentru că principul se personifică în sine, în scurt, este pentru noi ceea ce este pentru credincioşi lemnul icoanei ce reprezintă o idee scumpă". Unica dată când tonul articolelor urcă şi gazetarul dă dovadă de temperament politic, este la căderea lui Cuza. Seria de articole din *Trompeta Carpaţilor* este remarcabilă tocmai prin patima strunită (dar patimă). În acestea, Bolintineanu nu cruţă pe nimeni, foşti prieteni, ca şi foşti adversari fiind trecuţi prin judecata lui ca printr-o sită. Fostul ministru nu acceptă raţiunile detronării şi nici pe ale aducerii principelui străin. Vorbeşte de *ohlocraţie* şi de *timocraţie*, ba chiar de terorism politic. I se pare dezgustătoare „idila" dintre „foile vândute" (*Ordinea*) şi *Românul*, care susţineau ceea ce el numeşte acum *restauraţie*, amintindu-şi de o celebră replică: „Embrassons-nous, Folleville!". Pamfletul are stilistic un aplomb formidabil. Bucuria conspiratorilor este un adevărat sabat:

„Conspiratorii se aliară cu noaptea, serbară nunta în palatul domnului, unde născu până în ziuă acest Făt-Frumos ce se numi 11 februariu; o Cameră şi un Senat nuntaşi, în minoritate, nuntaşi de a doua zi al acestei însoţiri între noapte şi conspiratori, adoptară noul regim în aclamaţiunile foilor vândute; şi paraziţii alergară din toate părţile cu laude, ca să capete un loc la banchetul noului regim. Comedienii, prestidigitatorii, arlechinii, jucătorii pre funie, bufonii divertiră sărbătoarea; se mâncă foc, se scoase panglice pe nas. Se sărutară, aruncară cu tină în regimul trecut, stropiră cu isop regimul nou; înmormântară domnia care dase românilor drepturile cetăţeneşti şi scriseră pe piatra mormântului: infamia, trădarea, corupţiunea, tirania! Traseră hora împrejurul mormântului, apoi când voiră a împărţi vestmintele mortului, se prefăcură că se ceartă ca să înşele încă o dată buna-credinţă a naţiunii".

E drept că doar trei ani mai târziu, Bolintineanu îşi schimbă punctul de vedere: „11 februarie a fost o revoluţiune sau o restauraţiune? 11 februarie a fost o revoluţiune". În general, Bolintineanu dovedeşte bune cunoştinţe de istorie naţională şi chiar de arheologie. Se ocupă înainte de Hasdeu de daci şi de zeii lor. Are idee de religiile orientale. Argumentul (temeiul) istoric îl apropie de Bălcescu şi de paşoptiştii moldoveni. Este democrat constituţional, împotriva dinasticismului şi pentru principiul electoral. Se poate constata un perfect bun-simţ politic în toate atitudinile lui. Nefiind un extremist, ca atâţia dintre prietenii lui, are de cele mai multe ori dreptate. Condamnă privilegiile boiereşti, pe ciocoi, pe parveniţi. Despre ţăran scrie cu nedisimulată căldură, dar şi cu o logică expresivitate:

„Ţăranul nu are pământ; n-are ce să păstreze, ce să apere; nu are casă, nu are ce să îmbunătăţească. Libertatea ce i s-a dat de a pleca dupe moşie i-a creat o condiţiune de nomad. El nu mai este de nicăieri, braţele sale singure sunt adăpostul său, şi când un popor nu are să păstreze în ţara sa decât braţele sale, se înţelege că patria lui devine orice ţară unde poate să muncească. Starea lui morală depinde de starea materială; aplecat sub greutatea condiţiunii sale

de clăcaş, el nu poate să mai aibă nici voinţă, nici demnitate, nici amorul de a învăţa, de a se civiliza; nu-i mai rămâne timpul a gândi la datoriile sale către patrie, către religiune. Fiarele sălbatice sunt mai sigure în vizuinele lor decât ţăranii români în casele lor".

Unele idei le anticipează izbitor pe ale lui Maiorescu. Susţine, de pildă, că sub Regulamentul Organic erau mai multe şcoli bune la ţară decât în 1866, deşi pe atunci statul nu cheltuia nimic cu ele, căci în fiecare sat, pe lângă fiecare biserică, în fiecare mahala, se găseau oameni dispuşi a le finanţa. „De ce nu desfiinţăm toate aceste şcoale din moment ce avem convicţiunea că nu dau nici un rod?", se întreabă el. Şi într-o ordine de idei vecină, cu o logică maioresciană: „Fiindcă suntem la instrucţiunea publică, voi adăuga că am văzut în discursul ministrului ideea domnului C.A. Rosetti, de a desfiinţa seminarele în parte şi a le înlocui cu facultate de teologie. Ţara are nevoie de preoţi cu învăţătură şi d-lor vreau să i se dea călugări teologi! [...] Unde sunt teologii cei mari cari ar putea face pe profesorii? Negreşit că profesorii de la seminar ar trece la facultate! Cu alte vorbe, ar fi numai schimbarea numelui de gimnaziu în facultate". Asta nu l-a oprit pe el însuşi, ministru al Cultelor sub Cuza fiind, să înfiinţeze Universitatea din Bucureşti. Ultimul articol (din 1870), intitulat *Principiurile constituţionale*, este o enumerare şi o condamnare a formelor fără fond:

„Egalitatea înaintea legii nu există în realitate. Ce era odată pentru boieri, astăzi este pentru amicii puterii. Participarea tuturor la guvern prin mandatari direct numiţi de ei: alegerile se fac la noi prin dorobanţi deghizaţi, prin compţiune; meritul personal nu se ia în considerare. Diviziunea puterilor este o minciună. Incompatibilitatea puterii judiciare şi executive, o ficţiune. Tortura? Bătaia există de fapt. Concursul – o minciună. Licitaţiunea – o perfidie. Instrucţiunea, biserica, municipalitatea – aservite de puterea executivă.

Nu este nimic aiurea decât în constituţiune".

Dintre articolele literare, acela despre cântecele poporane ale lui Alecsandri rămâne cel mai frumos. În el sunt toate definiţiile romantice ale poeziei:

„Omer nu a cunoscut mai bine inima omenească decât autorul *Mioarei*. Acest poet nu cânta ca să-şi facă un nume. El cânta, căci se inspira, căci aceasta era misia lui. Cânta cum cântă pasărea, cum murmură râul, cum vâjâie vântul în frunze. Acest poet era expresia poporului. Din băligar nasc rozele cele mai frumoase".

Sensul acestei din urmă expresii este întregit mai jos:

„Oare culegătorul acestor mărgăritare atât de drăgălaşe nu are la dânsele partea sa de merit? Eu mărturisesc că am auzit din gura lăutarilor multe cântece populare. Dar le lipsea mult ca să fie aceea ce sunt în această culegere. Este o artă de a culege şi curăţi aurul".

Nu fără a denota o bună cunoaştere a poeziei româneşti din prima parte a secolului XIX – cu observaţii de ordinul tehnicii versului – este lunga serie de articole *Poezia română în diverse epoce* publicate în 1868. S-a afirmat cu oarecare aroganţă că Bolintineanu, talent nativ incontestabil, avea o cultură de strânsură şi idei de împrumut. Publicistica ni-l arată, din contra, cultivat temeinic, cu spirit deloc mediocru, adesea realist, evoluând de la inocenţele ideologice ale tinereţii paşoptiste la eminescianism şi la maiorescianism. Dar, desigur, numai cu greu va putea fi schimbată imaginea copilului-minune al poeziei, naiv, divin, visător, nepractic, iubit mai ales de către poeţi (Blaga, Pillat, Nichita), imagine pe care el însuşi a acreditat-o: „Poetul nu ţine de nici o clasă, se hrăneşte cu aer, se adapă cu rouă; răpit de vise, ca spiritele divine, el nu poate fi dintr-o clasă, nefiind din lumea aceasta...".

VASILE ALECSANDRI
(14 iunie 1818 – 22 august 1890)



Când se trezeşte interesul lui Vasile Alecsandri pentru folclor? Desigur, nu chiar din copilărie, cum a mărturisit în *Vasile Porojan.* Mai probabil, după revenirea din Franţa. Fapt e că în 1844 anunţa în *Propăşirea* că are gata o culegere de poezii populare. Bălcescu îi scria tot atunci că este în aşteptarea publicării lor, iar bucovinenii auziseră şi ei, imediat după revoluţie, de intenţiile poetului, care, de altminteri, începe să tipărească balade prin reviste cu câţiva ani buni înaintea apariţiei celor două volume din 1852 şi 1853. Toţi contemporanii se referă la folclor (şi unii îl culeg) în deceniile premergătoare revoluţiei. *Versurile musiceşti* ale lui Pann datează din 1830, iar Asachi ar fi pierdut în incendiul din 1827 vreo treizeci de coli manuscrise cuprinzând cântece populare româneşti primite în dar de la sârbul Vuk Stefanovici, unul dintre primii culegători europeni. Din epoca şederii la Paris a lui Alecsandri sunt antologia de cântece greceşti a lui Fauriel şi aceea bretonă a lui Villemarqué. Dincolo de aceste elemente de situare în epocă (pentru detalii, se poate consulta amplul studiu al lui Gh. Vrabie la volumul III din ediţia de *Opere* de la Academie din 1978), se ridică problema, devenită clasică, a felului în care Alecsandri a înţeles să culeagă şi să prelucreze folclorul. Se ştie că poetul a fost foarte criticat, în generaţiile următoare, pentru caracterul neştiinţific al procedării. G.Dem. Teodorescu, Schwartzfeld, Duiliu Zamfirescu, Iorga au fost cei mai acerbi. Emulii ori admiratorii, ca At.M. Marienescu, Simion Florea Marian sau Miron Pompiliu, n-au reuşit să încline cumpăna în favoarea lui. Era întrucâtva normal să fie aşa, odată cu dispariţia spiritului romantic din folcloristică şi cu impunerea aceluia modern. La mijlocul secolului însă, Alecsandri nu constituia o excepţie. Toţi romanticii şi precursorii lor imediaţi, ca Macpherson, au privit folclorul la fel, de pildă spaniolul Nigra, şvabul Uhland, deşi era un adevărat erudit în materie de folclor german, ca să nu mai vorbim de Arnim, care s-a certat cu prietenul său Brentano tocmai în privinţa dreptului de a „restaura" textele (populare sau nu). Gh. Vrabie observă că până şi exemplul invocat de Arnim va fi reluat de Alecsandri şi anume un tablou de Rafael. În aceste condiţii, problema autenticităţii textelor culese trebuie pusă cu prudenţă.

Specialiştii au trecut prin sită poeziile strânse de Alecsandri în antologie şi au ajuns la unele concluzii interesante. Din cele 60 de balade, 13 sunt cu certitudine creaţii proprii ale poetului. Acestora nu li s-a găsit nicio variantă. Chiar şi altele, cărora li s-au descoperit una sau două variante, pot fi socotite ca aparţinându-i, fiindcă este foarte probabil ca variantele să reprezinte o „cădere" în folclor a textelor lui Alecsandri însuşi. Tot aşa, din 25 de doine moldoveneşti, 12 sunt în mod incontestabil

personale, iar din cele ardeleneşti, 8 sunt ale sale. Pe lângă „întocmirea" unor texte, *de toutes pièces*, cum zic francezii, este menţionată „şlefuirea" altora. Pe acestea, Alecsandri nu le-a inventat, ci doar le-a prelucrat. În privinţa tipului şi a gradului de prelucrare, Alecsandri a făcut uneori „şlefuiri" între editările succesive ale textelor, ceea ce poate indica modul în care a operat. În cazul unor balade pe care specialiştii le consideră a fi avut structuri ferme, aceste şlefuiri ar fi minime. Parte din modificări au trecut ulterior în folclor. „Ceea ce înseamnă că – afirmă Gh. Vrabie – chiar dacă poetul va fi îndreptat mai profund motivul, îndreptarea sa a devenit folclor. Şi ea trebuie privită ca atare. Noi credem însă că *Mioriţa* a fost surprinsă de Al. Russo, culegând-o într-un moment de deplină şlefuire, fixată ferm în tradiţia orală vrânceană, Alecsandri nemaiavând nevoie să-i modifice structura". La acestea, o obiecţie foarte justă a făcut Ş. Cioculescu: noţiunea de şlefuire nu e pertinentă cu folclorul oral, ea presupunând deja un artist cult, deci e fără sens să afirmi că lui Alecsandri nu i-a rămas decât să pună pe hârtie o versiune dinainte şlefuită. Mai curând, se poate primi încredinţarea lui Vrabie că există un arhetip Alecsandri al *Mioriţei*, ce poate fi distins din mulţimea versiunilor culese. Sunt, după părerea aceluiaşi, şi modificări mai substanţiale ale conţinutului sau ale motivului, şi anume acolo unde Alecsandri a întâlnit texte cu o structură fluctuantă. În ce mă priveşte, nu văd cum am putea trage o linie despărţitoare între textele întocmite şi cele doar şlefuite şi, mai ales, cum am putea stabili două grade de structurare şi, implicit, de prelucrare. Vrabie identifică şi îndreptări stilistice ale textelor, de natură compoziţională, prozodică sau lexicală. E meritul lui Iorga de a fi atras atenţia asupra lor încă din 1909, când în volumul al III-lea al *Istoriei literaturii române în secolul XIX*, remarca procedee caracteristice poetului cult şi sugerarea unor „sentimente vagi", prea gingaşe şi fine spre a fi populare. Trebuie amintită aici şi opinia lui Al.I. Amzulescu despre cele trei straturi tematice ale baladei populare (pe care a combătut-o G. Călinescu în Tratatul Academic din 1964): cel mai vechi, întemeiat pe o concepţie arhaică, prezintă lupta omului cu forţele cosmice, al doilea, medieval, se referă la războaiele cu turcii şi tătarii şi cuprinde cântece de vitejie sau haiduceşti, iar ultimul cuprinde baladele „propriu-zise", păstoreşti şi familiale. În antologia lui Alecsandri, care conţine aproape totalitatea nucleelor epice esenţiale din folclorul românesc (47 din 52), este foarte prost reprezentată prima temă şi mult mai bine celelalte două. Medievalismul, istoricul şi naţionalul fiind specifice romantismului *Biedermeier* în mai mare măsură decât cosmicul, preferinţa lui Alecsandri se explică fără dificultate. Vom constata la el, nu o dată, coborârea motivului pe pământ, localizarea lui într-o istorie precisă.

Ca majoritatea romanticilor, Alecsandri a tratat folclorul ca un material, nu ca o operă constituită, şi i-a aplicat o croială proprie. Fie că a luat numai o idee, un motiv, fie că a luat un text întrucâtva structurat, el n-a avut scrupulul de a-i păstra autenticitatea (ideatică ori formală). Între poezii pe care le va fi auzit iniţial din gura unor ciobani şi altele pe care le-a scris el însuşi de la un capăt la altul nu există o diferenţă esenţială. Părerea poetului însuşi este foarte clară, în această privinţă. În 1856 sau 1857, el îi scrie în franceză lui Ubicini despre colecţia de literatură populară pe care o realizase colindând ţara: „La sfârşitul a trei-patru ani, posedam o mare amestecătură de versuri deformate de gura cântăreţilor, de legende cântate, de piese confundate într-o dezordine înspăimântătoare, dar pietrele preţioase erau acolo, sub mâna mea; nu trebuia decât să le lustruiesc, să le pun la locul lor de la început, să le înlănţuiesc corect, pentru a reconstitui vechile giuvaieruri poetice ale strămoşilor noştri [...]. Căpătasem o asemenea uşurinţă de lucru în acest gen, încât mi s-a întâmplat adesea să unesc diverse părţi ale unei balade prin versuri create de mine şi să regăsesc mai târziu aceleaşi versuri în gura vreunui bătrân, care îmi recita o legendă necu-

noscută". Trebuie să plecăm de la premisa că toate textele din culegerile lui Alecsandri sunt esenţialmente culte, cu alte cuvinte reprezintă o operă poetică personală, independent de surse, de nivel de prelucrare ori de circulaţie. Este, de altfel, singura atitudine corectă faţă de textul folcloric înaintea apariţiei şcolii ştiinţifice. În fond, Macpherson, care, se ştie, a atribuit unui bard mitic nişte texte scoţiene populare, a creat odată cu miticul Ossian un adevărat folclor medieval, fără a mai fi cu putinţă discernerea autenticului de contrafacere. Ce e folcloric şi ce e original în baladele lui Uhland? Se cunoaşte argumentul prin care Leo Spitzer a infirmat teza clasică a lui Menéndez-Pidal referitoare la balada (*romancero*) spaniolă: el a dovedit că producţiile cunoscute sub acest nume nu sunt cioburi dintr-un mare epos originar, cum credea şi Alecsandri, ci un soi de „ruine artificiale", menite a da impresia de vechime, recurgându-se la o tehnică iluzionistă şi dialogală, prin care trecutul îndepărtat este adus pe o scenă prezentă. „Farmecul acestui stil constă în tratarea dramatică a unui material epic", scrie Spitzer. Balada este „un fel de nuvelă cu caracter de dramă scurtă", „un gen literar amestecat", adaugă el. Acesta este şi caracterul baladelor lui Alecsandri sau Uhland. În romantismul *Biedermeier* contează tocmai actualizarea evenimentului istoric şi sugestia butaforică a unui mare epos naţional.

Iată chiar *Mioriţa*. Este de notat din capul locului că nu se poate pune preţ pe declaraţiile poetului. El pretinde în 1850 că balada i-a fost adusă de Russo de la Soveja, iar în 1866 că a cules-o el însuşi din gura baciului Udrea de la o stână de pe Ceahlău. (Ca o curiozitate, să citez remarca lui Gh. Vrabie: „...Din ţinutul arătat, al Ceahlăului, nu s-a cules ulterior nicio variantă la această poemă, în timp ce din Vrancea avem un număr considerabil".) Confuzia pare a fi întreţinută deliberat, în maniera în care a procedat Macpherson cu Ossian al său. Alecsandri era conştient că pune în circulaţie un mit. El crea întregul echipament necesar pentru aceasta. Metoda se purta. Şi nu-l va aşeza Călinescu însuşi la temelia culturii naţionale? Cum folclorul era considerat a comunica mesaje din îndepărtata copilărie a omenirii, era absolută trebuinţă de scenografia de rigoare, începând cu locul şi modul culegerii. Păstorul câmpiilor şi munţilor noştri, autor prezumtiv al baladei, era un fel de „al treilea poet" după Virgiliu şi Ovidiu. Baciul Udrea ar fi ştiut şi alte balade „de pe vremea lui Traian şi Aurelian". Sugestia a prins. Hasdeu avea bănuiala că originea *Mioriţei* s-ar afla în „antichitatea cea mai fabuloasă", deşi savantul din el îi semnala că „nomenclatura" „nu putea fi compusă decât numai şi numai între 1350-1450, adică după descălicarea Moldovei de către Bogdan Vodă şi înainte de cucerirea Vrancei de către Ştefan cel Mare". (O origine latinească a întrevăzut şi un autor contemporan, de nimeni însă luat în seamă.) Ovid Densusianu nuanţa ideea lui Hasdeu considerând că balada nu poate să aibă o vechime mai mare de trei-patru secole, deşi în ea au putut intra elemente cu mult anterioare. Disputa dintre folclorişti, la rândul ei, nu s-a oprit până azi. Majoritatea înclină a atribui lui Alecsandri intervenţii decisive în text. Dacă pentru Duiliu Zamfirescu în 1912 „*Mioriţa* lui Alecsandri, ca născocire populară, este o imposibilitate", pentru M. Schwartzfeld în 1888 sau A. Fochi în 1964 „Alecsandri a intervenit în văzul lumii întregi şi cu bună ştiinţă în cuprinsul baladei", cum scrie acesta din urmă. Alecsandri a izbutit să zăpăcească pe toată lumea, nu doar prin textul poeziei, dar chiar şi prin comentariile la el. De pildă, a fost destul ca el să afirme într-o notă că „românul are mare aplecare a crede în soartă", pentru ca fatalismul naţional să devină o temă uriaşă de dispută, împărţindu-i pe exegeţi în tabere rivale şi obligându-i să rupă multe spade întru aflarea adevărului. Conţinutul şi stilul *Mioriţei* au fost întoarse pe toate feţele, căutându-se a se separa grâul de neghină. Zadarnic! Dar e vorba de o eroare de principiu: este fals pusă problema însăşi a originalităţii unei poezii cu acest caracter, compuse de un poet romantic acum o sută şaizeci de ani. Din punctul de

vedere al folcloriştilor profesionişti, grâul ar fi elementul autentic popular, iar neghina, intervenţiile poeţilor culegători. Din punctul de vedere al criticului literar, lucrurile stau exact invers. Şi trebuie spus că tocmai criticii au mers mai departe. Deja Iorga insinua că fondul sentimental şi o parte a mijloacelor folosite de Alecsandri răpesc compunerii populare aproape orice autenticitate. În cursul său din 1910-1911, Ibrăileanu era şi mai net: „...poezia e a lui", deşi „subiectul, sentimentele şi ideile au fost luate de el din poezia populară". Ca, de altfel, Ş. Cioculescu în 1944: „Îndreptările sunt esenţiale în culegerea lui Alecsandri, şi îi conferă oarecum dreptul de proprietate literară asupra folklorului său". Poetul „*a întocmit* poeziile populare ale românilor, adică le-a compus pur şi simplu ca şi pe multe din cele ale sale", conchide în fine Al. Piru, fără să mai reia îndrăzneaţa ipoteză în comentariile ulterioare, părând a se fi răzgândit (de exemplu, în *Istoria literaturii* din 1988, care e o sinteză). Nu trebuie să existe dubiu: *Mioriţa* şi celelalte „poezii populare" sunt opera lui Alecsandri. Aceasta nu înseamnă inexistenţa unor texte sau nuclee populare, ci doar că operele, aşa cum se prezintă ele, sunt culte. De altfel, problema originalităţii este fără rost în secolul XIX. Foarte în spiritul romantismului *Biedermeier*, Alecsandri nu era interesat să fie fidel folclorului, ci să-l întrebuinţeze în scopul său, care era acela de a oferi documente asupra specificului local. La fel cum proza romantică este documentară, şi nu de ficţiune, neavând însă spirit ştiinţific sau obiectiv, tot aşa poezia populară „culeasă" de paşoptişti este un document mai mult emoţional pentru obiceiurile, moravurile şi limbajul popular. Expresia e însă în fond cultă. Tot efortul prelucrării se desfăşoară în direcţia formei culte şi scrise. Succesul răspândirii lor şi uşurinţa cu care au fost „însuşite" arată că poporul s-a recunoscut în ele. Căderea în consum popular este, de altfel, evenimentul cel mai uimitor legat de această producţie cultă în care romanticii au simulat folclorul.

Multe din elementele romantismului *Biedermeier* se pot analiza în *Mioriţa* şi în celelalte balade ale lui Alecsandri sau în doine, dintre care am văzut că unele sunt cu siguranţă crezute ca aparţinându-i chiar şi de către folclorişti. În cele două sau trei versiuni presupuse ca mai vechi decât a lui Alecsandri, n-avem propriu-zis o *Mioriţă*, ci o simplă baladă cu subiect pastoral. În versurile ulterioare, ciobanii care pun la cale uciderea unuia de-ai lor sunt de regulă veri, membri ai aceluiaşi clan familial, care vor să elimine un străin. La Alecsandri (şi într-o variantă de la Densusianu) ciobanii reprezintă toate trei provinciile româneşti. Ideea paşoptistă este izbitoare şi ea răspunde unei opţiuni uşor de recunoscut ca fiind a poetului cult. Mai mult: victimă a urzelii a fost, din prima variantă publicată, moldoveanul, deşi Alecsandri a pretins că Russo i-a adus poezia din Vrancea şi, dacă ar fi fost adevărat, victima ar fi trebuit să fie vrânceanul, căci poporul nu-şi putea imagina că unul de-ai săi este ucigaşul. Alecsandri a schimbat semnificativ repartiţia. Episodul morţii-nuntă, apoi, nu se află în nicio variantă, cu excepţia celei a lui Alecsandri. Moartea ca o fată de crai este un motiv romantic cult, precum este nunta care convoacă toate elementele cosmosului. Dată fiind natura lor izbitor de literară, n-au fost preluate cum a fost, în schimb, în absolut toate variantele, motivul oiţei ca oracol năzdrăvan. Locul îngropăciunii, lângă stână şi în lătratul familiar al câinilor credincioşi, închide în sine o semnificaţie lesne de atribuit romanticilor *Biedermeier* (deci probabil, şi poporului), ataşaţi de universul domestic şi lipsiţi de spirit aventurier. Ceea ce trebuie să fi impresionat de la început în *Mioriţa* a fost însăşi tema pastorală: nicio baladă nu va surprinde mai concis-poetic esenţa vieţii pastorale a românilor de pretutindeni. Acesta este şi un topos *Biedermeier*, în măsura în care oglindeşte un specific etnic. Tensiunea majoră din conţinutul baladei se realizează tocmai între planul domestic, ţărănesc, etnic şi acela cosmic, mitic şi sărbătoresc, cu alte cuvinte, între o natură domoală şi un om

paşnic, pe de o parte, şi resurgenţa unui sentiment violent şi ucigaş, care stârneşte stihiile, pe de altă parte. Spre deosebire însă de concepţia *High Romanticismului* asupra lumii, aceea *Biedermeier* nu apasă pe stihial, ci pe ordine. Ceea ce mulţi comentatori au interpretat drept atitudine fatalistă, poate fi, în realitate, o încercare, în sensul romantic *Biedermeier*, de acomodare, de reducere a nivelului conflictual, o diminuare a pasionalităţii morbide, prin „denaturarea" morţii crude în spectacol nupţial fastuos. Este evident că numai un romantic *Biedermeier* ca Alecsandri poate fi făcut răspunzător de această scară de valori din *Mioriţa*, tot aşa cum el este incontestabil răspunzător de compoziţia extrem de savantă a baladei, o compoziţie nemaiîntâlnită, în care un element epic sumar (anunţând intriga) şi dialogul dramatic dintre cioban şi oaie constituie, în fond, introducerea faptică la ceea ce am putea numi testamentul protagonistului. În centrul baladei nu se află aşadar *întâmplarea*, cum ar fi de aşteptat de la o specie a genului epic, ci acest testament liric, jumătate mărturisire, jumătate exprimare a dorinţei, mai degrabă vizionar decât pragmatic, şi urmărind nu atât un efect filosofic-emoţional, cât unul de persuasiune. Lirică, imaginativă şi feerică în substanţa ei profundă, *Mioriţa* este capodopera lui Alecsandri, cu nimic mai prejos de *Luceafărul* eminescian.

Creaţii evident proprii sunt şi alte balade, impregnate de acelaşi spirit *Biedermeier*. Notele de care poetul le-a însoţit sunt foarte semnificative. Mai în toate, el sugerează o vechime imemorială a textului. Erculean, din balada care-i poartă numele, este un „căpitan râmlean" după opinia lui Alecsandri. „În România, plină de urme romane, scrie el în notele la *Păunaşul codrilor*, nu ar fi de mirare să se fi păstrat numele zeului Pan şi să se fi schimbat cu timpul în Păunaş". Dacă aici e vorba de o etimologie romantică, în *Stejarul şi cornul* e vorba de o pură mistificaţie. „Acest vers lasă a se presupune că balada e de pe timpul năvălirilor lui Sobieski", dar balada este „fabricată" de Alecsandri, ca şi *Şoimul şi floarea fagului*, care n-are nicio variantă înregistrată şi este una dintre cele mai frumoase. Motivul din aceasta din urmă este acela al împlinirii nerealizabile. Şoimul cheamă floarea („Ieşi din umbră, din tulpină,/ Să-ţi văd faţa la lumină,/ C-au venit până la mine/ Miros dulce de la tine,/ Cât am pus în gândul meu/ Pe-o aripă să te ieu/ Şi să mi te port la soare/ Pân' te-i face roditoare/ Şi de mine iubitoare"), iar ea refuză, ca Enigel pe Crypto, doar că rolurile sunt inversate („Tu ai aripi zburătoare/ Ca să te înalţi la soare,/ Eu la umbră, la răcoare,/ Am menire-nfloritoare./ Tu te legeni sus, pe vânt,/ Eu mă legăn pe pământ"). Încheierea acestui conflict barbian-arghezian este amară, dar înţeleaptă, în spirit *Biedermeier*:

> „Du-te-n cale-ţi, mergi cu bine
> Făr-a te gândi la mine
> Că e lumea-ncăpătoare
> Pentru-o pasere ş-o floare!"

Acelaşi spirit se vede şi în *Călătorul*, cam romanţioasă, brodată pe legenda (cu siguranţă inventată de poet, ca o ruină artificială) a unei călugăriţe care l-a urmat pe un necunoscut în codri şi care a fost găsită moartă sub poalele Ceahlăului. *Mândra din Muncel* îşi are în schimb sâmburele în două doine ardeleneşti, culese mai târziu şi de Eminescu, la care apar chiar şi versuri foarte asemănătoare. Circulaţia acestor poezii, fie populare, fie culte şi căzute în folclor, este totdeauna surprinzătoare. Absolut superbă este *Dolca*, de departe cea mai reuşită dintre variantele păstrate ale poveştii furului de oi cu mintea neîntreagă şi a câinelui cu laba ruptă. Mâna lui Alecsandri a intervenit sigur în *Şalga*, o baladă păstorească relativ rară, aşa cum a intervenit, de câteva ori, în *Mihu Copilul*, ca să facă din erou un „cavaler" şi un „trubadur din veacul de mijloc", în sensul curtenesc şi cult din *Inelul şi năframa*, după cum îi scrie el însuşi lui Hurmuzachi. Mihu are arme „ce lucesc ca stele", „cu-aur îmbrăcate" şi „cu fer ferecate", adică armură foarte scumpă. Masa de ospăţ a haiducilor este „cu slove săpată,/ cu slove de carte,/ cu aur

suflate", ceea ce denotă aceeaşi viziune cultă, ca şi „harţa" dintre Mihu şi Ianuş, explicată în notă de către poetul însuşi ca un „tournoi". Cu privire la *Toma Alimoş*, Gh. Vrabie repetă observaţiile de la *Mioriţa* şi anume că Alecsandri a avut la îndemână o versiune „bine închegată" cu valoare de arhetip. Dar revenirea unor scene ca aceea a înmormântării eroului de către calul său în variante foarte recente nu probează că scena e populară: creată de Alecsandri, ea s-a impus prin şcoală, ca şi moartea-nuntă din *Mioriţa*. Din nefericire, varianta lui Alecsandri este net inferioară celei de la G.Dem. Teodorescu şi conflictul dintre haiduc şi boier de acolo este la Alecsandri conflict între doi boieri ce-şi dispută moşia. *Român Gruie Grozavul* este, după toate semnele, creaţia proprie a lui Alecsandri. Haiducul se bate cu tătarii, ca Dan, căpitan de plai, şi e dus şi el în faţa Hanului. Sunt şi alte elemente comune de subiect, care apar şi în *Codreanul*. Originea lui *Dan, căpitan de plai*, în acestea se cuvine căutată. În plus, după observaţia editorului, ca toate poemele lui Alecsandri, acestea au deja structura cvadripartită obişnuită. *Vidra* (culeasă şi de Eminescu) reia motivul din *Păunaşul codrilor* în versuri foarte frumoase. Alecsandri schimbă îndeosebi topica textului popular, ca şi Eminescu, stilizându-l remarcabil pe alocuri. Expresia este definitiv cultă:

> „Iar pe când soarele-i sus,
> Pe când şoimul stă ascuns,
> Pe când umbra e scăzută
> Şi se face nevăzută,
> Stoian popa se oprea
> Şi de prânz el poposea
> În mijlocul codrului
> Unde-i larg voinicului,
> În poiana înflorită
> Cu frunzari acoperită,
> Unde iarba se-mpleteşte
> Şi-n vârf se găităneşte."

Motivul haiducului-popă este tipic şi el pentru *Biedermeier*. Spre deosebire de *Păunaşul codrilor*, aici Stoian îl ucide pe Păunaş, şi nu iartă Vidrei că i-a refuzat ajutorul în timpul luptei (ea zicând că se va iubi cu acela care va învinge), tăindu-i capul. Este o adevărată nuvelă romantică. Ţâţele femeii sunt împrăştiate pe câmp, iar capul, înfipt într-o claie de fân. Un fulger îl loveşte la urmă pe Stoian şi-l omoară. Şi *Şerb-sărac* e o astfel de nuvelă, care are în centru competiţia pentru o femeie. Poate fi de asemenea opera lui Alecsandri. S-a înregistrat o singură variantă. Dar ştim acum că faptul nu înseamnă nimic. Subiectul este exotic, în genul *Florilor Bosforului* ale lui Bolintineanu. Şerb-sărac place nepoatei sultanului, care l-a zărit printre zăbrelele haremului, şi-l „provoacă". Convorbirea lor e vie, împestriţată de cuvinte turceşti, pe care Alecsandri le explică în note. Dar nu este eufonia pură de la Bolintineanu, textul fiind aici mai referenţial. În plus, plăcerea lui Alecsandri de a occidentaliza decorul îl determină să traducă „halca" prin „tournoi" şi să nu se lase furat de atmosfera asiatică. Dintre baladele care aparţin în mod sigur lui Alecsandri, aceasta este printre cele mai reuşite. La *Doncilă* şi la *Chira*, prima versiune e şi cea mai fidelă tradiţiei populare a motivului, după observaţia editorului contemporan. Situaţie generală la Alecsandri, când nu inventează pur şi simplu textul, ci îl lucrează până îi dă o formă cultă. Atmosfera, personajele şi intriga nuvelei *Biedermeier* sunt rodul acestei prelucrări. În *Chira*, G. Călinescu a văzut, primul, nuvela romantică. Ea îi anunţă pe Panait Istrati şi pe Fănuş Neagu. Un arap buzat o răpeşte pe Chira. Împerecherea e judecată nefirească de fraţii fetei, „hoţii Brăilei". Deşi fata se jură că-i nevinovată „ca apa curată", fraţii o ard de vie, probozind-o aspru („Unde s-a aflat/ De s-a-mpreunat/ Corbi cu turturele,/ Şerpi cu floricele,/ Urşi cu căprioare,/ Şi nouri cu soare?"). Plângerea Chirei pe rug seamănă cu a Anei lui Manole în zid. Para în care se consumă trupul fetei este de un realism crud. Reluând motivul fetei care îl

alege pe bărbatul viteaz (şi nu pe cel bogat), *Rada* este o creaţie personală a poetului. E la mijloc ideea generoasă despre femeia din popor care nu se lasă cumpărată cu blănuri şi alte daruri de preţ. O „orientală" este *Ghemiş*, tot creaţie personală, despre un pitic-saltimbanc care fură calul paşei din Măcin. Tot aici trebuie trecută *Fata cadiului*, în care un tânăr o ademeneşte pe fata cadiului din Adrianopol, dar o roabă, cam slabă de minte, dă de veste tatălui. Acesta izbuteşte să-i ajungă din urmă pe fugari, deoarece fata muşcă de ureche mânzul, care se oţăreşte, gonind ca vântul. Acesta e ciclul Novăceştilor. O curată poemă de curte e *Mogoş vornicul*, pe tema din Lenore. Balada conţine o foarte vie scenă de bătaie cu paloşele şi o notă de umor macabru. În sfârşit, *Monastirea Argeşului* arată că Alecsandri este creatorul a cel puţin două dintre marile mituri naţionale. Ca şi *Mioriţa*, şi *Monastirea Argeşului* i-a fost atribuită. Versiunea din Teodorescu are o introducere disproporţională şi un prea lung discurs al lui Manole. Alecsandri este mult mai economicos, deşi ordinea episoadelor este aceeaşi în amândouă (variantele Pamfile şi Mateescu sunt inferioare). În mod hotărât, aceea a lui Alecsandri este cea mai bună şi, din nou, deosebirile sunt în direcţie cultă. Tot ce e memorabil în baladă aparţine lui Alecsandri. Chiar numai comparând variantele din culegerile de la 1853 şi 1866, este limpede că Alecsandri a umblat pe text, a definitivat formulările, a eliminat lestul, deşi n-a mers mai departe de versul al paisprezecelea. Gh. Vrabie notează faptul că unele lucruri eliminate de poet se regăsesc în versiuni culese ulterior, deşi varianta din 1866 se va impune ca cea mai „cristalizată" şi nu va mai permite multe abateri.

Baladele cu subiect istoric strict sunt toate curteneşti. Observând aria motivelor, putem nota intenţia lui Alecsandri de a crea el însuşi un epos naţional complet, şi nu de a colecţiona documente populare autentice. Unde n-avea verigi, le făcea el. Pe lângă prelucrarea stilisticii, în direcţie cultă şi scrisă, acest monografism al proiectului istoric naţional este o altă dovadă că spiritul romantic *Biedermeier* prezida pseudo-folcloristica poetului.

„*Doinele* sunt cântice de iubire, de jale şi de dor; plângeri duioase a inimei românului în toate împregiurările vieţii sale", scrie poetul însuşi prezentându-şi culegerea de debut. Este evident că *Doina* care o inaugurează e compusă de Alecsandri ca să ilustreze definiţia şi nu invers („definiţia pare a fi extrasă din însuşi conţinutul doinei", cum pretinde Gh. Vrabie). E din nou indiscutabil caracterul complet şi rotund al textului. Şi, apoi, evocarea primăverii şi a iernii, ca simboluri ale naturii exterioare şi respectiv ale interiorului casnic, precum şi evocarea toamnei, unită cu jalea căderii frunzelor, ne duc imediat la tematica pastelurilor. Vara lipseşte şi din repertoriul indicat de *Doină* şi din pasteluri. Doinele populare, în schimb, sunt axate pe unul ori pe altul dintre anotimpuri-stări de suflet, niciodată pe toate deodată, ca în poezia inaugurală a culegerii lui Alecsandri! Trebuie observat că unele dintre aceste doine repetă motivele anacreonticii de la începutul secolului XIX, *Lunca ţipă*, de pildă, care a fost culeasă şi de Eminescu, într-o variantă însă mai licenţioasă. Un alt strat e acela suburban. O parte din aceste poezii le-a cules şi Pann în antologiile lui. *Floricica* este iarăşi operă proprie. Anacreontismul e slujit bine în ea de o melancolică fineţe:

> „Trei zile sunt înflorită
> Ş-apoi cad de vânt pălită.
> De-abie cresc şi mă fac floare,
> Abie mă-ncălzesc la soare
> Şi pe mine cade-ndată
> Umbră neagră-ntunecată..."

Faptul că au fost considerate folclorice a scos aceste poezii din discuţia criticii, sărăcindu-l enorm pe Alecsandri, care n-are multe texte, în volumele aşa-zicând originale, comparabile cu acestea, care-i aparţin uneori integral şi fără dubiu, precum *Lena*, anunţând stilul idilei lui

Coşbuc, cu un debut remarcabil („Frunză verde salbă moale/ Apucai pe drum la vale/ Ş-agiunsei pe Lena-n cale") şi cu un joc al dragostei şi întâmplării plin de graţie:

„Cerui apă din izvor,
Ea mi-o tulbură cu dor.
Cerui apă neatinsă,
Ea mi-o dă cu dor aprinsă.
Cât am dat de-o am beut,
Lena alta mi-au părut..."

Idila nouă este anacreontica veche. În *Copila*, fata îl ademeneşte pe flăcău, cerându-l în fapt de soţ, şi provocându-l cu imaginea merelor în „umbră coapte", pe care vântul nu le-a bătut, dar care au fost „spălate tot cu rouă" matinală. E vorba de sâni, fireşte. Imagini îngrijite, ale purităţii, de data asta, sunt în *Bade trandafir*:

„Dacă vrei dragoste-aprinsă
Adă-mi gura neatinsă
Şi o inimă fecioară
Ca apa de la izvoară."

Eminescu va fi atras mai ales de poeziile ludice, pe care Perpessicius le-a grupat sub titlul *Dragoste poznaşă. Cochetărie.* O doină de dor este *Dragostele*, însă cu imagini frapant culte: „Alei! dragă frăţioare,/ Mă trec ca roua din floare/ Şi ca spuma de pe mare". Printre hore, s-a strecurat şi câte un cântec de lume. *Fugi încolo* este un exemplu potrivit pentru *backgroundul* cântecului de lume care i-a inspirat pe C.A. Rosetti, pe Eminescu (Cătălin), pe Coşbuc şi pe alţii. Graţia ludică prin care se traduce contradicţia sentimentală este izbitoare. Avem aproape paradigma situaţiei:

„Fugi încolo, vină-ncoace;
Şezi binişor, nu-mi da pace.
Lasă-mi mâna, nu mi-o frânge,
Ie-mă-n braţe de mă strânge
Vrei o floare, nu-ţi dau floare,
Na-ţi guriţă-ndulcitoare.
Vrei ce vrei, eu vreu, nu vreu
Să-ţi dau tot sufletul meu."

Altele nu sunt doar idilice, ci şi licenţioase, de pildă, *Aolică, dodo, fa* (în care fasolea şi haracii pot fi interpretate ca simboluri sexuale):

„Aolică, dodo, fa!
Au tu mi-ai făcut ceva
De nu te pot uita?"
„Ba, nu ţi-am făcut nimic.
Dar mi-e vorba cu lipic
De supun pe-orice voinic".
„Hai, mândro, pe deal în sus
C-a făcut fuseiul fus
Şi nici haragi nu i-a pus.
Hai, mândro, să ne suim,
Să mergem, să hărăgim,
Numai amândoi să fim.
Eu să hărăgesc din deal,
Către vale-n gios, spre mal,
Şi tu, mândro, către deal".

Doina care deschide volumul „original" din 1853 este cu mult mai neinteresantă decât aceea din *Poezii populare ale românilor*, inutil lungită şi răzgâindu-se în diminutive astăzi caraghioase. *Baba Cloanţa* este, în fond, prima noastră baladă romantică. Învârtind fusul, cotoroanţa îl ademeneşte pe un flăcău, care însă nu vine, şi fiindcă Satan îi promite că i-l aduce el, punând condiţia ca baba să-l poarte în spate în jurul bălţii coclite, ea se execută şi piere înecată în baltă, după o cavalcadă grotescă întreruptă de primul cântat al cocoşului. Poezia are toate elementele romantismului macabru (noaptea, pădurea, diavolul, blestemul, corbi, focuri etc.), dar n-are atmosferă. E prea „clară". Blestemul n-are truculenţă. Cavalcada nu e nici măcar îndrăcită. Baladele lui Bolintineanu vor fi mai profund poetice în dezordinea imagistică şi în „confuzia" de planuri. Modelul nu e folcloric (nu mai mult decât în *Piaza rea* sau în *Ielele* lui Iancu Văcărescu), ci cult: Uhland, mai mult chiar

decât Hugo. Alecsandri e însă un versificator fluent, de pe acum. Coşbuc şi Iosif vor urma întocmai această latură cultă şi abstractă a baladei, în care nu încape însă „reconstituirea atmosferei folclorice”, cum crede tot Ş. Cioculescu. Nu e nicio asemănare cu baladele fantastice culese, cu *Soarele şi luna* de pildă, minus trohaicul de 7-8 silabe. Să notăm structura strofică de 5 versuri pe modelul *abbab*, pe care o folosesc şi Uhland şi Heine. Versurile citabile sunt acelea de după căderea calului, cu călăreţ cu tot, în iaz, căci Alecsandri n-are simţul dinamic al baladiştilor germani ori al lui Bolintineanu, el e static şi descriptiv:

„Zbucnind apa-n nalte valuri
Mult în urmă clocoti,
În mari cercuri se-nvârti,
Şi de trestii, şi de maluri
Mult cu vuiet se izbi.

Iară-n urmă liniştită
Dulce unda-şi alina,
Şi în taină legăna
Faţa lunei înălbită
Ce cu ziua se-ngâna...”

Acelaşi stil este în *Sora şi hoţul*, unde fata călugărită cu sila se plânge de nenoroc şi primeşte replica straniu eminesciană a hoţului („Tu să mori, dulce minune!”), căci nu e alta decât cunoscuta chemare erotică din *Dorinţa* sau din *Floare albastră* („Hai cu mine-n codrul verde”), foarte frecventă la Alecsandri, dovadă *Mândruliţa de la munte, Doina iubirei* şi atâtea altele. Strofa cea mai frumoasă este ultima, cu o notă de umor aşa-zicând epic, ca la Heine, dovadă de spirit din partea poetului, care ştie pe de rost conversaţia şi se complace în a sugera sfârşitul poveştii:

„De-au mers sora, nu e ştire;
Iar de-atuncea pin grădină
Nici nu plânge, nici suspină
Nime-n deal la mănăstire.”

Aluzia este la prima strofă şi e străvezie:

„Sus, în deal la mănăstire
Plânge sora-ntr-o grădină...”

Nu e încă nicio influenţă a baladei populare în aceste prime creaţii, în pofida declaraţiilor repetate ale lui Alecsandri. Spiritul cult şi livresc este predominant în toate. Poetul a aşezat *Doina* în capul culegerii din raţiuni polemice, datând-o 1842, dar este cu siguranţă ulterioară cu un an sau doi. Abia în 1842 poetul va întreprinde călătoria care-i va revela existenţa folclorului naţional. Şi *Crai-Nou* este antedatată. Editorul e de părere că numele *Zamfira* din *Crai-Nou* poate proveni din *Ţiganii* lui Puşkin, poem care tocmai fusese tradus de Donici. Poetul rus îi era cunoscut lui Alecsandri. Iată aşadar că cel mai vechi strat al poeziilor româneşti ale lui Alecsandri nu este folcloric. Cel care a vrut să lase impresia contrară a fost poetul însuşi, care a modificat uneori data redactării şi a grupat *Doinele* în acest scop. *Crai-Nou* n-are nici măcar prozodie populară, ci una savantă: vers de 9-20 silabe în dactili şi trohei, alternând cu vers trohaic de 5, cu cezură la jumătate. Imaginea ţigăncii este cultissimă:

„Părul său negru ca nori de ploaie
De-a lung pe umeri neted cădea.
Ades copila mândră, vioaie
De soare-n păru-i se ascundea.”

Motivul este acela al fetei seduse şi abandonate de un străin cu ochi şi faţă blândă, care-i dăruieşte o salbă de galbeni, după cele trei nopţi scăldate de luna nouă pe care le petrec împreună. Fata moare de durere, iar vântul continuă a purta şoaptele de avertisment ale Babei-Cloanţa, precum cântecul din *Ilsa* lui Heine. Epitetele sunt banale, tropii naivi, dar poezia are acurateţe, ca mai toate ale lui Alecsandri. Folclorismul din *Maghiara* (ce ar fi

fost scrisă pe la 1844, dar s-a tipărit abia în 1853, în volum) este aproape caligrafic:

> „Peste codri, peste munţi,
> Peste ape fără punţi...”

Fata, deghizată bărbăteşte, trece călare munţii păduroşi în căutarea iubitului. Cavalcada n-are stilul sacadat de la Bolintineanu, ci mai degrabă pe acela feeric şi nălucitor din viitoarele basme în versuri eminesciene:

> „Şesuri, văi, norii din cer
> În urmă-i departe per.
> Cine-o vede o zăreşte
> Ca o stea care luceşte
> Şi-n văzduh se mistuieşte.
>
> În codri merei pustii
> Unde urlă fiare mii,
> Au intrat fata voinică
> Şi se duce fără frică
> Pe-o strimtoare de potică.”

Fata, cu cal cu tot, se îneacă într-un râu năvalnic de munte, care de-atunci îi poartă numele. Tema înecului este, se pare, la Alecsandri, recurentă. O regăsim şi în *Mândra din muncel.* Într-o doină ardelenească, pe care a cules-o şi Eminescu, motivul amazoanei apare mutilat de finalul cu înecul, care este, dacă nu invenţia, în orice caz, preferinţa lui Alecsandri. Nu e popular nici versul lung din *Altarul monastirei Putna,* prozaic în general, dar cu imagini interesante:

> „Mare obştie-l urmează şi pe culme se lăţeşte
> Precum aburii pe baltă când lumina asfinţeşte.”

Mai direct populară pare celebra *Andrii Popa* (dar Heine are multe asemenea *romancero*). Influenţa folclorului fiind aici limpede, se observă şi că uşurinţa cu care Alecsandri se aplică în a imita stilul popular compromite poezia, care n-are niciun „conţinut” adevărat, ilustrând mecanic motivul hoţului-popă în lupta cu neferii, în versuri prea săltăreţe şi involuntar hazlii. Lupta e presărată de strigăte de *ura!* Şi *Ursiţii* prelucrează elemente populare, pe un motto din *Bujor,* care sunt şi în *Zburătorul,* totuşi fără vreo legătură cu Eliade, deşi titlul a sugerat comentatorilor comparaţia. Două fete care vin de la cules fragi şi viorele s-au drăgostit în pădure cu doi voinici cu negre plete şi acum se tachinează reciproc pe tema credinţei în zburători. Poezia are un vag aer galant, heinian sau coşbucian (ca şi *Cinel-Cinel,* o idilă pe tema ghicitului, plata pentru eroare fiind un sărut, având drept protagonişti un păstor şi o fată), fiind admirabil jocul idilic-echivoc al săruturilor şi muşcăturilor, în timp ce o mână nevăzută umblă după fragi prin poala fetei:

> „Fragii el din poală-i fură
> Cu-a sa mână nevăzută,
> Şi pe frunte şi pe gură
> El o muşcă şi-o sărută.
> Soro, buza ţi-e muşcată!
> Fragii, poţi să le duci dorul.
> Spune,-n lunca-ntunecată
> Nu-ntâlnişi pe Zburătorul?”

Strofa de opt versuri, ca să nu mai vorbim de aceea de cinci versuri (cu un al doilea înjumătăţit) din *Groza,* este de asemenea cultă. Relaţia dintre modelul cult şi acela popular la Alecsandri este mai complexă decât s-a crezut de obicei. În pofida pretenţiei poetului însuşi de a fi compus o baladă ca *Strigoiul* pe un „sujet fantastic şi naţional”, pe care l-a stabilit de comun acord cu prietenul său Negri, motivul logodnicului mort trebuie mai curând căutat în poezia romantică (*Lenore,* de pildă), aşa cum facila *Ceasul rău* nu e străină de *La Fiancée du timbalier* a lui Hugo, după cum a arătat Drouhet. Folclorismul *Doinelor* lui Alecsandri trebuie regândit prin prisma culturii sale poetice occidentale. Rareori avem o prelucrare simplă. Este

mereu la el un subţire aer intelectual, un duh abstract al tratării celor mai populare teme, cum se întâmplă bunăoară cu mai târzia baladă *Noaptea Sfântului Andrii* (din *Mărgăritărele*), din care rondul nocturn al strigoilor va fi reluat de Hasdeu în *Complotul bubei*, cu mai multă pastă, iar arama rece a clopotului va suna în urechea lui Eminescu:

„Sus, pe turnul fără cruce,
Duhul rău zbierând se duce
Şi tot turnul s-a clintit!
Miezul nopţii-n aer trece
Şi, lovind arama rece,
Ore negre douăsprezece
Bate-n clopotul dogit."

Dacă alte doine sunt neglijabile, iar *Hora*, care a devenit imnul revoluţionarilor ardeleni de la 1848 şi era cântat de oamenii lui Iancu (probabil, pentru ultimele strofe), cu desăvârşire infantilă, *Doina iubirei* este o bijuterie şi arată cât de rafinat poet poate fi uneori Alecsandri. Este o erotică destul de enigmatică în metaforele ei laconice, ca puţine altele la transparentul Alecsandri. Stratul popular se observă, dar acoperit de smalţul strălucitor al unei ingeniozităţi persieneşti. În general, Alecsandri a dat folclorului erotic înfăţişare de idilă. Romantismul său este ludic şi galant. Niciodată acest spirit nu s-a văzut însă mai bine decât în *Doina iubirei*, care începe în tonul unei elegii pe tema veştejirii florilor, spre a se transforma pe nesimţite într-o farsă lirică, dacă o putem numi aşa: plângerea iniţială este un subterfugiu la care poetul – inspirat de o stea căzătoare – recurge spre a o determina pe iubită să se lase sărutată. Iubirea opreşte lumea de la veştejire şi moarte, dacă are noroc de ceas bun (ceasul rău înseamnă dor şi moarte): această filosofie sănătoasă a instinctului se foloseşte de o strategie pe cât de sofisticată, pe atât de străvezie, şi anume aceea de a o convinge pe iubită să-şi lase sărutate cele două flori – una rece, alta pătimaşă – care nu sunt altceva decât fruntea şi gura. Complicaţia orientală dă un farmec nespus materialului popular:

„Trece vara cea-nflorită,
Trece vara cea iubită,

Şi cu dânsa-n altă lume
Se duc florile din lume,

Se duc toate-n pribegie...
Rămâne ţara pustie!

Numai două nu se duc,
Nici se duc, nici se usuc.

Una-i floare de zăpadă,
Una-i floare de livadă,

Una-i floarea crinilor,
Una-a trandafirilor;

Şi-amândouă-s răsădite,
Şi-amândouă-s înflorite,

Una-n câmpul raiului,
Alta-n cuibul graiului!

Mândruliţo, draga mea,
Au căzut din cer o stea

Şi mi-am zis într-un ceas blând
Că de-i face pe-al meu gând,

Să mă laşi a săruta
Două flori pe faţa ta,

Una-n câmpul raiului
Alta-n cuibul graiului,

De murit, eu n-oi muri
Ci cu tine m-oi iubi

Cât or creşte flori în lume
Şi s-or duce-n ceea lume!"

Lăcrimioarele reprezintă jurnalul iubirii pentru Elena Negri şi au fost scrise, majoritatea, între 1845 şi 1847, dovedind însuşirea de improvizator pe care o avea Alecsandri, poet cu geniul ocaziei, dacă se poate spune aşa, indiferent de natura acesteia, intimă, politică sau naţională. De după 1850 este mult recitată *Steluţa*, din care abia dacă se mai pot reţine astăzi, pentru gravitatea lor neobişnuită, primele patru versuri:

„Tu care eşti pierdută în neagra veşnicie,
Stea dulce şi iubită a sufletului meu!
Şi care-odinioară luceai atât de vie
Pe când eram în lume tu singură şi eu!"

Tot aşa, *8 Mart*, care evocă începutul iubirii, mai trăieşte prin cele câteva versuri ale cavalcadei pe înserat a îndrăgostiţilor, scăldaţi în lumina de lună, într-o atmosferă de romantică feerie eminesciană, voluptuos diafană:

„Era blânda oră a blândelor şoapte,
Când nu mai e ziuă şi nu-i încă noapte [...]

Şi-n toată natura cuprinsă de dor
Plutea o şoptire de dulce amor!

Din marginea lumii a nopţii regină
Vărsa-n calea noastră duioasa-i lumină [...]

Mergeam noi în cale ca umbre tăcute,
Pe-un covor de frunze, pe cărări perdute,

Şi-n tăcerea nopţii ce ne-ncunjura
Sufletele noastre ca şi noi zbura..."

E deja o altă emoţionalitate decât la Văcăreşti ori la Conachi (ultimul, citit şi pus în motto la *O noapte la ţară*), nu doar în bucăţile euforice precum *8 Mart* sau *De crezi în poezie*, dar chiar în acelea ale suferinţei ca *Steluţa*. Ora lamartiniană a bătut şi aerul poeziei erotice româneşti s-a umplut de religiozitate şi de mister, când, cuprins de „sfânta uimire", „geniul sfânt" „aude şi vede minuni pe pământ" şi când dragostea transfigurează totul „precum un soare dulce în veci neasfinţit". Înecate, din păcate, în vorbe, şi de o facilitate a tropilor pe care doar Bolintineanu şi-o mai permitea, aceste poezii ar fi putut fi memorabile prin intuirea infinitului iubirii şi al dorului („o jale fără margini, un dor fără hotar"), care face din îndrăgostit un solitar romantic aflat „departe de cei vii", desfăcut de „trista omenire". Lamartine, dar şi Eminescu nu sunt străini de *O noapte la ţară*:

„Era o noapte lină, o mult frumoasă noapte
Ce revărsa în lume armonioase şoapte
Şi multe glasuri blânde în inimi deştepta;
O noapte de acele ce nu le poţi uita,
Care aprind în suflet scânteie de iubire
Şi pun pe frunte raze de îndumnezeire.

Eram... parcă sunt încă!... la orele acele
Când ochiul rătăceşte primblându-se prin stele
Şi-n toată steaua vede un chip gingaş, slăvit;
Atunci când visul zboară pe ţărm nemărginit,
Când dorul trist uneşte a lui duioase plângeri
Cu sfânta armonie a cetelor de îngeri."

Iată un ton nou, o melancolie învăluitoare şi sacră pe care n-o mai cunoscuse poezia noastră. Două atitudini se disting în erotica lui Alecsandri: exultarea iubirii împărtăşite, fericite, şi plângerea aşteptării sau a despărţirii. Altceva, nimic: nici îndoială, nici senzualitate, nici gelozie. Suferinţa, patima sunt doar afectate. Poetul nu trăieşte plenar, adânc, decât euforia (şi atunci este exclamativ, facil ferice), când primeşte şi dă dezmierdări, când sărută sau îmbrăţişează, şi dorul separării de fiinţa iubită, când se tânguie, scânceşte, cade la stenahorie. Registrul lui intim este puţin întins şi polarizat. Când se confruntă cu moartea (la dispariţia Elenei Negri), lirica lui e fadă şi emfatică, dovadă nu atât de nesin-

ceritate, cât de incapacitate de a exprima o durere prea mare, pentru care n-are organ. Motivele recurente sunt păsările, florile, stelele, îngerii, zborul, roua, aripile, razele, luna, șoaptele. Tonalitățile vechii anacreontici n-au dispărut complet. Cele trei *Cântice de lume* din *Mărgăritărele*, dar și unele *Lăcrimioare* sunt încă pline de parfumul lor dulceag de alcov și de gingășiile lor diminutivale greu de suportat. Rele sunt venețienele, *Biondineta, Gondoleta*, asemănătoare cu acele mici *romancero* italice de la Bolintineanu, salvate de câte o strofă („Mână vesel, lopătare,/ De la Lido la San Marc./ Ia de-a lung canalul mare/ Ce se-ndoaie ca un arc"). Imaginile italiene sau cele spaniole (din *Mărgăritărele*) trebuie totuși reținute ca fiind printre primele din literatura noastră.

Eclectice sunt următoarele culegeri: *Suvenire* (cu poezii de până pe la 1849) și *Mărgăritărele* (1852-1862). Doar două versuri ne rămân în minte din primul dintre aceste volume (și anume din poezia *Visul*):

„Era o câmpie lungă și tăcută,
Lungă ca pustiul, ca moartea de mută!"

care conține totodată debutul lui Alecsandri în poezia patriotică ocazională (*Dezrobirea țiganilor, Adio Moldovei* etc.), în cunoscuta manieră, ce nu va suferi ulterior modificări esențiale. Superioare, în anumite privințe, sunt *Mărgăritărelele*, unde se află de asemenea un lot important de poezii patriotice (*Deșteptarea României, Hora Unirii*). Aceste imnuri lipsite de grandoare, retorice, mecanice, cu îndemnuri naive și exclamatorii așijderea, știute pe dinafară de toți școlarii și de toți adulții din ultimul veac și jumătate, nu pot fi apreciate estetic. La fel cu *Legendele istorice* ale lui Bolintineanu, prea populare spre a le ignora, prea copilărești artistic spre a le putea supune criticii, fac parte dintr-un fond sufletesc neperisabil. Ar trebui spus și că secolul XIX românesc a fost prin excelență unul al poeziei ocazionale, îmbibată de simțiri obștești. Iar Alecsandri este fără îndoială cel mai de seamă poet ocazional al nostru: toate momentele istorice importante din secolul XIX au găsit ecou în versurile sale. Schimbarea criteriului, adică „privatizarea" sentimentelor poetice, precum și a ocaziilor, în secolul XX, le depărtează definitiv de noi, ca pe niște figuri de ceară dintr-un muzeu. *Anul 1855* nu suportă comparație cu *Anul 1840* a lui Alexandrescu, dar e, orice s-ar spune, superioară producțiilor similare ale altor contemporani. Improvizația dă puține roade și în lirica de voiaj a epocii. Aproape nimic nu e memorabil în jurnalul poetic sui-generis rămas de pe urma călătoriilor lui Alecsandri în Europa sau în Africa. Ici-colo, un vers sau o strofă, ca aceasta din *Seguidilă*, în care dulceața Grenadei o cheamă în minte pe a Florenței lui Tudor Vianu:

„De la Sierra Nevada
Păn' la munții Pirenei,
Nu-i minune ca Grenada,
Nu-i cer dulce ca al ei!"

și, în general, redeșteaptă toată acea poezie melodioasă a sudului exotic care, de la Asachi la Duiliu Zamfirescu, ne încântă urechea cu susurul ei:

„În Grenada strălucită
Nu-i grădină, nu-i sărai
Ca Alhambra înflorită
Ce se pare-un vis de rai!"

Dacă un cântec, precum cel arăpesc din Maroc, e necitabil, *Cânticul sicilian*, în spiritul lui Heine, dar cu imagini care l-ar fi încântat pe Conachi, e zglobiu în neastâmpărul jocului idilic:

„Zan-Zunetă, fulg de soare,
Adevăr să fie oare
Că tu ai, cole, sub salbe,
Două portocale albe?

Parte dreaptă: una mie,
Zan-Zunetă, una ţie!
Şi-ţi mai dau în Monreale
Trei păduri de portocale."

O notă aproape parnasiană găsim în *La un cocostârc* (una dintre ultimele creaţii), în care sunt premerşi Duiliu Zamfirescu şi Macedonski (la fel cum *Cireşile* îl vestesc pe Coşbuc, prin Heine):

„Prin frunzele de verde smalt
A crengilor de portocal
Privesc pe-albastrul cer înalt
Trecând nori limpezi de opal."

Capacitatea lui Alecsandri de a anunţa poezia ulterioară nu este egalată decât de capacitatea lui de a improviza. Chiar dacă *Ostaşii noştri* nu mai prezintă astăzi decât un interes documentar, nu doar Coşbuc, dar şi Goga poate fi întâlnit în tânguirea paternalist-populară care exprimă, vorba lui Călinescu, jalea unui popor străvechi:

„Copii! aduceţi un ulcior
De apă de sub stâncă,
Să sting pojarul meu de dor
Şi jalea mea adâncă!"

Dintre *Legende*, *Dumbrava roşie*, cu procedee stilistice hugoliene (detectate deja de Drouhet), enumerări, descripţii, opoziţii, portrete, pictează foarte bine şi în pofida naivei concepţii generale, oastea leşească înaintând nepăsătoare şi veselă spre Moldova:

„Ei merg jucându-şi caii şi veseli între ei
Vorbind de cai, de lupte, de-amor şi de femei,
Tot ce-i mai scump în lume şi dă un farmec vieţii,
Pe timpul mult ferice şi viu al tinereţii.
Ei merg precum ar merge la simplă vânătoare,
Glumind în nepăsare de moartea ce-au sănfrunte,
Urmaţi de steaguri multe, urmând în foc de soare
Pe hatmani, capi de oaste, cu Albert craiu-n frunte."

ca o întovărăşire de tineri hedonişti şi luxoşi, care nu înţeleg semnele sorţii nemiloase:

„Dar când trecu hotarul, al regelui cal tare
Se poticni... O buhă ţipă în ziua mare,
Şi moartea-şi găsi coasa în acea zi fatală!"

Întreg Alecsandri este aici, în epicul spectacol, cu partea cea mai profundă şi intensă a lirismului său, aproape fantasmatică: visul fericit al tinereţii deasupra căruia atârnă, neştiută, coasa morţii. Sub raportul eposului, şi dacă o comparăm cu *Aprodul Purice*, unde îşi află arhetipul românesc, există în *Dumbrava roşie* o mult mai mare desime de imagini, peisaje, nume proprii, obiecte, gesturi, culori şi detalii care sfârşesc prin a sugera, în plicticoasa proză greoaie, o poezie a senzaţiei fizice nemijlocite, o atingere de realitatea imediată a corpurilor, a elementelor umane sau naturale. Tabloul se umple până la ramă de această fizică prezenţă a lumii, ca şi cum ar funcţiona un *horror vacui* absorbant. Şi, ca un laitmotiv, se reia tema sorţii: leşii petrec în orgii, neatenţi la glasul din întuneric care le strigă că vor pieri. Ospăţul fastuos al craiului e tulburat de prezicerea unui nebun şi de o furtună teribilă. Alecsandri iubeşte semnele premonitoare. În opoziţie, oastea română e descrisă ca făcând una cu pădurea misterioasă, aşa cum va spune Mircea lui Baiazid în *Scrisoarea III*:

„O tânără pădure de ulmi şi de stejari
Ascunde-oastea română prin junii săi tufari.
Misterul şi tăcerea în sânul ei domnesc,
Dar marginile sale sunt palid luminate
De flăcările triste ce pâlpâie în sate
Şi veselele focuri din lagărul leşesc."

Se ghiceşte aici unul din toposurile morale cele mai răspândite în literatura (nu numai artistică) a epocii sămănătoriste şi, în general, a tradiţionalismului românesc: noi ne apărăm sărăcia şi nevoile şi neamul, cu ajutorul mediului însuşi în care trăim de veacuri, contra unor vecini mai bogaţi şi mai puternici, dar pe care îi pierde aroganţa. Ştefan rosteşte un discurs (Călinescu îl socoteşte a fi la originea celor din piesa lui Delavrancea) şi el foarte caracteristic pentru această atitudine:

„Duşmani din fundul lumei, păgâni,
duşmani vecini,
Şi, cine-ar putea crede!... chiar duşmani
fraţi, creştini!
Trufaşi cu toţi, sălbatici, lacomi, vicleni şi
orbi,
Care-mprejurul ţărei, precum un cârd de
corbi,
Stă gata s-o sfâşie... dar n-au vrut
Dumnezeu,
N-au vrut Moldova, ţara vitează, n-am vrut
eu!"

Discursul politic naţionalist din secolul XX va împrumuta aceste argumente sentimentale, care pornesc de la convingerea că, dintotdeauna, ţara noastră a fost râvnită de vecini mai norocoşi istoric, care ne-au ameninţat şi ne-au prădat, şi că, trebuind să se apere necontenit de lăcomia lor, ea n-a putut ţine pasul şi a rămas săracă, dar demnă. Câmpul de luptă readuce comparaţiile negruzziene:

„Mii, mii de lănci cu flamuri se văd
fâlfâitoare,
Ca trestiile dese din bălţi când suflă
vântul.
În aer zbor nechezuri, comănzi
răsunătoare,
Şi caii-n neastâmpăr frământă-n loc
pământul."

Lupta însăşi este o viermuială de trupuri. Spre deosebire de Bolintineanu, Alecsandri *vede* tabloul. Referinţa lui Călinescu la Géricault e potrivită, căci, în adevăr, ochiul surprinde detaliile corporale, chipurile, gesturile. Asaltând fortificaţia leşească, moldovenii năvălesc, se aruncă, se caţără unii în spatele altora, se trag în sus. Comparaţia oamenilor viteji cu tigrii, cu leii e de îndepărtată sugestie biblică (precum aceea a săgeţilor ce-ntunecă cerul ca un nor) şi o găsim deseori la Alecsandri. Nu ea ne impresionează, cum nu ne impresionează în genere stilistica poetului, discretă, ci capacitatea de a indica în mod foarte simplu mişcarea, foiala, agăţarea, opintirea:

„Si toţi s-aruncă-n şanţuri, dau unii peste
alţii.
Cei mici, uşori în grabă s-acaţă de cei nalţi.
Le sar pe umeri sprinten, ca tigri, se izbesc,
Cu unghile de maluri se prind, se opintesc,
Se urcă prinşi de lanţuri, de-a tunurilor
buză..."

Poemul are o dinamică remarcabilă. În această factură, nu există altul mai bun în tot romantismul nostru. Alecsandri ştie să alterneze planurile mari cu acelea de detaliu. „Actualizarea" (o făcea şi Bălcescu în proză) e în spiritul lui Hugo, chiar dacă nu are patosul acestuia, rămânând în ton minor. Alecsandri imită monstruosul, infernalul, babelicul hugolian, cum a băgat tot Călinescu de seamă, dar miniaturizându-le sau rezolvându-le verbal, oratoric. De aceea, în pofida temei eroice, înalte, poemul pare cuminte, domestic, lipsit de grandoare, ca toate din romantismul *Biedermeier*. E drept totuşi să notăm şi unele momente, deosebit de reuşite, pe care ochiul de pictor al poetului le rezolvă în sens rubensian, şi să adăugăm că, în felul epopeii homerice, poemul lui Alecsandri posedă, pe lângă o vie mişcare, şi un simţ al descrierii statice:

„Ostaşii pretutindeni formaţi în dese grupe

Frig boi întregi, rup cărnuri ca lupii flămânziţi,
Desfundă largi antale, beu lacom fără cupe,
Se ceartă, râd în hohot şi urlă răguşiţi.
Ca dânşii, câni de lagăr, la praznic luând parte,
Schelălăiesc sălbatic, rod oasele deoparte,
În mijlocul orgiei turbate ce tot creşte;
Iar printre câni şi oameni pe iarbă stau căzute
Femei, prada orgiei, cu minţile perdute..."

Bine curge şi versul de 15-16 silabe din *Răzbunarea lui Statu-Palmă*, cu o îndemânare plină de umorul frazei. După epicul serios din *Dumbrava roşie*, iată aici latura burlescă a poemelor romantice, aceea din *Beppo* de Byron:

„Uriaşul Strâmbă-Lemne cu-al său gemin Sfarmă-Peatră
Au văzut căzând potopul ş-au trecut potopu-not.
De când sunt poveşti pe lume şi se spun pe lângă vatră,
Ei duc zile cu piticul Statu-Palmă-Barbă-Cot."

Nume proprii atât de lungi şi aşa de bine adaptate ritmului nu s-au mai văzut în poezia românească de până la Alecsandri. Întreg poemul este foarte hazos. Uriaşii Sfarmă-Piatră şi Strâmbă-Lemne se iau la harţă pentru Ileana Cosânzeana. Apare piticul tată „încurcat în a sa barbă ca un ghem rostogolind" ca să-i anunţe că fata a fost răpită de către Făt-Frumos. E o intrigă, fireşte, menită a-i duce la pierzanie pe cei doi. Spectacolul oferit de goana urieşilor e colosal mai ales prin nota umoristică (care corectează efectul negativ al emfazei, obişnuită la romantici):

„Sfarmă-Peatră cu lungi pasuri calcă munte după munte,
Trece râuri fără poduri şi prăpăstii fără punte,
Lăsând urme de cutremur la tot pasul, în tot locul!
Unde-vede-o stâncă naltă, el o macină cu palma.
Bolovanii sub picioare-i dau de-a dura, dau de-a valma,
Şi cu peatră măcinată şi cu petrele-aruncate
El izbeşte, bate, umflă râurile turburate...

Ca şi dânsul, Strâmbă-Lemne, uragan de vijelie,
Intră-n lunci, păduri şi codri, ducând viscol, ducând larmă,
Plopul nalt l-a lui suflare ca o creangă se mlădie,
Ulmul cade, fagul crapă, şi stejarul gros se darmă."

Un nor trecător acoperă soarele şi îi opreşte pe urieşi din goana lor: care „stau buimaci, fumegând de-a lor sudoare". Ce imagine! Atunci îi văd pe fugari trecând în zbor prin dreptul soarelui. Cuprinşi de furie, încep să arunce în văzduh cu bolovani şi cu copaci, dar pier ucişi sub propriile arme, ca personajele negative din desenele animate de astăzi, spre satisfacţia intrigantului pitic:

„Zbor copacii către soare, stâncele prin nouri zbor,
Şi din cer, ca să-i zdrobească, ele cad pe capul lor!
Spun poveştile c-atuncea Statu-Palmă dintr-un plop
Chicoti... apoi călare sări pe-un iepure şchiop
Şi, privind la urieşii morţi pe munte şi pe vale,
Zis-a: „Mica buturugă carul mare mi-l prăvale!"

Alecsandri rămâne poetul romantic cel mai complet din literatura noastră, prin varietatea registrelor, chiar dacă nu are, poate, nicio piesă izbutită de la un cap la altul, comparabilă cu *Zburătorul* lui Heliade. Episoade poetic fericite

găsim însă peste tot, până și în poeme azi uitate. Un astfel de episod, romantic-religios, este acela din *Ana Doamna*, în care îngerii o scapă pe Ana din mijlocul haitei de lupi. Deși n-are suflu, poemul cuprinde detalii valabile și unele note parnasiene:

„Tăcutul mez-de-noapte, în stele învălit,
Stă-n luna pudruită cu albă promoroacă,
Țintind la luna plină din cerul oțelit
Doi ochi, oglinzi de gheață, în care luna
joacă."

Imitat după Bolintineanu este *Calul cardinalului Bathori*. Faimoasa *Pohod na Sibir* e, din păcate, stricată de obiceiul poetului de a scoate în evidență ideea (aici patriotică) pe care dorește s-o ilustreze. Retorica prea facilă face să ni se șteargă din minte începutul poemului, care e aproape bacovian:

„Sub cer de plumb întunecos,
Pe câmp plin de zăpadă
Se trăgănează-ncet pe gios
O jalnică grămadă
De oameni triști și înghețați
Cu lanțuri ferecați.

Sărmani! ...de șase luni acum
Ei merg fără-ncetare
Pe-un larg pustiu ce n-are drum,
Nici adăpost, nici zare.
Din când în când un ostenit
Mort cade, părăsit."

Nu se vede nicio legătură cu *Grenadirii* lui Heine, cum a rămas obiceiul să se spună după Călinescu, la care ne fac mai degrabă să ne gândim *Sergentul* ori altele din *Ostașii noștri* (mai ales dacă ne referim la cererea grenadirului erou de a fi îngropat cu Legiunea de Onoare pe piept!). Lui Alecsandri îi reușesc pasajele feerice și nocturne, precum acesta din *Legenda rândunicii*, care pare să-l fi inspirat pe Eminescu în *Călin*:

„Visează luna-n ceruri!... sub visul cel de
lună
Flori, ape, cuiburi, inimi visează
împreună.
Nici o mișcare-n frunze, și nici o adiere
Nu tulbură în treacăt a nopții dulci
mistere.
Albina doarme-ascunsă în macul adormit.
Bâtlanul printre nuferi stă-n labă
neclintit."

Și mai frapant eminesciană este scalda fetei de-mpărat în miezul nopții argintii:

„Acum pe lângă trestii ea lunecă ușor
Și, vrând la mal să iasă, pătrunsă de-un
fior,
Pe sânul ei ud încă ea părul își adună,
Se oglindește-n apă, se oglindește-n lună,
Și umbra-i diafană cu formele-i rotunde
În lină îngânare se clatină pe unde."

Dan, căpitan de plai este inferior *Dumbrăvii roșii*, și destul de banal. Motivul pentru care îl preferă autorii de manuale nu este literar. Doar portretul Fulgăi, blondă cu ochi negri, ne reține cu o imagine insolită:

„Sub genele-i umbroase doi ochi lucesc
ca mura,
Și părul său de aur în crețuri largi se lasă
Ca pe strujanul verde un caier de mătasă."

Ici-colo, un vers vibrant romantic, preeminescian:

„Păduri, movile, râuri apar căzute-n visuri."

Pădurea din *Grui-Sânger* e mai mult una de basm folcloric decât una terifiantă, ca la Bolintineanu, dar blestemul e destul de bine conceput, chiar dacă e cam uscat-noțional, fără truculență verbală. O viziune dantesc-edenică – flori, lumină, păsări, îngeri, pace – deschide *Legenda lăcrimioarei*:

„În rai nicio minune plăcută nu lipsea.
Văzduhul lin, răcoare, a crini amirosea.

Căci albele potire în veci tot înflorite
Scoteau din a lor sânuri arome nesfârşite.

Lumina era moale şi-ndemnătoare şopţii
Nici noaptea urma zilei, nici ziua urma
nopţii.

Prin arbori cântau paseri, prin aer zburau
îngeri,
Şi nu găseau răsunet în el a lumii plângeri.

Căci scris era pe ceruri, pe frunze şi pe unde:
«Nici umbra de durere aice nu pătrunde»".

Hodja Murad-Paşa sau *Becri Mustafa* îl vor inspira pe Coşbuc. Multele cuvinte turceşti nu au valoarea eufonică de la Bolintineanu, ci doar una de a face plauzibilă localizarea subiectului. Dacă la Bolintineanu acţiunea e în general rău condusă, confuză, la Alecsandri, şi mai apoi la Coşbuc, ea este clară, gradată. *Becri Mustafa* e o nuvelă romantică în versuri, violentă, tare, deşi fără destulă atmosferă poetică.

„Poetul nostru este, pe plan universal, primul care ilustrează pastelul ca gen literar în lumea modernă", scrie Edgar Papu în studiul consacrat lui Alecsandri din cartea care a declanşat bătălia protocronistă. Afirmaţia se bazează pe o apreciere greşită a naturii *Pastelurilor* şi oferă deopotrivă o mostră de gândire pseudoistorică. E greu de spus dacă eroarea criticului o determină pe aceea a ideologului literar sau dacă, din contra, teza acestuia din urmă, referitoare la priorităţile româneşti din cultură, deformează intuiţia critică până la a o sili să-i fie un devotat slujitor. În fond, asta are mai puţină importanţă. Se poate dovedi fără dificultate că autorul *Pastelurilor* a fost un poet al vremii lui – nici primul, nici ultimul – putându-i-se identifica sursele şi afinii. Scrie Papu tot acolo: „Vaporozitatea ideii de *pastel* vine, cu spontaneitatea improvizaţiei vii şi proaspete, implicate în acest gen de creionare colorată, să dizolve într-un *sfumato* lejer şi fugitiv duritatea încremenită a *emailurilor şi cameelor* parnasiene". Vom vedea îndată că tocmai tehnica picturală a pastelului, creioanele lui moi, colorate, lipsesc din poezia lui Alecsandri, care n-are nici discontinuităţile impresioniste, de care a vorbit înainte Tudor Vianu, şi pe care Papu îl reia acum în mod apăsat, făcând din autorul *Pastelurilor* „unul din primii sau poate chiar primul poet impresionist".

Care să fie totuşi sursele liricii peisagistice a poetului nostru? O sursă este neîndoielnic pictura. Voind a-l scoate anticipator *à tout prix*, Papu riscă afirmaţia că în pictură pastelul atinsese o culme în secolul XVIII şi apoi căzuse în desuetudine: la data la care (1868) Alecsandri trimitea pastelurile sale *Convorbirilor literare*, moda speciei nu revenise în arta plastică. De pe la 1830 însă, cu generaţia lui Corot, peisajul îşi reintrase în drepturi, iar în epoca în care Alecsandri îşi concepea pastelurile, cercul de la Fontainebleau-Barbizon era în floare şi la el lua parte, alături de Courbet şi Millet, pictorul nostru Nicolae Grigorescu. Toţi aceştia expun la un loc în 1867 la Paris în cadrul Expoziţiei Internaţionale, aceeaşi la care Europa are revelaţia artei extrem-orientale. E totodată lesne de remarcat că Alecsandri este în poezie ceea ce Millet sau Grigorescu sunt în plastică: mult mai mult un clasicist al peisajului decât un impresionist. Modul sistematic în care clasicii concep tabloul de natură se deosebeşte radical de acela fulgurant al unor impresionişti cum sunt Renoir, Sisley ori Monet, când expun, şi ei, în 1867 la acelaşi mare salon parizian. O altă sursă a fost şi ea de mult depistată şi este aceea de care Papu doreşte să-l îndepărteze pe Alecsandri: parnasienii. Alecsandri nu-l depăşeşte, în sensul impresionismului subiectiv, cum ne lasă să credem Papu, pe Gautier, iar influenţa unui Louis Bouilhet nu se reduce la interesul pentru chinezării, cum pare a susţine acelaşi autor, de data asta pe urmele lui Călinescu. Parnasianismul lui

Alecsandri este nemijlocit legat în pasteluri de clasicismul său: poetul vede natura în formă de tablou și o prezintă monografic, în întreg ciclul *Pastelurilor*, bazându-se mai puțin pe impresia directă, vie, spontană, decât pe o idee generală de natură, asemănătoare cu aceea a autorilor englezi și francezi de *Anotimpuri* din secolul XVIII, care, la rândul lor, imitau *Georgicele* virgiliene. Ceea ce a putut induce în eroare în privința caracterului *Pastelurilor* a fost, paradoxal, trăsătura lor cel mai des observată și anume horațianismul, asupra căruia Călinescu a stăruit, și pe care Pompiliu Constantinescu l-a nuanțat în sensul existenței la Alecsandri a unui „tip autohton, de simțire idilică și grațioasă, de lirism senin și ușor", expresie a unui „optimism amabil și epicureism sentimental". Însă horațian, cântărețul luncii Siretului nu este pur și simplu prin temperamentul său atât de asemănător cu al poetului care a cântat valea Licenzei (amândoi, oameni fini, egoiști, dar receptivi la ce se petrece în jur, epicurei fără ostentație, sensibili, nu și profunzi, plini de gust și de tact, diplomați, mondeni, oscilând între societatea orașului și singurătatea campestră), dar poate mai ales prin dorința (de care au fost stăpâniți și pe care au privit-o ca pe o nobilă misiune) de a-și dota fiecare țara lui cu o poezie lirică completă (familiară, religioasă, națională, Horațiu; populară, intimă, istorică, națională, Alecsandri). Dacă Horațiu a început cu satire, Alecsandri a sfârșit cu *Unor critici* sau *Epistolă generalului Florescu.* La fel cum poetul latin îl blestema pe Maevius să fie mâncat de ereți, Alecsandri se răfuiește cu criticii „buni de fașă", „poeți în șepte luni", făcându-i indirect măgari, ca și cu oamenii politici din noile generații, mediocri invidioși și băloși infami. Cum se vede, nici tânărul Horațiu, nici bătrânul Alecsandri nu-și cruțau adversarii literari și politici. Horațiu a devenit amabil cu vârsta, Alecsandri, care a fost un cordial, s-a înrăit după 1880, când atacurile celor tineri i-au iritat susceptibilitatea, totdeauna enormă la el, fără totuși a-l învenina. Epistolele în proză ale lui Alecsandri și cele în versuri ale lui Horațiu conțin aceeași *urbanitas*: ca să nu mai spun că există, și la unul, și la celălalt, plăcutul obicei al conversației amicale, al dedicării unor versuri pline de reminiscențe culturale și personale (o poezie a numelor proprii, pe care Alecsandri o putuse deprinde nu numai de la Hugo). Horațiu este sub Augustus, care-l voia poet național și dinastic, ceea ce este Alecsandri sub Carol I. G. Călinescu spune că „anotimpul pentru care Horațiu are mai multă percepție este iarna", cu gerul care încovoaie copacii și înțepenește apele, cu bruma și zăpada lui (*Audis, qua strepitu ianua... remugiat ventis*). Horațiu, adaugă criticul tot acolo, este „întâiul poet al căminului rural, nu poet bucolic idilizând, ci un descoperitor al poeziei existenței prozaice, la fermă, în special după terminarea muncilor de vară". El cântă liniștea căminului, în timp ce focul arde în sobă, bea vin și se complace în „lenevia moale". Toate acestea se regăsesc la Alecsandri, care așază în fruntea pastelurilor tocmai *Serile de la Mircești.* Ce băgăm de seamă aici este clara separare a unui înăuntru (plăcut, confortabil, adăpostit, luminos) de un afară (vijelie, crivăț, întunecime, insecuritate). Esențială este explorarea celui dintâi dintre aceste planuri: al doilea nu e decât contrastul și motivarea recluziunii, așadar, nu un spațiu perceput nemijlocit. Călinescu a notat două serii de teme în pasteluri: temele domesticității și fericirii rurale, și temele meditației la masa de scris, ale recluziunii în intimitate. Cele două din urmă mi se par dominante, pe nedrept ocolite de interpreți. De fapt, în *Pasteluri*, poetul așteaptă muza ca să scrie:

> „Iar eu, retras în pace, aștept din cer să vie
> O zână drăgălașă, cu glasul aurit.
> Pe jilțu-mi, lângă masă, având condeiu-n
> mână..."

Tot ce urmează ține de reveria artistului inspirat: cadâna de pe covor „cu pulpa mărmurie" și „formele rotunde", câmpul de „aspră luptă" pătat „cu sânge negru", „Veneția, regină", călătorii, insulele frumoase și mările necunoscute,

„un tainic și drăgălaș portret" (al Elenei Negri, desigur). Iată deci chiar temele poeziei proprii care năvălesc din trecut și umplu visarea poetului instalat la masa de scris. „Reconstituie atmosfera ca un pictor care își desenează atelierul", observă E. Simion. În orice caz, emoția este a refugiului în intimitate, visare și scris, nu a contemplării naturii. Ceea ce urmează este dezvoltarea acestui nucleu emoțional-imaginativ. Inutil a mai arăta eroarea de apreciere a celor care văd „calendar al spațiului rural" ori „georgice moldave" în *Pasteluri*. E vorba de un spațiu imaginat, proiecție a unui *bien-être* (de unde idilismul), de un calendar al *otiumului*, lenei și visătoriei. Asemănarea cu Horațiu e maximă în acest punct. Se explică predilecția ambilor poeți pentru iarnă: friguroși, sedentari, n-o iubesc în realitate, fugind de ea, dar le place s-o recompună mental aflați în afara bătăii ei. Semnificativă este ordinea bucăților din ciclu. După *Serile de la Mircești*, care conține cheia psihologică, vine la rând *Sfârșit de toamnă*, neinteresant peisagistic, dar indicând prin recurența motivelor modul de închegare a fanteziei recluzioniste: păsările pleacă, natura se usucă, ziua scade, pe scurt, în exterior nu mai e nimic de reținut. „Omul, trist, cade pe gânduri și s-apropie de foc" – versul final ne introduce în tematica iernii și a reveriei. În *Iarna*, peisajul este izbitor:

„Tot e alb pe câmp, pe dealuri, împrejur,
în depărtare,
Ca fantasme albe plopii înșirați se perd în
zare,
Și pe-ntinderea pustie, fără urme, fără
drum,
Se văd satele perdute sub clăbuci albii de
fum."

Nu e greu de remarcat că el e perceput de poet ca o litografie mai curând decât ca o realitate. Și nu e nici urmă de creionare fugară, impresionistă, asociativă. În fond, tabloul e ordonat, complet, metodic. Papu dădea exemplu de discontinuitate și fulgurantă tocmai *Sfârșit de toamnă*, care e însă monografia desăvârșită a peisajului și a sentimentului autumnal. Anotimpurile sunt aici cele clasice, din Vivaldi ori din poeții secolului XVIII, chiar dacă nu s-a putut găsi o filiație directă cu un Maurice Quentin de la Tour sau Thomson (Al. Piru). Poetul n-are sub ochi natura, ci ideea ei. Detaliile sunt comune, previzibile, în stil alegoric clasicist (fulgii, „roi de fluturi albi", răspândesc „flori de gheață"). Gerul e personificat. Viscolul e sugerat prin fereastra luminată pe care o zărește rătăcitul. Nebunia naturii invernale este un basm pentru copii (lupii suri ies după pradă). *Miezul iernei* este tot o litografie, cu imaginea frapantă a fumurilor albe asemenea coloanelor de templu. În basmul naturii lui Alecsandri, totul e generic și convențional. Monografia rurală (pitoresc, mișcare, portretul etnografic al fetei care toarce lângă izvor) este grigoresciană în *Dimineața*, poezie pe care Papu o credea doveditoare „sub aspectul discontinuității" impresioniste:

„În grădini, în câmpi, pe dealuri, prin
poene și prin vii,
Ard movili buruienoase, scoțând fumuri
cenușii
Caii zburdă prin ceairuri; turma zbeară la
pășune;
Mieii sprinteni pe colnice fug grămadă-n
răpigiune,
Și o blândă copiliță, torcând lâna din
fuior,
Paște bobocei de aur lâng-un limpede
izvor."

„Robuste și pline de senzație de plein-air", spune aiuritor Călinescu. Nu există nimic mai nenatural decât aceste peisaje clasice și academiste care par ieșite din pensula lui Grigorescu, cu portret de femeie tânără:

„Pe cărarea înflorită care duce la fântână
În ștergar și în catrință, merge-o sprintenă
română;

Ea la brâu-i poartă furcă și la sân un pruncușor,
Cu gurița lui lipită de al laptelui izvor."

sau cu grup de țărani și țărănci:

„Acum soarele-i l-amezi; la pământ omul se-ntinde;
Cârd de fete și neveste de la sat aduc merinde;
Plugul zace-n lan pe coaste, iar un mândru flăcăoaș
Mână boii la izvoare și îi paște la imaș."

Nu doar că pictura mediază peste tot natura, dar este aceeași vârsta picturii și a poeziei de peisaj: academismul clasicist al secolului XIX. Alecsandri, ca și Grigorescu, e un poet al peisajului rural, văzut dinspre cultura lor urbană, de oameni care merg la țară în *week-end* (cum va fi și cazul lui Coșbuc, mai târziu, după constatarea foarte justă a lui Vladimir Streinu), se pasionează de folclorul obiceiurilor și de etnografie, ca toți romanticii *Biedermeier*, privind până și scena de muncă în mod coregrafic sau pur și simplu idilic:

„Sămănătorii harnici, cu sacul subsuoară,
Pășescu-n lungul brazdei pe fragedul pământ;
Pe culme, pe vălcele, se suie și coboară
Zvârlind în a lor cale semința după vânt."

Vladimir Streinu a scris câteva pagini strivitoare despre *Rodica*, dar a greșit cerând „adevăr" unei idile clasice. Și dacă *Rodica* e o idilă slabă, altele sunt reușite. Idilicul la Alecsandri ia uneori forma grațioasă a stampei orientale, ca de exemplu în decorativa imagine a caselor văruite sub acoperișul de trestie aurie, pe care s-a cocoțat un cocostârc, din *Paștele*:

„De Paști în satul vesel căsuțele-nălbite
Lucesc sub a lor malduri de trestii aurite
Pe care cocostârcii, înfipți într-un picior,
Dau gâtul peste aripi, tocând din ciocul lor."

Alecsandri a scris și câteva frumoase pasteluri orientale. *Mandarinul* și *Pastel chinez* sunt primele noastre poezii parnasiene, indiferent dacă sugestia i-a venit poetului român din Gautier sau din pictură. Finețea detaliului plastic este, hotărât, superioară în ciclul chinez:

„O deschisă galerie, unde-a soarelui lumină
Se strecoară-n arabescuri prin pereții fini de lac
Prelungește colonada-i pe-o fantastică grădină
Ce mirează flori de lotuși în oglinda unui lac."

Minus câteva prețiozități lexicale: (*mirează* etc.), nu e o metodă nouă față de celelalte pasteluri ori chiar față de „meridionalele" și „orientalele" scrise înainte care înfățișau Constantinopolul ori Veneția. Palate, grădini, fântâni, saloane sunt, apoi, și în *Legende* (de exemplu în *Dumbrava roșie*, când e prezentată orgia polonilor lui Albert). Poate doar mandarinul, tolănit trândav și nesimțitor la farmecele femeii, să fie inedit în raport cu eroii senzuali din seraiuri care apăreau în poeziile inspirate de sudul mediteranean (*O noapte la Alhambra*):

„Dar el stă în trândăvie pe-un dragon de porcelană.
La minunele frumoase ce-i zâmbesc – nesimțitor,
Soarbe ceaiul aromatic din o tasă diafană
Și cu drag se uită-n aer la un zmeu zbârnâitor."

China este pentru Alecsandri o altă Turcie, Spanie sau Italie, un încântător spațiu exotic. Fiica mandarinului e o altă Linda Raia. E anunțat Macedonski din *Poema Rondelurilor*:

„Pe canal trei poduri strâmte ca trei arcuri se întind;

A lor margini cizelate în şiraguri de inele
Poartă zmei cu ochi fantastici, carii
noaptea se aprind,
Şi catarguri poleite, cu lungi flamuri
uşurele.

Iar în fund, peste desimea de pagode
azurii
Ca un bloc de porcelană, falnic, sprinten
se ridică
Un turn nalt cu şapte rânduri şi cu
şapte galerii,
Unde ard în casolete flori de plantă-
aromatică.

Pe un pod păşeşte-alene fiica unui
mandarin,
Sub cortelul de crep galbin care-l
pleacă despre soare,
Ferind peliţa-i de aur şi rotundu-i pept de
crin,
Şi guriţa-i cu benghi negru ca un gândăcel
pe-o floare.

Umbra ei pe faţa apei, de pe pod uşor
plutind,
Cu-o mişcare voluptoasă trece lin şi se
opreşte
Pe o joncă unde şede un om tânăr
pescuind...
El tresare, nalţă ochii şi cu dragoste
zâmbeşte."

Delicioase, aceste viziuni de metale scumpe şi de porţelan! Imaginea umbrei fetei de mandarin care poposeşte voluptuos asupra tânărului din barcă este o bijuterie. Poezia se încheie cu o strofă excepţională (relevată ca atare de Papu), în care apare motivul artistic al desenării de către un bătrân *voyeuriste*, pe hârtie de orez, a tabloului dinainte:

„Iar colo-n vecinătate, sus, în turn, ca un
hurez,
Un bătrân, pândind cu ochiul, taina dulce
o surprinde...
El desemnă-ncet tabloul pe hârtie de
orez,
Şi se pare că hârtia sub peniţă-i se
aprinde!"

Aici cercul se închide: în tabloul care sublimează artistic natura nu e doar semnificaţia *Pastelului chinez*, dar a tuturor celorlalte pasteluri ale lui Alecsandri.

Deşi toată critica e de acord că proza reprezintă o parte durabilă a operei lui Alecsandri, puţini au luat-o în serios, majoritatea comentariilor părând a se inspira din frivolitatea şi umorul atribuite scriitorului însuşi. Hibridă, în felul romantismului *Biedermeier* (însemnări de călătorie, jurnale, biografii, amintiri, studii de moravuri, fiziologii, epistole, nuvele şi chiar mici romane sentimentale, eseuri critice ori filosofice ş.a.m.d.), această proză este, alături de a lui Negruzzi, cea mai valoroasă din primele şase-şapte decenii ale secolului XIX, sintetizând pe alocuri principalele tendinţe contemporane ori anticipând altele din jurul lui 1900. Proza lui Alecsandri se mişcă între aceea hiperromantică, după cum o numeşte Negoiţescu, a unui Paul de Kock şi aceea costumbristă, cu termenul generalizat de Nemoianu, a unui Prosper Mérimée. Valabilă este mai ales aceasta din urmă. *Buchetiera de la Florenţa*, cu care Alecsandri debutează în *Dacia literară*, *Istoria unui galbân*, *Dridri*, *Mărgărita*, povestirile în ramă din *Călătorie în Africa*, ori din alte scrieri vădesc, toate, imaginaţia naivă şi înflăcărată a scriitorului francez pe care generalul Odobescu îl va interzice junelui său fiu. Mult mai rodnică este influenţa lui Mérimée, pe care Alecsandri l-a cunoscut personal într-o împrejurare relatată cu mult farmec în necrologul publicat în 1871 în *Convorbiri literare*. În *Propăşirea* din 1844 Alecsandri tipăreşte, printre altele, *O preumblare prin munţi*. Nu numai Odobescu şi Ghica, dar Calistrat Hogaş se află în aceste însemnări de drum pe Bistriţa şi Ceahlău. Călătoria romanticilor *Biedermeier* era deopotrivă geografică şi livrescă,

amestecând observarea peisajului natural cu a celui cultural şi istoric. Modelele îndepărtate erau Rousseau ori Chateaubriand, ceea ce îl determină pe Călinescu să-i reproşeze lui Alecsandri lipsa marilor emoţii geologice. Însă Alecsandri era un alt fel de romantic decât Chateaubriand, mai domestic şi mai pământesc, mai aproape de Mérimée şi de ceilalţi contemporani ai săi. Reprezentarea totodată realistă şi mitologică a atmosferei „preumblării prin munţi" ne introduce în cel mai tipic Hogaş:

„Tot asemine voi păstra cea mai adâncă taină asupra unui război omeric ce am avut cu nişte amazoane în catrinţe, care culegeau poame într-o livadă şi care, văzându-ne că sărim peste gard şi că ne înaintăm spre ele ca nişte zmei, spre a le lua câteva poame, au început a ne împroşca cu coarne, răzând şi strigându-ne: «Nu şuguiţi, domnilor, cu coarnele, că vi se pot prinde de frunte». Noi am răspuns cu mărinimie că nu suntem însuraţi şi am dat înainte întocmai ca un zid de aramă, făr-a ne îngriji de glonţurile şi ghiulelele ce ploua asupra noastră; zic ghiulele, pentru că fetele, văzând eroica noastră îndrăzneală, începuseră a adăuga şi mere pe lângă celelalte împroşcături de care se slujea în sistemul lor de bătaie. Atacul nostru a fost vrednic de admirare, dar şi apărarea fetelor merită nu mai puţine urări de glorie; şi găsesc de datoria mea a mărturisi că dacă amazoanele noastre nu şi-ar fi mântuit proviziile de război, biruinţa ar fi plecat în partea lor".

Tot aici se află şi prima definiţie a *doinei*, înainte ca Alecsandri să înceapă a culege poezia populară: „cântecul cel mai frumos, cel mai jalnic, cel mai cu suflet ce am auzit eu pe lume" şi care-i evocă „Moldova plângând după gloria sa cea veche". Este evident că definiţia nu priveşte atât jalea individuală, cât pe cea naţională, potrivită mai degrabă cu *Noi* şi celelalte ale lui Goga de peste o jumătate de veac decât cu doinele din culegerea din 1852. Fabricantul de poezie populară care este Alecsandri nu se fixase încă asupra speciilor. De altfel, în toate prozele ori articolele lui de dinainte de 1848 poeziile cu care ilustrează psihologia poporului român îi aparţin fără doar şi poate. *Borsec* şi *Balta Albă* descriu o staţiune balneoclimaterică din unghiuri diferite: al vizitatorului din ţară, respectiv din străinătate. Delicioasă este îndeosebi cea de a doua în care se relatează, din perspectiva unui pictor francez, cum se călătorea înainte de 1848 în Principate, cum arătau staţiunile ori satele. În locul diligenţei de poştă, călătorul străin era dus cu o căruţă plină de paie, care se strica mereu, hurducăind prin gropi şi vaduri de râu. Hotelul de la Balta Albă era o casă ţărănească, dacă nu un bordei. Ceea ce nu făcea mai puţin izbitor spectacolul echipajelor boiereşti, toaletele doamnelor şi balurile care aveau loc. Nu e mare deosebire faţă de observaţiile lui Dinicu Golescu. Ţara pare pustiită de locuitori, surugiii gonesc ca nebunii, colbul împiedică vederea, bâlciurile împestriţează tot locul. Concluzia franţuzului sună actual după o sută cincizeci de ani: „Iată, domnilor, istoria voiajului meu la Balta Albă. În 24 de ceasuri am văzut atâtea lucruri nepotrivite, atâtea contrasturi originale, că nu ştiu nici acum dacă Valahia este o parte a lumii civilizate sau este o provincie sălbatică!" *Vasile Porojan* ne dă o idee de cum ar fi arătat *Scrisorile lui Alecsandri către Ghica*, dacă autorul ei şi-ar fi ţinut promisiunea. Din păcate, doar Ghica a mers până la capăt. Povestirea despre prietenul său din copilărie, ţigan pitar eliberat din robie de Alecsandri însuşi, după moartea tatălui său, vornicul, este una din cele mai exacte şi totodată pitoreşti evocări ale Moldovei din primele decenii ale secolului XIX. Dacă *Extractul din misiile mele politice* reprezintă un document de mare interes, cele câteva articole critice şi filologice se citesc cu plăcere. Alecsandri avea bun-simţ lingvistic şi nu ezita să-l convoace în contra pedanţilor vremii sale pe Rabelais (*Din albumul unui bibliofil*), probabil întâia oară la noi. Puţine din propunerile de scriere ale lui Alecsandri n-au fost omologate. Continuăm, de exemplu, să zicem

onoare, la feminin, deşi toate limbile romanice folosesc masculinul pe care-l recomanda şi Alecsandri. Multe din celelalte (din *Dicţionarul grotesc* şi nu numai) sunt pe cât de amuzante, pe atât de instructive în stilul pe care l-a consacrat astăzi un lingvist ca Gh. Tohăneanu:

„*Beleţă*. Frumuseţe pedantescă! Închipuiască-şi fiecine efectul ce ar produce asupra unei dame delicate o strofă ca aceasta: «Ah! Doamnă, eşti belă ca roza ce creşte,/ Şi fruntea-ţi divină treptat se *beleşte*!/ Ah! Lasă-mă a-ţi spune cât sum fericit,/ Văzând dulcea-ţi faţă c-astfel s-a *belit*!» Iată una din cele mai *bele* flori din estetica pedanţilor. Tot acestora suntem datori cu *bele-arte* şi cu *foile beletristice*. Sărmană limbă, în ce *belele* ai căzut cu Trisotinii carii te *belesc* astfel!"

Cel mai interesant capitol din proza lui Alecsandri este corespondenţa privată. Ca şi Hasdeu sau Odobescu, scrisorile se citesc astăzi fără dificultate şi arată că autorii lor, cu o educaţie clasică, învăţaseră bine lecţia genului literar cu pricina. Au rămas de la Alecsandri peste 2500 de scrisori din care ediţia de *Opere* a Martei Anineanu din anii '80 a publicat peste 1000, semnalând alte o sută despre care nu ştim decât că au fost expediate. Câteva zeci au caracter oficial sau chiar de raport, mai ales cele din perioada misiunilor diplomatice ale poetului de după 1859. Cele mai multe sunt în franceză, dar, de prin 1863, tot mai numeroase sunt în română, niciodată însă o limbă ori alta nu va avea exclusivitate. Cea dintâi datează din 25 iunie 1834 şi e adresată lui Victor Cuénim („mon respectable professeur") şi semnată Basile Alecsandri. Franceza este de la început impecabilă. Urmează mai multe scrisori către Ion Ghica, probabil corespondentul favorit al poetului până la sfârşit. Doar una dintre ele, aceea despre Vasile Porojan a pornit dintr-o intenţie pur literară, ca acelea ale lui Ghica însuşi către Alecsandri. Exact la zece ani de la debutul corespondenţei păstrate, o avem pe prima în româneşte, scrisoarea către Grigore Alexandrescu din 1844. Limba română a încă foarte tânărului Alecsandri nu pare să se fi învechit. Scriitorul este o fire veselă, glumeaţă, scriind pe un ton agreabil şi recurgând la expresii pitoreşti ori la calambururi. Îşi presară scrisorile cu poezii de tot hazul (unele aşa-zicând dadaiste: „Dans quelque temps ma chère/ Je n'en aurais plus... plus.../ Dada s'en va t'en guerre/ Tulera... tu... tu... tu."), face referiri savante, în maniera de mai târziu a lui Odobescu, inventează urări comice („Que le ridicule leur soit léger!", zice el despre cenzorii revistei *Propăşirea*). Om sociabil, are micile lui egoisme de artist şi nu suportă „la horde" a rudelor care-i transformă toaleta matinală într-o ceremonie asemănătoare cu a regilor Franţei. Iaşul e comparat cu un restaurant prost. Eliade, despre care va avea o singură dată un cuvânt bun, este portretizat în Romeo. Relatările sunt în general exacte şi mai obiective decât cele din proza propriu-zisă, de exemplu aceea referitoare la oraşul Sevastopol devastat de război în 1856. Extrem de utilă este o scrisoare din aceiaşi ani către Ubicini în care îşi prezintă activitatea literară, lăudându-se cu succesul piesei *Iorgu de la Sadagura*, care ar fi pus capăt dispreţului la modă al intelectualilor noştri faţă de tot ce era naţional, dar omiţând orice referire la *Cânticelele comice* de la începuturile dramaturgiei sale. Paralela dintre moldoveni şi valahi (adică munteni) din scrisoarea către Grenier o anticipează pe aceea a lui Ibrăileanu. Subiectele politice sunt tot mai prezente în jurul Unirii. Înaintea paginilor din *Istoria contimporană* a lui Maiorescu, Alecsandri e o sursă creditabilă pentru evenimentele care au condus Principatele la dubla domnie a lui Cuza şi la disputele europene cărora evenimentul le-a dat naştere. Coroborate cu *Extractul* din misiile diplomatice, aceste scrisori reprezintă un izvor curat pentru istorici. Istoricii literari, la rândul lor, găsesc în scrisori informaţii utile şi e de mirare câtă cerneală s-a consumat zadarnic pe tema paternităţii *Cântării României*, în pofida explicaţiilor categorice oferite de Alecsandri în sprijinul lui Russo. Nu sunt deloc lipsite de interes pentru aceiaşi istorici

paginile despre sine însuşi ale autorului scrisorilor către C. Negri sau Ion Ghica din anii '60. În sfârşit, admirabile sunt câteva din scrisorile către Marie, fiica poetului, comparabile cu ale lui Hasdeu către Iulia. „Am îmbătrânit în zile bune şi nu vreau să mă sfârşesc în zile rele", îi scrie Alecsandri, la şaizeci de ani, vechiului său contemporan literar şi politic, M. Kogălniceanu, care-l solicita pentru un post diplomatic. Memorabil refuz, deşi nepus în practică până la capăt, căci Alecsandri se alege senator în acelaşi an.

„Nu ştiu dacă am creat Teatrul Naţional, dar ştiu că i-am adus un mare concurs", îi scrie Alecsandri, fără falsă modestie, lui Al. Hurmuzaki în 1865. *Cânticelele comice,* vodevilurile şi comediile sale, chiar dacă au în majoritate surse străine (identificate fără greş de unul dintre primii comentatori avizaţi ai dramaturgiei scriitorului, Charles Drouhet, în *V. Alecsandri şi scriitorii francezi,* 1924), reprezintă întâiile încercări de la noi. Autorul recunoaşte a fi răspuns unei comenzi sociale, „traducând, localizând, compunând", după îndemnul lui Kogălniceanu din *Dacia literară,* împreună cu care Alecsandri şi Negruzzi împart direcţia Naţionalului ieşean. *Cânticele,* cele dintâi, sunt concepute pentru Matei Millo. Destule sunt improvizaţii, pe care autorul le-a considerat, când şi-a alcătuit culegerile, pierdute. De altfel, le va omite în enumerarea pe care i-o va face lui Ubicini, într-o scrisoare la fel de importantă bibliografic ca şi aceea către Hurmuzaki, pretinzând că adevăratul său debut a fost comedia *Iorgu de la Sadagura* din 1844. Însă *Cânticelele* sunt, într-o privinţă, superioare. Ţin de acelaşi spirit costumbrist ca şi prozele. Sunt schiţe de moravuri, cu o culoare locală puternică, sau fiziologii pe gustul epocii, din care nu lipsesc tipurile sociale cele mai caracteristice, doftoroaia, boccegiul, surugiul, păpuşarul sau paraponistul, precum nici acelea politice, tombatera ori bonjuristul. Un merit al acestor monologuri este şi acela de a putea fi rostite pe scenă. Alecsandri are un simţ al limbii vorbite comparabil cu al lui Caragiale. E un curaj să-l pui pe *Haşcu, boccegiul* să vorbească moldoveneşte fără să cadă în ridicol într-o vreme în care limba română era departe de a fi fixată şi mulţi dintre paşoptişti stăpâneau mai bine franceza. Ascultaţi-o pe Kera Nastasia, de trei ori văduvă, încurcându-şi soţii, într-un dialog în monolog demn de *Cum se înţeleg ţăranii*:

„*(Mîţa miorlăieşte)*. Ei! Taci cu mama, Lurcă, că ţi-a cumpăra mama o furcă să torci un fuior pentru patrie şi să intri şi tu în pensie... *(În taină)* E zuliară de Gogu, că m-ăi crede, beicache... Nici c-ai văzut aşa pisică cu minte de când ai făcut ochi; numai că nu grăieşte franţuzeşte şi limba cea nouă din Bucureşti. Mi-a prezentat-o cucoana Despea de ziua mea şi să vezi cum... De abia răposase bărbatu-meu cel de-al treilea, cafegii-başa... iacă! vreu să zic ciubucci-başa... ba nu... portar-başa, şi proroncisem lui Iftimi vezeteul să-mi puie caii ca să merg la prietina mea care acum ieşise din lehuzie. Când să ies, ce să aud?... Aud cotcodăcind în podu grajdului! Chem pe Ioana ca să se urce în pod, şi ce aflu!... aflu că un cal e despotcovit!... Aşa m-am tulburat cât nu poţi crede... Tocmai atuncea venise Bursuflescu de la ţară ca să mă mângâie.

— Ah! cumnate, îi zic, ai aflat ce am păţit?

— Am aflat, îmi răspunde paharnicu, apoi ce să facem soro... A murit, Dumnezeu să-l ierte!

— Ba nu, îi zic, n-a murit încă, da-i despotcovit!

— Cine-i despotcovit? răposatu?...

— Ba! Calu.

— Bacalu?

— Care bacal?

— Calu cel de către om.

— Ce zici, soro? ce ai păţit? ce ţi s-a întâmplat?

— Am auzit cotcodăcind în pod.

— Cine? calu?

— Ba. Găina.

— Mare minune!

Atunci m-a umflat plânsu după bietu răposatu şi i-am zis cumnatului: Păcatele mele, cumnăţele!... iar am rămas văduvă!"

Caragialian în felul din *Două loturi* este şi protestul de la urmă al femeii, care solicitase pensie de la stat de pe urma celor trei bărbaţi:

„Aud? Cum ai zis? Nu mi se cuvine pensie, că n-am drepturi? N-am drepturi!! (*Se mânie şi începe a gesticula*). Da bine, mă rog, ce drepturi au unii din cei cu pensie mai mult decât Gogu şi decât Lurca? Care sunt slujbele ce i-au băgat în budgetul ţărei ca într-un caşcaval?... Sărmanul budget!...de-a merge tot aşa, o să ajungă să fie împărţit numai în lefi... şi eu să nu am parte de el, pentru că-s o sărmană văduvă de trei bărbaţi!... (*Plânge tare*). Dreptu-i asta?... Ah! vah!... să rămâie Lurca fără ajutorul patriei?... (*Furioasă*). De-oi c-oi mânca-o friptă, oi să mă duc cu jalba până la sultan Mahmud... (*Scapă mâţa care fuge*). Iaca pozna... În loc să capăt pensie, am scăpat şi pisica din mână... (*Alergând după mâţă*). Lurcă, Lurcă... vin la mama Lurcă, că ţi-a cumpăra mama furcă... (*Iese alergând după mâţă*)".

S-au bucurat, pe drept, de succes *Clevetici, ultra-demagogul* şi *Sandu Napoilă, ultra-retrogradul*, ambele din 1862. Discursul lui Clevetici, care este liberal şi director al gazetei *Gogoaşa patriotică*, a fost simţit drept caţavencian mai târziu: „Vreu respectul Convenţiunei, cu condiţiunea de a fi schimbată cu totul". Demagogul cere „consacrarea aptului de la 5 şi 24 ghenar", adică dubla alegere a lui Cuza, pentru care Alecsandri însuşi militase în 1859 pe lângă liderii marilor puteri. Clevetici este pentru libertatea absolută (inclusiv a presei) şi pentru împărţirea moşiilor. Alecsandri începe prin a se ironiza pe sine şi pe bonjurişti. Napoilă, la rândul său, e un nostalgic al Regulamentului Organic. Dar limbajul lui e presărat de grecisme: *hristoitie, ighemonicos, simandicos*. Întrebarea care îl obsedează este: „căci altmintrene unde mergem? ba nu adică vă întreb, unde mergem?" Şi în *Cucoana Chiriţa în voiagiu* din 1863 demagogii şi retrograzii sunt deopotrivă vizaţi. Chiriţa îl duce pe Guliţă (viitorul Goe sau Ionel) la Paris, în speranţa de a scoate din el un politician. Această Chiriţă, necaricată, e o femeie hotărâtă, cu scaun la cap, un fel de Zoe („Să n-am parte de Bîrzoi dacă v-ascund ceva!"), care îşi presară monologul de cuvinte franţuzeşti şi nemţeşti, mai corecte decât ale predecesoarelor ei. Călătoria cu trenul, când îl pierde din ochi pe Guliţă neascultătorul, rămas pe peron, e aceea din *Domnul Goe*. Lucrul interesant este că această dublă critică nu-i reuşeşte lui Alecsandri de la început. Dovada este *Iorgu de la Sadagura*, de care autorul legase mari speranţe, şi care a părut lui Călinescu „mai substanţială" decât *Cânticelele* şi celelalte de la debut. Scopul piesei, mărturisit de Alecsandri, ar fi fost de a batjocori pe cei care, călătoriţi prin lume, aveau obiceiul de a huli tot ce e românesc. El credea chiar a-şi fi atins scopul căci „astăzi... nime nu mai îndrăzneşte să înfigă ascuţişul înveninat în sânul ţării, căci eleganţii cuconaşi se tem a fi arătaţi cu degetul şi poreclíţi: Iorgu de la Sadagura." Antibonjurismul acesta n-avea însă cum fi justificat ca pozitiv, câtă vreme îi erau opuşi boiernaşi de tip vechi, precum Pitarul Damian, cu desăvârşire caraghioşi în felul de a vedea lucrurile şi de a vorbi. Franco-româna Gahiţei Rozmarinovici sau lornionul lui Iorgu sunt chiar mai puţin ridicole decât *respuntaţia, bliblitatea* ori *rierel*-ul prin care Damian traduce, în felul lui, *reputaţie, sublimitate* sau *arriéré*. Nu-l poţi pune pe un om care condamnă „stecluţa asta care ţi-o tot bagi în ochi", adică lornionul nepotului Iorgu, să ţină discursuri întru apărarea vechilor şi bunelor obiceiuri ori a limbii curate a „românilor getbeget": „Săracă limbă!... de te-or fi sucind şi pe acolo (pe la Iaşi – n.m.) tot aşa, apoi te-ai sfinţit! eşti bună de pus la zvântat în pod". Bizuindu-se, probabil, pe astfel de fraze, lui N. Iorga i se pare că „această dintâi privire critică în viaţa contemporană ne înfăţişează într-o lumină rea boierimea bătrână, cu scopurile aşa de bune, cu viaţa aşa de evlavioasă."

Treizeci de ani mai târziu, în *Istoria* lui, Călinescu e de părere că ideile retrograde ale lui Damian izvorau din „nevoi scenice". În realitate, piesa stătea pe o contradicție pe care Ibrăileanu o remarcase, dar, după bunul obicei al pământului nostru critic, urmașii lui se făceau a n-o cunoaște. În *Spiritul critic* din 1909 (și în cursul de la Iași din anul următor, acesta, e drept, inedit până în 1979) Ibrăileanu afirmă că în *Iorgu de la Sadagura* „junimistul Alecsandri persiflează pe patruzecioptistul Alecsandri". Alecsandri pune în gura unui ins ridicol ca Iorgu ideile tinereții sale. Dacă, mai apoi, în prefața la opera lui C. Negruzzi, va lăuda inițiativa generației anterioare de a-și trimite copiii la studii în Apus, în piesa din 1844, poetul, unul din primii beneficiari ai acestei inițiative, ca și Russo ori Kogălniceanu, plasează, după cuvântul lui Damian, „afcademia", în Sadagura, un târgușor la nord de Cernăuți, „faimos pentru iarmaroacele de boi" (cum e și Burdujeniul muzei lui Costache Negruzzi, acesta la nord de Suceava). Damian a suportat doi ani cheltuielile studiilor lui Iorgu, pe care îl așteaptă cu brațele deschise, dar nu e limpede deloc pe ce a contat înapoiatul pitar când și-a expediat nepotul în străinătate. Nu numai din cauza acestui mod confuz de a pune în scenă conflictul dintre bonjuriști și tombatere, *Iorgu de la Sadagura* este o piesă fără valoare. *Iașii în carnaval* anunță mai puțin *D'ale carnavalului*, cum a socotit toată critica, și mult mai mult *Conu Leonida față cu reacțiunea*. Comedia începe cu un coșmar al lui Lunătescu, în care niște „revoltanți" fac revoluție, relatat Tarsiței, dimineața, înainte ca slujnica, tot Safta, ca la Caragiale, să aducă dulcețurile la pat:

„*Lunătescu* (trezindu-se și căscând): Soro?
Tarsița (asemene): Ce-i?
Lunătescu: Câte ceasuri sunt?
Tarsița: Câte au fost și ieri pe astă vreme.
Lunătescu: Da mult am mai dormit! bre! bre! ian cată c-au înserat.
Tarsița: Cum nu-i dormi, dacă ești cât un somn?
Lunătescu: Aud, dragă?
Tarsița: Zic că alta nu știi să faci decât să horăiești.
Lunătescu: Așa să trăiești?
Tarsița: Mai bine ie sama să nu te trezești într-o dimineața mort de damla.
Lunătescu: Ba să ferască Dumnezău! auzi vorbă?... nu-i destul că am visat grozăviile lumii; încă mă și sparii cu damlale! Foarte-ți mulțămesc de bunătate.
Tarsița: Ce grozăvii zici c-ai visat? Or fi iar niscaiva fleacuri.
Lunătescu (serios): Ba nu, dragă. Astă dată am avut un vis care m-au încrețit din talpă păn-în creștet.
Tarsița: Ce vis?
Lunătescu: O revoluție! un complot înfricoșat!
Tarsița: Ha! Ha! Ha!
Lunătescu: Nu râde, soro, că nu-i de șagă. De câteva zile mi se bate ochiul stâng; și sunt sigur că are să se întâmple în curând vro blăstămăție grozavă [...]
Tarsița: Taci, frate, că-mi vin istericale... au căpchiet lumea!
Lunătescu: De to, dragă Tarsiță!... de aceea mă și tem de comploturi.
Tarsița: Dar cine vrei să le facă aceste?
Lunătescu: Cine?... Parcă nu sunt ei o mulțime de *bonjuri* care ne numesc pe noi ruginiți.
Tarsița: Eu, ruginită!
Lunătescu: Dar, dar; nu te aprinde degeaba... Las' că nu mai catadicsesc să ne sărute ca mai-nainte; apoi îi auzi că-ți stropșesc urechile cu vorbe de pe cea lume: cu *opinia publică*! Auzi? *opinia publică*!... Parcă eu am trebuință de dânsa când moșii și strămoșii mei au trăit foarte bine făr-a ști ce soi de mâncare-i ea... Ah! soro, în rele vremi am agiuns!... Numai Dumnezău să-și aibă milă de noi, că toate merg pe dos!"

Slujnica Safta îi liniștește spunându-le că a început carnavalul. Dacă aici ruginiții n-au

cuvânt în faţă bonjuriştilor, *Lipitorile satelor* şi *Zgârcitul risipitor* sunt de-a binelea anti-liberale. Cea de-a doua îi reia pe Clevetici, devenit socialist, şi pe Sandu Napoilă, devenit şătrar. Lipitorile din prima sunt arendaşul grec şi crâşmarul evreu. Xenofobia umblatului prin străinătăţi are la Alecsandri substrat economic, ca şi a lui Ghica, Slavici ori Eminescu. Este anunţat sămănătorismul de peste o jumătate de veac. Charles Drouhet a identificat sursa conflictului în *Un usurier de village* a lui Charles Bataille şi Amédé Rolland. Toată problema izvorului străin în piesă, atât de specifică locului, o lămureşte G. Călinescu: atmosfera, onomastica şi toponimica sunt atât de izbitor româneşti, încât un francez care ar citi pe Augier, Labiche şi pe ceilalţi în versiunea Alecsandri ar fi tot aşa de uimit ca un englez văzând *Hamlet* cu actori şi în costume japoneze. Teatrul lui Alecsandri este de aceea mai interesant acolo unde costumbrismul nu e tulburat de o ideologie complicată ca în *Boieri şi ciocoi*, iar farsa n-are pretenţia de „haute littérature" ca în piesele istorice. Dăunător este mai mereu la Alecsandri excesul în caricarea personajelor ori a limbajului. *Chiriţa în provincie* e din acest motiv sub nivelul *Chiriţei în voiagiu* sau a *Chiriţei în Iaşi*. Cam toate specimenele caraghioase de etimologii populare ori de calcuri lingvistice se nimeresc în cea dintâi: *furculition*, *tambour d'instruction* etc. Chiriţa însăşi apare în scenă călare, ca o amazoană. În *Chiriţa în Iaşi* personajul e mai puţin şarjat. De altfel, după obiceiul lui Alecsandri de a face în piese referiri la alte piese ale sale, Chiriţa vede la Iaşi, la teatru, comedia *Chiriţa în provincie* în care se recunoaşte („bucăţică tăietă") cu mare iritare. Pentru asta e nevoie de oarece spirit critic, de care personajul nu mai dă nici cea mai mică dovadă ulterior.

Piesele bătrâneţii lui Alecsandri nu se mai mulţumesc să adapteze vodeviluri franţuzeşti din necesitatea de a stimula scena naţională aflată la începuturile ei. Autorul e convins acum că poate veni cu lucruri originale şi serioase. Deşi cele trei din urmă opere dramatice s-au bucurat de un mare succes în epocă şi chiar şi în critica din secolul XX, ele abia dacă se mai pot citi astăzi, ca să nu mai vorbim de reprezentarea lor pe scenă. O dificultate este şi faptul că sunt concepute în versuri. Dacă registrul jos şi comic din *Cânticele* ori vodeviluri nu pare cu totul demodat, acela înalt şi serios din drame a fost puternic alterat de trecerea timpului. Limba este uneori prea poetică, mai ales când lexicul cu pricina n-a fost omologat: *odor* (pentru *iubită*), *sân* (pentru *piept*), *fior* (pentru *emoţie*), *fer* (pentru *pumnal*), *onor* (pentru *onoare*). În *Despot-Vodă* (1879) declamaţia romantică e obositoare. Alecsandri e un stihuitor gentil, nu un retor, ca Hugo. Îi reuşesc unele metafore aşa-zicând shakespeariene („Aşa-i!... El avea miere pe buza lui, şi noi/ Ne-am adunat în juru-i ca muştele de roi/ Proşti!... am crezut că-i matcă de stup, şi de-odată/ Trezitu-ne-am cu-n trântor şi cu mierea mâncată") dar niciodată patosul hugolian. Contrapunctul comic, de exemplu Ciubăr-Vodă, e mai potrivit cu felul de a privi lucrurile al amabilului poet. Gesturile măreţe, ca acelea din final, când Despot i-l înapoiază lui Tomşa pe fiul ţinut ostatec, nu au forţa celor din *Răzvan şi Vidra*, posibil model al lui Alecsandri. Punctul de plecare al piesei nu e lipsit de interes. Despot nu e un erou în spiritul naţionalismului paşoptist, ci un aventurier, în stare să înşele şi să ucidă, un escroc politic şi sentimental. Iancu, fratele poetului, care s-a dovedit unul din cei mai buni cititori ai săi, îi atrăgea atenţia într-o scrisoare că „pentru noi, publicul, adevăratul erou al dramei este Tomşa, pentru că rezumă în el dragoseta şi triumful patriei". Şi la Hasdeu, Răzvan era un antierou, mai ales din încredinţarea majorităţii comentatorilor că se lasă condus de ambiţia Vidrei mai degrabă decât de voinţa proprie. Acest fel de a nesocoti clişeul romantic salvează într-o oarecare măsură *Despot-Vodă*, dar nu justifică replica de la sfârşit („Acel ce-şi vinde ţara îşi pierde neamul său!") din care boierul moldovean de viţă veche, Tomşa, n-are de ce să facă un aforism, căci Moldova nu era ţara lui Despot al cărui neam era în altă parte. Piesa e

dezlânată, alcătuire de tablouri disparate, în care punctele critice ale acțiunii ori psihologiei sunt evitate (ca şi în primele noastre romane romantic-realiste, inclusiv în *Comăneştenii* lui Duiliu Zamfirescu), iar personajele, inconsistente, nu depăşesc clişeul. *Fântâna Blanduziei* (1884) nu mai este deloc romantică, după cum au căzut de acord toți criticii, de la Drouhet, din nou foarte perspicace, la Al. Piru, care a văzut în ea capodopera lui Alecsandri. Este mai degrabă clasică şi „mediocră" în sens horațian. Alecsandri s-a documentat cu grijă, dovadă notele de subsol. Asta nu l-a scutit de anacronisme, cum ar fi obsesia lui Horațiu de a-l salva de la exil pe Ovidiu, deşi poetul odelor şi epodelor nu mai era de mult în viață când pedeapsa lui Augustus se abătea asupra lui Ovidiu. Sigur, lui Alecsandri i-a plăcut ideea de a-l înfățişa pe Horațiu ca pe un bătrân poet adorat de muze tinere, gelozit de unii, dar bucurându-se de respectul altora, capabil să se resemneze cu noblețe. Câteva din motive sunt recurente. Le vom găsi şi în *Ovidiu* (1885). Inclusiv pasiunea paşoptiştilor, încă vie spre finele secolului romantic, de a lega istoria romană de aceea a dacilor de pe meleagurile noastre. Sclava pe care Horațiu o iubeşte se numeşte Getta şi e, fireşte, din Dacia. Augustus îl vrea pe poet drept soț pentru Iulia, nepoata sa, pe fiul regelui get. În agonie, Ovidiu are viziunea declinului Romei şi a înfloririi unei mari civilizații la nord de Istru. Iar dacă Tibrul horațian e Mirceştiul lui Alecsandri, iarna scitică în care îşi petrece ultimele clipe Ovidiu este aceea care-i trezea oroare autorului *Pastelurilor*. Şi, la fel ca şi în *Fîntîna Blanduziei*, versurile frumoase nu sunt de găsit în tirade ce vor să fie demne de *Marie Tudor*, *Ruy-Blas* ori *Hernani*, ci în sfaturi la cumpătare, aproape aforistice, precum atâtea în Racine ori în Corneille, adică nu la romantici, ci la clasici. Voind a-l împiedica să-l pedepsească pe Ovidiu, vinovat de a o fi sedus pe Iulia, Mecena îi spune lui Augustus:

„La dreapta-ți tulburare cu tine mă unesc,
Dar şi l-a ta mărire permite-mi să gândesc.
Nu te-nteți-n asprime când poți să dai iertare.
Nu întreba: el cine-i? Întreabă: cine eşti?
Iertarea-i o podoabă în gurile domneşti."

Imensul succes de public al acestor creații dramatice ale lui Alecsandri, ca şi bunăvoința unor critici cu care am fost noi înşine contemporani nu mai pot fi înțelese.

Proza

Genurile şi formele

Critica pe care Novalis o face lui *Wilhelm Meister* ne arată în modul cel mai clar cu putinţă care erau ambiţiile primilor romantici în materie de roman şi, în general, de literatură: „*Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* sunt în oarecare măsură o carte cu totul prozaică şi modernă. În ea romantismul piere, la fel poezia naturii şi fabulosul. Cartea tratează numai despre lucruri banale, natura şi misticismul sunt date cu totul uitării. Este o istorie burgheză şi domestică, fabulosul este tratat explicit ca «poezie» şi exaltare. Spiritul cărţii rezidă în ateism artistic." Nu mai e nevoie să precizez că Novalis şi-a conceput al său *Heinrich von Öfterdingen* în aşa fel încât să posede toate acele însuşiri a căror absenţă o deplânsese în romanul lui Goethe. În general, *H.R.* îţi face despre roman o idee înaltă şi extremă, nespus de greu de realizat practic, dacă nu cumva utopică. Totuşi paradigma acestui roman din *H.R.* apare destul de bine constituită la Novalis, la Kleist sau la Tieck. Ricarda Huch o defineşte (pe urmele *Epistolei despre roman* a lui Fr. Schlegel) în modul următor: „Mare roman a fost pentru romantici *Don Quijote*. Găseau aici amestecul tuturor formelor, găseau presărate în desfăşurarea acţiunii nuvele şi cântece, găseau vibrând toate tonurile, de la gravitate la şagă, găseau toate felurile mărunte ale haosului, reunite laolaltă în temeiul duhului poetului şi mai găseau, plutind asupra a toate, imaterial şi puternic, liber şi dominator, un eter luminiscent care îmbiba întregul şi-l făcea să devină limpede şi accesibil cunoaşterii: ironia romantică". Am putea numi acest roman, al cărui nivel a fost rareori atins, dar spre care primii romantici au năzuit din tot sufletul, romanul ironic. Fireşte, dând ironiei accepţia de la Fr. Schlegel, de „frumuseţe logică", a cărei patrie este filosofia, şi totodată insistând pe natura ei paradoxală, capabilă să cuprindă tot ceea ce este „în acelaşi timp bun şi mare", să împace aşadar contrariile, raţionalul şi ethosul. Această ironie superior intelectuală s-a dezintegrat relativ curând şi, odată cu ea, romanul căruia îi dăduse naştere. În culturile care, ca a noastră, n-au cunoscut *H.R.* nu întâlnim nici cea mai mică urmă din romanul ironic, metafizic, oniric şi fabulos, bazat pe fuziunea diverselor şi contradictoriilor lui esenţe. Doar la Eminescu, prin congenialitate, vom descoperi o proză de factura aceleia a lui Novalis ori Tieck. Pe toată întinderea *Biedermeier* românesc şi european însă, genurile şi formele vor fi altele, rezultate din sfărâmarea nebuloasei primare. Ca să le identificăm, e destul să ne aruncăm încă o dată ochii pe critica lui Novalis la *Wilhelm Meister*: tocmai ceea ce Novalis consideră drept negativ va exercita asupra prozei din epoca

Biedermeier o înrâurire considerabilă. Această proză tratează adesea despre lucruri banale şi prozaice, dând uitării poezia sublimă a naturii, cel puţin în cosmicitatea ei vizionară; este burgheză şi domestică; fabulosul devine simplă exaltare. Pe scurt, ateism artistic, după cum zice Novalis cu o expresie perfectă, lipsă a dimensiunii mistice, tulburi, neînţelese. Ca să se petreacă o asemenea inversare a fost necesar să se schimbe radical atitudinea artiştilor: ceea ce se impune atenţiei în *Biedermeier* nu mai este fuziunea disparatului, acea armonie intelectuală provocatoare de ironie, ci destrămarea unităţii, răbufnirea la suprafaţă a unor tensiuni incontrolabile, polarizarea etică, nihilismul şi confuzia planurilor. Schimbarea, care se produce la începutul secolului XIX şi care conduce treptat la înlocuirea paradigmei *H.R.* cu aceea *B.R.*, constă în refluxul eului integrator, al personalităţii geniale, în stare să dizolve în ea realitatea şi să zăgăzuiască incompatibilităţile dintre subiect şi obiect. Refluxul acestui eu (în care nu numai poeţii, dar filosofii, ca Hegel şi Schelling, au văzut spiritul absolut al lumii) a antrenat mai întâi o bruscă obiectivare a exteriorizării, a non-eului: ceea ce înainte avea sens doar întrucât dădea conţinut eului suprem capătă acum o independenţă relativă. În *Biedermeier* istoria, arheologia, etnografia, moravurile, ţările, epocile, familiile şi indivizii încep să fie cultivate pentru adevărul lor intrinsec, empiric şi obiectiv, ca realităţi exterioare sufletului. În al doilea rând, dacă privim spre interioritatea însăşi, observăm că şi forţele care ţineau la un loc diversitatea fiinţei au slăbit sau chiar au dispărut. Nu mai avem a face cu acei eroi totali şi armonioşi din primul romantism, ci cu fiinţe axate pe o singură trăsătură, de obicei foarte exagerată, care se opun altora constituite în acelaşi mod unilateral şi excesiv. *Biedermeier* este binar şi polar. Aceasta explică maniheismul: faptul de a substitui unităţii dualitatea şi ontologicului psihologicul nu-i împiedică pe romanticii secolului XIX să fie nişte foarte proşti psihologi, în ochii cărora sufletul să fie o abstracţie în două culori, iar trecerea de la o stare la alta (de regulă, opusă) să fie totdeauna bruscă. În al treilea rând, se iveşte chiar de aici necesitatea unei retorici specifice: melodrama o conţine aproape pe de-a-ntregul: coincidenţe, lovituri de teatru, absurditate şi situaţii lacrimogene. *Biedermeier* este teatral şi popular aşa cum *H.R.* era ironic şi intelectual. Din *Ironia* primilor romantici s-au născut *ironiile* celor de după 1815 oarecum în modul în care din *Ideea* hegeliană au luat naştere *ideile* maioresciene: de la teoreticul serios şi înalt paradoxal al unui Fr. Schlegel s-a trecut la conversaţionalul fin şi erudit al unor Lamb, Xavier de Maistre ori Negruzzi. În fine, s-a produs şi o mixare a nivelelor stilistice, remarcată deja de Auerbach în *Mimesis,* care face să apară tragicomedia, grotescul, burlescul, estetica urâtului şi celelalte valori impure ale romantismului de secol XIX.

Principalele tipuri care se mixează în *Biedermeier* sunt biograficul, melodramaticul şi istoricul. Originea lor e uşor de descoperit. Biograficul este urmarea, în registru minor şi cazanier, a *Confesiunilor* lui Jean-Jacques Rousseau, a romanelor experimentale ale marchizului de Sade şi a analizei pasiunilor din Benjamin Constant. Toţi romanticii *Biedermeier* sunt copiii secolului XIX şi se întorc cu nostalgie la trecutul lor familial şi individual. Este epoca prin excelenţă a memorialisticii, a jurnalelor intime şi a scrisorilor, toate reflectând acelaşi biografism. Un bastard al confesiunii intelectuale şi ironice din *H.R.* este şi proza melodramatică. Tot ce a mai rămas din eul absolut este acest suflet agitat, plângăreţ şi isteroid din dramele lui Hugo, de exemplu, un soi de caricatură a unei sensibilităţi căreia i s-a retras orice fundament raţional. Desfacerea cuplului pasiune-raţiune din primul romantism produce exacerbarea simţirii. Melodrama e populară şi prin nivelul la care se realizează sinteza stilistică: acela al grotescului şi al tragicomicului. Al treilea gen, istoricul, are după opinia lui Nemoianu o legătură nemijlocită cu goticul din secolul XVIII şi una mijlocită cu baladele filosofico-epice ale lui Coleridge sau Keats. Dar el reprezintă o secularizare a scena-

riului gotic, o coborâre pe pământ şi totodată un compromis: istoricul este metafora acomodată şi confortabilă a paradisului pierdut. Într-adevăr, întoarcerea în trecut este în fond un refugiu într-o lume idilică şi neprimejdioasă, iar supranaturalul şi oribilul din gotic nu mai sunt decât butaforice. În plus, o permanentă notă documentară îmblânzeşte expediţia în medievalitate, cavalerism şi moravuri castelane. Romanticii din secolul XIX sunt preocupaţi de adevărul vieţii şi resping în clasicism inverosimilul situaţiilor. Acest lucru poate părea curios astăzi, când noţiunea de romantism pare legată din contra de evadarea din realitate, de fantastic sau oniric. Însă estetica *Biedermeier* este – în intenţie – foarte pământească. Dramele, conflictele romantice se petrec într-un cadru minuţios descris, adesea pitoresc, totdeauna etnografic şi sociologic. De la Balzac la Flaubert, ambiţia prozatorilor din secolul XIX a fost de a oferi tablouri sau scene de moravuri. Istorie înseamnă la ei şi acest prezent social, aceste labirinturi în care individul se rătăceşte adesea fără ieşire.

Iată-l pe Mérimée, care i-a influenţat decisiv pe mulţi dintre romanticii români. Subiectele lui sunt în mod frecvent exotice şi bizare, arheologice şi etnografice, prezente şi istorice: „Je n´aime dans l´histoire que les anecdotes, et parmi les anecdotes je préfere celles où j´imagine trouver une peinture vraie des moeurs et des caractères à une époque donnée", afirmă Mérimée în prefaţa la *Chronique du règne de Charles IX*. În plus, el pretinde că nu face „istorie politică", ci „esquisse des moeurs des Français". Michelet, Bălcescu şi Kogălniceanu îmbrăţişează această idee. Cuvintele-cheie sunt culoare locală şi moravuri de epocă. S-ar zice că, pentru *Biedermeier*, istorie mai înseamnă şi geografie. În teatru (Dumas, Hugo) lucrurile stau ca şi în proză. Lanson scrie despre piesele istorice ale lui Dumas: „C´est une orgie de couleur locale". Mérimée colindă lumea şi culege peisaje, obiceiuri, folclor sau idiomuri. La fel vor proceda – limitându-se sau nu la provinciile ţării lor – Estebañez Caldéron în Spania, Asachi, Russo şi Odobescu la noi. Istorismul e şi un prilej de a pătrunde în alte civilizaţii, în măsura în care acestea par a fi depozitare ale unui trecut interesant: Corsica, Egipt, Lituania, Algeria sunt locurile în care Mérimée s-a documentat direct, când nu s-a dus doar în Spania ca să găsească ţigani nefericiţi sau în Italia, pe urmele unei legende medievale napolitane. Influenţat de Scott, el este scriitorul cel mai tipic pentru glazura erudită pe care o dă istorismului. *Carmen* este o povestire mai mult decât edificatoare, dar desigur şi *Colomba* şi celelalte. Nu trebuie să omitem faptul că Mérimée este conştient de combinaţia de livresc şi de experienţă senzaţională, de comentariu savant şi de subiect melodramatic pe care proza lui o implică. Naratorul din *Carmen* merge în exotica Andaluzie cu *De bello Gallico* sub braţ (în aceeaşi ediţie Elzevir ca şi poeziile lui Horaţiu pe care, cu umor, banditul corsican din *Colomba* le solicită drept recompensă!), în căutarea locului unde Cezar a dat una din bătăliile sale, prilej (foarte original!) cu care face cunoştinţa tragicei ţigănci. Această înclinaţie transformă proza lui Mérimée şi pe aceea *Biedermeier* în general într-o proză erudită, arheologică, înrudită cu eseul, dacă redăm termenului accepţia de la Montaigne şi de la eseiştii englezi ai secolului XVIII, în care el nu era specia pur critică de azi, ci una aflată în proximitatea literaturii.

Nu altele vor fi caracteristicile – biografism, melodramă şi istorism – ale prozei romantice româneşti de la proiectatele *Moeurs moldaves* ale lui Russo la *Scrisorile* lui Ghica şi de la *Negru pe alb* la *Câteva ore la Snagov*. Speciile cultivate cu oarecare insistenţă sunt memoriile, relatările de voiaj, scrisorile, epistolele şi jurnalul intim, adeseori amestecate între ele şi o netă turnură de discurs ştiinţific, erudit (în forma eseului sau a studiului), precum şi *novella* renascentistă, pe subiect istoric ori sentimental, singura specie de ficţiune înainte de apariţia romanului, care la noi e relativ tardiv (după 1850) şi are de obicei formula aceluia postbalzacian şi popular. Legătura primelor noastre romane cu spiritul foiletonului

n-a scăpat nimănui, dar trebuie spus că şi proza anterioară, din deceniile 4 şi 5, este în bună măsură produsul dezvoltării gazetăriei culturale şi politice. De fapt, de la Hazlitt şi Lamb la Mérimée, publicistica a fost aproape o modă în Europa *Biedermeier*. Creatorul publicisticii artistice fiind la noi Negruzzi, toţi contemporanii lui îşi tipăresc mai întâi operele în ziare, reviste şi almanahuri, uitând adesea să le reia în volume, de unde câteva trăsături lesne observabile, cum ar fi conjuncturalul tematic şi polemic, elementul educativ patriotic, adresarea directă către un anume cititor etc. Mihai Zamfir (1989) opinează că paradigma prozei noastre romantice este oferită de Memorie, în vreme ce Imaginaţia este pusă în paranteză. Nu cred totuşi să se poată vorbi de o puritate a paradigmei, fiind mai degrabă vorba de o proză hibridă, chiar dacă graniţele relativ discrete dintre speciile memorialistice sunt mai des încălcate decât aceea, mult mai netă, dintre memorialistică şi ficţiune. Noi avem nuvele şi povestiri chiar de la început (Negruzzi, Asachi, Alecsandri, Negri) şi ele nu vor lipsi în cea de a doua generaţie romantică (Odobescu, Hasdeu). E drept şi că nuvelistica nu izbuteşte să concureze valoric memorialistica. În ce priveşte romanul, deşi el se află pe o treaptă încă şi mai jos, nu-l putem trata doar în paranteză – cum sugerează Zamfir – ceea ce ar însemna mai mult să ocolim dificultatea decât să o rezolvăm. În definitiv, aceeaşi generaţie ne-a dat atât o prelungire a prozei *Biedermeier* până la manierism stilistic şi până la academism, cât şi romanul popular, aflat la antipod, primitiv şi rudimentar. Definirea stilistică a prozei memorialistice fiind corectă la Zamfir (relativă incapacitate de invenţie epică, literaturizare a biograficului şi apel la documentul cu finalitate neliterară, ca memoriul, epistola şi textul ştiinţific), rămâne de discutat dacă o putem clasifica în naivă şi matură, cum propune criticul. Negruzzi nu e mai naiv (nici estetic, nici psihologic) decât Ghica, nici Kogălniceanu decât Sion. Probabil că trăsătura cea mai remarcabilă a prozei noastre romantice (exceptând romanul) este alexandrinismul ei, faptul de a fi de la început bătrână ca mentalitate şi sofisticată ca stil.

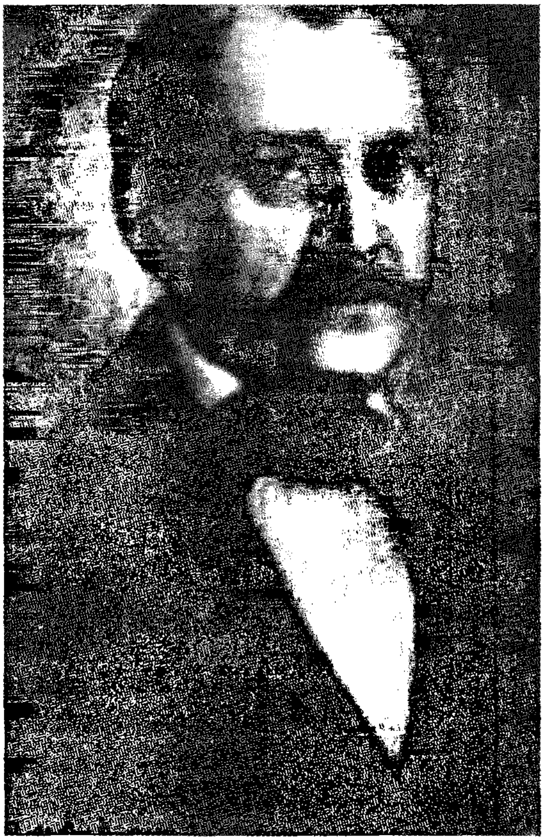
Întemeietorii

COSTACHE NEGRUZZI

(1808 – 24 august 1868)

Cel dintâi prozator romantic este şi unul dintre cei mai de seamă. Nu e sigur că Negruzzi a fost conştient de valoarea operelor sale. Mai degrabă neglijent cu ele, le-a strâns târziu într-un volum, căruia i-a pus un titlu – inspirat ori nu de Dumas-fils – glumeţ şi neangajant: *Păcatele tinereţelor*. Dacă în el găsim cu adevărat opere de tinereţe, Negruzzi lenevindu-se pe urmă la scris, alcătuirea lui este în schimb foarte atentă şi nu confirmă diletantismul de care mulţi l-au acuzat pe autor. Rezervele pe care le-am putea avea faţă de sumar se numără pe degetele de la o mână. E, între altele, delicat să ne întrebăm de ce Negruzzi a reţinut povestirea *Toderică*, o simplă traducere din Mérimée, al cărui original, după moda vremii, nu l-a indicat, sau pe aceea intitulată *Regele Poloniei şi Domnul Moldaviei*, care s-a dovedit a fi tradusă din Voltaire (cu un pasaj în plus, luat din Axinte Uricariul). Orice ar fi, Negruzzi n-a lăsat nimic valabil pe dinafară, căci bucata în proză *Flora română*, singura absenţă importantă, nu era redactată în 1857. Clasificarea materiei este de asemenea interesantă. Sub titlul *Amintiri din Juneţe*, autorul aşază, la început, cinci dintre textele scrise înainte de 1840, apoi, sub acela de *Fragmente istorice* (şi nu

de *Scene din cronici,* cum le zisese Kogălniceanu în *Dacia literară*), alte patru, majoritatea de după acea dată, şi anume *Alexandru Lăpuşneanul*, *Sobieski şi românii*, *Regele Poloniei şi Domnul Moldaviei* şi *Cântec vechi*, la care adaugă fragmentul de epopee *Aprodul Purice*. Poeziile şi teatrul încheie culegerea (sub titlul *Neghină şi pălămidă*), ceea ce ne face să ne închipuim că Negruzzi ştia că nu este nici poet, nici dramaturg, de vreme ce titlul se referă la plantele dăunătoare grâului.



Ca prozator este însă incomparabil. Niciun altul nu mai are, în prima jumătate a secolului, intuiţia şi inteligenţa lui. Analizele care i s-au consacrat vădesc aproape toate o prejudecată, pe care o exprimă cel mai direct Călinescu în, de altfel, excepţionalul capitol din *Istorie*: „C. Negruzzi este întâi de toate un mare prozator, fără invenţie, mărginit la anecdotă şi memorii, creator de valori de interpretare artistică". Lipsa de invenţie şi anecdotismul revin, în alte cuvinte, la majoritatea comentatorilor, care se complac în plus a stabili tot soiul de opoziţii: între un Negruzzi romantic şi unul clasic, între melodramatismul din primele nuvele şi realismul *Lăpuşneanului* şi aşa mai departe. Lovinescu, autor al unei monografii de pionierat, pe nedrept dispreţuită mai târziu, împarte proza scriitorului în nuvele romantice („sau mai degrabă melodramatice"), nuvele istorice şi scrisori, acuzând şi el o deosebire între *Zoe*, *Lăpuşneanul* şi *Negru pe alb*. Toate acestea izvorăsc din ignorarea specificului prozei romantice din epoca *Biedermeier*. Melodramaticul şi istoricul nu pot fi separate, la fel cum aspectul biografic şi documentar e prezent în cele mai fantasmatice ficţiuni. Romanele lui Hugo, Balzac şi Sue vor să documenteze moravurile pariziene în aceeaşi măsură în care acelea ale lui Mérimée ţin să ne pună la curent cu obiceiurile din Corsica sau din Lituania. Fiind autori de „scene" – istorice, pitoreşti sau contemporane (dacă ne luăm chiar după sumarul *Daciei literare*) – scriitorii romantici nu fac de obicei distincţia între memorii şi ficţiune sau, în tot cazul, dau adesea drept reale fapte pe care le născocesc, cu aerul candid al celui care le-a trăit el însuşi. Între speciile de proză pe care le cultivă nu se poate trage o clară linie despărţitoare: nuvelele sunt invadate de biografism, memoriile fantazează epic şi aproape întreagă această proză *Biedermeier* are înfăţişarea delectabilă a eseului, dacă nu totdeauna şi erudiţia studiului ştiinţific.

Negruzzi a respirat în atmosfera romantică înainte de a scrie el însuşi literatură. Traducerile şi prelucrările lui datează cam toate din anii '30. Nu voi repeta expediţiile unor cercetători în căutarea surselor, dar le voi aminti pe cele mai importante, ca să vedem ce fel de literatură îi era familiară tânărului boier moldovean. Un scriitor citit cu asiduitate este Hugo. Negruzzi traduce din balade, împărtăşind în legătură cu genul ca atare părerea lui Hugo însuşi, precum îi împărtăşeşte *à propos* de teatru convingerea că spectatorul contemporan se dezinteresează de subiectele „înalte" ale lui Corneille, Racine şi Voltaire, preferând „şenele" „mai ales adevărate". Că romanticii preţuiau adevărul, se vede

şi din aceste atitudini. Dar ce însemna adevărul pentru ei? Teatrul nou, romantic, ar satisface „duhul parterului", afirmă Negruzzi în acelaşi loc, în măsura în care are pretenţia că nu conţine, ca acela vechi, clasic, lucruri „greu a se crede", adică neverosimile. Pretenţia ni se poate părea astăzi, când recitim extravagantele intrigi din piesele hugoliene, cu totul neîntemeiată, însă romanticii erau absolut pătrunşi de ideea că oferă culoare locală, tablou de moravuri şi studiu de psihologie spre deosebire de clasici, pe care îi considerau abstracţi şi nelocalizabili. În cele două piese traduse de Negruzzi din Hugo (*Marie Tudor* şi *Angelo*), latura istorică este la fel de pronunţată ca aceea melodramatică, deşi verosimilul psihologic lasă mult de dorit. Sub acest ultim raport, nu există cine ştie ce deosebire între Hugo şi modeştii Ducange şi Dinaux, autorii melodramei *Treizeci de ani sau viaţa unui jucător de cărţi* (destul de celebră în epocă de vreme ce îi găsim titlul pe un afiş dintr-o staţie de poştă rusească, în romanul lui Turgheniev *Rudin*), pe care Negruzzi a tradus-o de asemenea, şi încă în două variante, ceea ce denotă din partea lui o surprinzătoare aplicaţie, mai ales dacă ne gândim că a doua va fi publicată în 1863, când autorul nu mai este de multişor în faza păcatelor tinereţii. Trecuseră trei decenii de la traducerea *Naninei* lui Voltaire, adaptare la rândul ei după *Pamela* lui Richardson, şi, iată, gustul lui Negruzzi, împletind documentarul cu lacrimogenul, nu s-a schimbat esenţial. Romanul sentimental al secolului XVIII este de altfel o sursă intarisabilă pentru *Biedermeier* (tema mezalianţei, de exemplu, fiind mai departe *en vogue*), alături de romanul istoric al lui Scott. Negruzzi a tradus din Dumas-père povestea despre Wilhelm Tell din *Impressions de voyage en Suisse*, clar amestec de relatare de călătorie, de eroism emoţional şi de documentar istoric. *Sobieski şi românii* are, în naivitatea înduioşătoare a caracterelor şi în linia simplă a subiectului, vădite asemănări cu povestirea lui Dumas. Un alt gen care a trezit interesul tânărului Negruzzi este acela al vodevilurilor. Gustul burghezului mijlociu pentru superficialitatea agreabilă, pentru farsă şi imbroglio este întreg la Scribe şi la ceilalţi autori ai genului. O vână a comediei populare coboară de mai departe, din Molière, tradus şi el de Negruzzi (*Femmes savantes*) sau din care autorul nostru a împrumutat unele motive (al încornoratului credul din *Au mai păţit-o şi alţii*). Dar, deşi îl admira, l-a şi ironizat, spunând, bunăoară, că a trecut vremea subiectelor de felul lui „Scapin băgând pe stăpânul său în sac". Negruzzi îi citise aşadar pe Mérimée, Balzac, Scott, Byron, George Sand, Hoffmann, Rousseau, Metastasio şi pe alţii, la care face, în operele sale, numeroase referinţe.

În aceste condiţii, dacă trebuie să admitem că nu toate prozele lui Negruzzi au aceeaşi valoare, nu putem fi de acord că există în ele vreo „evoluţie" şi încă una care constă în lepădarea de romantism. Despre *Zoe*, Lovinescu spune de pildă că este „opera unei epoci în care, prin lipsa de discernământ a începutului, elementul melodramatic se confundă cu romantismul". Confuzia aceasta este însă aşa-zicând permanentă şi nu numai la Negruzzi. Iar *Zoe* e cât se poate de caracteristică pentru proza *Biedermeier* şi nu doar în latura ei melo. Debutul nuvelei e de altfel balzacian, cum vor fi, până târziu, debuturile romanelor noastre, trecând prin cele populare de după 1850 şi ajungând la cele ale lui Călinescu:

„Aceasta au urmat la 1827.

De-abia înserase, uliţele erau pustii. Din când în când şi foarte rar se auzea pe pod duruitul unei caleşce, în care era vreun boier care se ducea la o partidă de cărţi, sau un fiacru ce trecea ca săgeata şi lăsa să se zărească nişte bonete femeieşti. Nici un pedestru nu era pe uliţi, afară de fanaragiii care strigă regulat *raita;* pentru că la 1827 semptemvrie, nime nu s-ar fi riscat a merge pe jos singur pe uliţi, după ce înnopta".

Misterele Parisului, peste câţiva ani, va începe la fel. După micul tablou, vedem în *Zoe* un

tânăr care sare dintr-o trăsură şi aflăm cum e îmbrăcat. Procedeul va reveni la Filimon, la Radu Ionescu şi la Ghica. Chipul tânărului e zugrăvit cu detalii fizionomice (Lavater fiind chiar pomenit) iarăşi bine ştiute lui Balzac şi imitatorilor săi. Sunt deja aici multe din locurile comune ale prozei romantice şi ar fi nedrept să insistăm pe naivitatea conflictului. Zoe, sărind în calea iubitului ei şi luându-l brusc în braţe, îi vorbeşte cu aceeaşi patimă repede, ca o ploaie de vară, cu care Tisbe îl întâmpină pe Rodolfo în *Angelo* a lui Hugo. Iar iubitul îi răspunde cu aceeaşi răceală. Caracterele personajelor sunt dinainte date. Această „transparenţă" e foarte în spiritul prozei romantice, la fel cum e teatralitatea, cu toate ale ei. Negruzzi nu e deloc original: Zoe, deghizată, îl ameninţă pe bărbat cu un revolver şi îşi trage un glonţ în cap chiar în patul acestuia, împroşcându-l cu sânge. Ceea ce totuşi putem nota în favoarea prozatorului nostru este că nu se lasă defel târât de grozăviile relatate. Pe de o parte, fraza lui este de pe acum sobră, concisă, iar scenele cele mai tari conţin unele observaţii psihologice sau comportamentale foarte exacte şi fine (Iancu B. zice „râzând" că ar vrea să-l vadă sihastru pe prietenul său care declara că s-ar fi călugărit dacă ar fi fost vinovat de moartea Zoei: aici, detaliul de comportament marchează cinismul personajului mai bine decât orice comentariu auctorial). Pe de alta, Negruzzi posedă o anumită tehnică a contrapunctului. Parada domnească, la care iubiţii Zoei iau parte, e pe punctul de a se ciocni cu un cortegiu funebru, care e chiar al fetei. Dacă Filimon va profita, în romanul său, exclusiv de contrastul etic şi întrucâtva facil al întâlnirii dintre cei răi şi pedepsiţi şi cei buni şi răsplătiţi, la Negruzzi e mai multă fineţe. În filigranul clişeului sentimental este şi un contrast stilistic. La capul moartei, ciocli se ciorovăiesc pentru puţinele ei lucruri. Registrului emfatic al morţii care întâlneşte veselul alai domnesc îi răspunde registrul pragmatic „realist" şi burlesc al conversaţiei cioclilor. În fine, câteva rânduri ne informează că tânărul cinic pe nume Iancu B. a murit de congestie cerebrală. Informaţia o dă un medic în limbajul său: „Aş fi putut face o frumoasă disertaţie asupra boalelor ce se încuibă în cap", conchide el. Melodramatica istorisire se sfârşeşte pe acest ton.

O alergare de cai este una dintre prozele cele mai izbutite ale lui Negruzzi, o bijuterie de precizie tehnică. Călinescu i-a recunoscut doar meritul unor tablouri de epocă. Acestea fiind necontestabile, ca şi în *Zoe*, trebuie totuşi observat că melodrama este situată din capul locului într-un decor înfăţişat cu maximă rigoare şi care pare văzut de un martor ocular. Se precizează că „locul alergării este zece minute afară din oraş", că s-a ridicat „o galerie de scânduri" în felul chinezesc, pentru spectatorii nobili, în vreme ce „canalia", adică prostimea, şade împrăştiată pe câmp, că piaţa este ovală, cu o circumferinţă de trei verste şi cu stâlpi de lemn la trei sau patru stânjeni depărtare unul de altul etc. Aspectul memorialistic este izbitor, pregătindu-ne cu abilitate pentru evenimentele ieşite din comun, în ordine sufletească, urmând a se petrece. Ca să fie creditabilă povestea de amor, e nevoie de această *mise-en-scène* extrem de minuţioasă, în care îşi găseşte locul însuşi naratorul, introdus cât se poate de subtil:

„Cât pentru străinul brunet, el părea că nu bagă de seamă că e lângă o frumuseţă şi nu se uita la scena conjugală, care urmare a lui dovedea sau că acea jună femeie îi era rudă, sau că inima lui era prinsă, sau că era nesimţitor; pentru că dama (precum am mai spus) era atât de frumoasă, încât văzând-o cineva, trebuia, dacă nu s-ar fi înamorat, cel puţin să o privească ca pe un cap d-operă a naturii.

Tânărul om smolit eram eu...".

Naratorul este într-adevăr nu numai rudă cu femeia cea frumoasă, dar şi „prins" de iubirea pentru o alta, Doamna B., cu care are o graţioasă convorbire în tot timpul cursei hipice. E pictată aici *lumea bună* a vremii, într-una din petrecerile ei obişnuite. Înainte de Duiliu Zamfirescu

şi de Camil Petrescu, mondenitatea uşoară, spumoasă şi delicată e surprinsă în aceste pagini introductive ale nuvelei lui Negruzzi. Discuţia dintre narator şi Doamna B. este întreruptă mereu de relatarea cursei, povestirea înaintând pe planuri paralele. Doamna B., îi promite tovarăşului ei să-i spună o istorie teribilă în care blestemul unei femei părăsite a condus la orbirea unui bărbat. Acesta e miezul melodramatic, dar el se află încadrat într-o naraţiune de aspect memorialistic. Contrapunctul stilistic este mult mai consistent decât în *Zoe*. Avem în fond aici două povestiri independente ca desfăşurare şi opuse ca sens: una este aceea a iubirii neîmpărtăşite a naratorului pentru cocheta lui interlocutoare de la curse, femeie spirituală, dar incapabilă să se ridice la înălţimea unei pasiuni; a doua este a iubirii pătimaşe şi tragice dintre Olga şi Ipolit. Există şi o opoziţie între memorialistic şi fictiv, deoarece, dacă prima povestire pare decupată biografic, a doua are toate atuurile ficţiunilor romantice. Opoziţia este cu siguranţă deliberată. Naratorul ascultă cu interes povestea iubirii Olgăi nu numai fiindcă este „istoria unei femei spusă de o femeie", ceea ce i se pare a-i conferi „un farmec deosebit", dar şi fiindcă în sinea lui visează şi el la „o femeie cu ochii plânşi, cu faţa mâhnită, care să mă teamă, să mă iubească şi să moară cum a murit Olga". E greu de spus cât de serioasă este dorinţa. În jocul „vocilor" narative, ironia face cu neputinţă aprecierea credibilităţii naratorului, mai ales că mărturisirea din urmă îi este smulsă de primirea unei scrisori de la o supirantă, pe care el n-o iubeşte (căzut cum e în mrejele Doamnei B.). Situaţie inversă, simetrică, aşadar, care aruncă o lumină batjocoritoare asupra sincerităţii naratorului. Până la Camil Petrescu nu vom mai întâlni o valorificare atât de subtilă a procedeului perspectivei duble. Cealaltă poveste, cu Olga şi Ipolit, e plină de coincidenţe fatale şi de lacrimi. În ea Negruzzi sacrifică vădit pe altarul gustului pentru teatralitate al vremii. Dar contrapunctul funcţionează cu asemenea eficacitate, în planul memorialistic, încât ne putem întreba dacă, de la un moment încolo, autorul nu şi-a luat distanţele faţă de melodramă ca atare. Povestirea Doamnei B. este întreruptă de mai multe ori de observaţiile persiflante ale naratorului. Când bunăoară acesta ironizează o ieşire cam intempestivă a Doamnei B. contra bărbaţilor („cruzi, nesimţiţi, infami, nelegiuiţi!"), se încheagă următorul dialog:

„— În adevăr, am zis râzând, cum de nu cade trăznetul să ardă pe nişte asemenea necredincioşi?

— Râzi, domnule, dar eu nu râd... Oh! Ai un aer nestatornic care mă îngrozeşte!

— Ah! Am strigat, luând un aer cât am putut mai melodramatic, poţi a mă judeca în acest fel? Socoteşte că eu n-am încă treizeci ani şi prin urmare sunt cinstit. De nu vrei să mă crezi, vezi ce zice Balzac în *Papa Gobsek*...".

Remarcabile sunt deopotrivă referirile la melodramă şi la Balzac: „...Era autorul favorit al Doamnei B., care, mulţămindu-se cu acest bun martor, îmi zâmbi sorbind infuzia copăcelului de China din ceaşcă vermeil...". Intertextualitatea îmblânzeşte efectele istoriei cu Olga (procedeu cunoscut şi lui Kogălniceanu), care ameninţa să devină excesivă, căci femeile sunt de obicei la Negruzzi exaltate şi isterice. Abia pus un punct acestei neplăcute povestiri, reintrăm în atmosfera celeilalte, memorialistice, amestec suspect de gravitate şi de comic. Naratorul, care tocmai a făcut reflecţiile pe care le-am citat, despre nevoia de o iubire mare, ca a Olgăi, se lasă cuprins de nostalgie şi priveşte pe geam cum se prepară afară o furtună. Acest pasaj a fost de regulă interpretat ca un clişeu romantic al acordului dintre natură şi simţirea umană. Dar tonul naratorului nu e, nici de data aceasta, deplin creditabil. Melancolia este dezamorsată de câte o reflecţie în doi peri („în adevăr, gândeam, dacă englezii au tot asemenea vreme, au dreptate să se sinucidă") sau de intervenţia slugii care-l cheamă tocmai atunci pe visător la masă. Prozaismul scenei care urmează este prea apăsat ca să încapă vreo îndoială în privinţa intenţiei

artistice. Naratorul ia cina împreună cu gazda lui, un bătrân care are o fată şchioapă şi adoratoare a pastoralelor lui Florian. Din nou, intertextul schimbă culoarea naraţiunii şi din reveriile sumbre ale naratorului alunecăm într-un registru hazliu. Pasajul care încheie capitolul conţine, într-un vis al naratorului, cea mai epatantă mixtură de nivele stilistice, în care funebrul se combină cu burlescul, patima Olgăi cu cochetăria Doamnei B., oile pastorale neoclasice cu *vibrato*-ul melodramei romantice. Pasajul este o *mise en abîme* nu doar a situaţiilor evenimenţiale, dar şi a tipului de proză contrapunctică pe care o încearcă Negruzzi în *O alergare de cai:*

„Văzând că pastoralele d. Florian nu-mi pot împrăştia melancolia, m-am culcat, însă, de abia apucasem a adormi, şi un vis fantastic veni şi-şi puse asupră-mi negrele sale aripi.

Părea că mă aflam într-un mare salon îmbrăcat în doliu, unde ardeau două mari policandre cu lumânări de ceară galbenă. Olga dormea culcată pe o canapea. Ipolit o privea stând la capul ei. Doamna B. se gătea la o oglindă fredonând aria din vodevilul rusesc *Kozacă stihotvoreţă.* Prin salon se plimbau oi cu cordele verzi la gât şi Saşa sărea şchiopătând şi strâmbându-mă. Nu ştiu cât ţinu acest potpuri de vedenii, căci, când am deschis ochii, era ziua mare."

De aici înainte, *potpuriul*, cum zice Negruzzi, face loc parodiei curate. Naratorul primeşte de la Doamna B. o scrisoare de o superficialitate aşa de frapantă, încât el însuşi o apreciază referindu-se la Madame de Sévigné şi la Ninon de Lanclos, care „niciodată n-au putut scrie astfel". Lectura scrisorii cu pricina este tăiată de comentarii fals patetice (procedeu invers decât acela dinainte, când istoria patetică a Olgăi era contrapunctată de comentarii glumeţe) şi urmată de o simulaţie a disperării: descoperind infidelitatea iubitei, naratorul se decide să se călugărească, pornind călare cât mai departe, dar când se trezeşte din delirul său, află de la feciorul care-l însoţise că a ajuns doar la Copou. Aşa că îşi dă bucuros seama că mai are timp să meargă acasă şi să se schimbe, ca să nu piardă reprezentaţia de la teatru. Disperarea este luată peste picior. *Post-scriptumul* împinge în grotesc istorisirea. După 22 de ani, naratorul se reîntâlneşte cu Doamna B., care e acum o băbuţă zbârcită, înconjurată de căţei şi de motani. Dialogul lor este în cel mai înalt grad prozaic: „— Cum, doamna mea, porţi ochelari? — Ce, ai pleşuvit? — Tragi tabac? — Ţi-au căzut dinţii? ş.c.l., ş.c.l.". Este absolut inexplicabil de ce o povestire atât de sofisticată narativ şi care răstoarnă procedee ale prozei romantice în duplicatul lor, parodic, folosind contrapunctul, intertextul şi mixajul de stiluri, a găsit la comentatorii de ieri şi de azi atât de puţine cuvinte de preţuire (cu excepţia Ioanei Pârvulescu, în *Alfabetul Doamnelor, 1999*).

Au mai păţit-o şi alţii, mult mai modestă, îmbină tema molierescă a bărbatului naiv cu tema mai nouă a căsătoriei din interes. Agapiţa citeşte romane sentimentale iar Zimbolici vede la teatru piese cu încornoraţi. Conversaţia dintre tinerii jucători de *vist* i-a făcut lui Lovinescu impresia că Negruzzi zugrăveşte în fond o cu totul altă lume decât aceea moldovenească de pe la 1840, dar i-a dat lui Călinescu ideea de a scoate din informaţia existentă în text o strălucită imagine a acelui „carnaval tranzitoriu" care era Moldova epocii. O dovadă în plus pentru cât de documentară este mereu ficţiunea romantică. Nu sunt deosebiri esenţiale între aceste prime texte (deşi comentatorii aşa au crezut şi mai cred), după cum nu sunt nici între ele şi nuvela *Alexandru Lăpuşneanul,* care a făcut însă pentru gloria lui Negruzzi mai mult decât toate celelalte la un loc. Nimic de zis: nuvela este perfect construită şi foarte concisă. Are şi un subiect „major" care i-a deschis calea şcolii. Suprapreţuită este, în fond, dintr-un fel de inerţie care, în sens contrar, opreşte *Alergarea* de a fi receptată la valoarea ei, şi anume aparenţa de impersonalitate epică, aspectul ei nuvelistic. T. Vianu i-a acordat mari onoruri în *Arta*

prozatorilor români şi tocmai pentru motivul din urmă. În vreme ce – ne spune criticul – în *Negru pe alb* autorul este subiectiv ca orice memorialist, în *Lăpuşneanul* el izbuteşte performanţa rară de a-şi elimina cu desăvârşire imaginea proprie din povestire: „Dacă din toată opera lui Negruzzi n-ar fi rămas decât nuvela *Alexandru Lăpuşneanul,* nimeni n-ar fi putut aduce vreo precizare asupra particularităţilor morale ale omului care a scris-o". Alţii au considerat nuvela o suită de tablouri reprezentabile dramatic. E. Papu a mers până la a-l considera pe Negruzzi drept „primul exponent de geniu al unei naraţiuni istorice realiste" din Europa, precursor al lui Flaubert. Trec peste faptul că aprecierea denotă un *parti-pris* relativ, ca şi cum ar exista un progres de la naraţiunea romantică la aceea realistă, ca să spun că, în definitiv, *Lăpuşneanul* este o proză cât se poate de tipic romantică. Avem cel puţin patru motive ca s-o considerăm aşa.

Primul este că întâmplările sângeroase puse de autor în legătură cu Lăpuşneanul sunt înfăţişate din exact aceeaşi raţiune documentară a cărei prezenţă am notat-o în întreaga proză scrisă de romantici. Nuvela se încheie cu aceste cuvinte: „Acest fel fu sfârşitul lui Alexandru Lăpuşneanul, care lasă o pată de sânge în istoria Moldovei. La mănăstirea Slatina, zidită de el, unde e îngropat, se vede şi astăzi portretul lui şi a familiei sale".

În al doilea rând, aprecierile auctoriale, acele impresii după care îl putem „citi" pe autor nu lipsesc chiar de tot, cum pretinde Vianu. Le-a remarcat deja Ş. Cioculescu (1944) într-un comentariu prea puţin complezent, reproşând scriitorului, între altele, folosirea unor cuvinte care, curente în secolul XIX, nu circulau în secolul XVI, deci tot o formă de neobiectivitate (*curtezan, ministru, român verde* etc.). Dar aportul subiectiv al autorului nu se reduce la vocabular. Există comentarii constând în aprecierea unor gesturi sau cuvinte ale eroilor. Ele au, pe lângă o valoare etică (divulgând pe narator), şi una de anticipare a comportării eroilor. Lăpuşneanul bunăoară este întâmpinat cu bucurie de către norod, căci în precedenta domnie, ţine să ne sufle naratorul, nu apucase „a-şi desveli *urâtul* caracter". Chemând pe boieri, el rosteşte în biserică o „*deşănţată* cuvântare". În fine, îmbrăcămintea unor personaje sau obiceiurile locului nu sunt doar arătate, de dragul plasticităţii ori funcţionalităţii, ci descrise în acea manieră tipică pentru romantici, care urmăresc să ne instruiască despre epocă. Doamna Ruxanda îşi întâmpină, într-un rând, soţul „îmbrăcată cu toată pompa cuvenită unei soţii, fiice şi surori de domn" (şi suntem puşi la curent cu moda vremii). Descrierea n-are valoare epică, ci doar una de epocă. La masa unde vor fi ucişi cei 47 de boieri se mănâncă simplu. Naratorul nu pierde ocazia de a face unele consideraţii: „în Moldova, pe vremea aceea, nu se introdusese încă moda mâncărurilor alese etc." Toate aceste elemente fisurează blocul obiectivităţii narative presupuse.

O a treia cauză, poate cea mai importantă, pentru care nu ne putem îndoi de romantismul nuvelei lui Negruzzi, este liniaritatea psihologică. În general, personajul prozei romantice ne apare aproape ca o caricatură a caracterelor clasice, în măsura în care nu e doar dominat de o trăsătură, ci mărginit la ea. Ce putem noi spune despre Doamna Ruxanda? Doar că e o femeie slabă, fricoasă şi supusă bărbatului ei. Când, o dată, încearcă să intervină în favoarea nevestelor de boieri ucişi, e reprimată brutal de Lăpuşneanul. La sfârşit, dându-i acestuia otrava, se află sub influenţa lui Spancioc şi a lui Stroici, care au avut abilitatea s-o alarmeze cu privire la soarta destinată de domnitor fiului ei. Cei doi boieri menţionaţi sunt apariţii exterioare, fără nicio consistenţă. Singurul lor merit e că se ivesc la momentul oportun, când Lăpuşneanul trage să moară. Despre Moţoc, Călinescu a afirmat că ar fi un „soi de Polonius mai abject". În fapt, nu este decât un intrigant foarte naiv, care se dă pe faţă numaidecât, fără capacitate de disimulaţie şi deloc periculos pentru domnitor. În ce-l priveşte pe acesta, el este un Richard al III-lea doar sangvinar şi teatral demonic, fără comple-

xitate. Autorul insistă pe cruzimea lui maladivă, pe detaliile fizice care-i exprimă instinctualitatea primară. Înfruntat de boieri, „râdea, muşchii i se suceau în râsul acela şi ochii lui hojma clipeau". Când se dispută cu Doamna Ruxanda, se posomorăşte brusc, dă drumul femeii din braţe şi duce automat mâna la jungher, semn al celei mai pure nestăpâniri. La tăierea boierilor, râde ca la un spectacol comic. Născoceşte „feluri de schingiuiri" iar în ultimele clipe „hârcâie de turbare" sau „mugeşte ca un taur". Portretul indică fixaţie şi primitivitate, nu un suflet complicat, contradictoriu.

În al patrulea rând, liniară este nuvela şi sub raport strict narativ, întocmai ca proza unor Scott şi Dumas-père. În curgerea vertiginoasă şi dreaptă a subiectului, personajele comit gesturi şi rostesc cuvinte menite a fi memorate. Este o particularitate a prozei romantice, care însă denotă artificialitate. Eroii par a nu trăi decât ca să-şi vădească, într-o fulgerare, caracterul ori ca să lase în urma lor o frază de neuitat. Intriga e nu doar liniară, ci şi previzibilă. Ne aşteptăm că Moţoc va pieri ca un trădător şi laş ce se află, că Spancioc şi Stroici vor reveni la momentul potrivit (şi promis), cât să-l mai prindă pe Vodă în viaţă. Acest soi de promisiuni, ca în *Ivanhoe* şi în *Monte Cristo*, plac inimilor de adolescenţi mai mult decât orice şi de aceea o parte a prozei romantice ni se pare scrisă pentru ei, iar *Alexandru Lăpuşneanul* îşi are locul meritat în manualele şcolare. „Clasicizarea" îi exprimă tipul însuşi de lizibilitate. Nuvela istorică a lui Negruzzi este o tipică operă de şcoală romantică, fără însă subtilitatea artistică a *Alergării de cai* sau a prozelor din *Negru pe alb*.

Acestea din urmă numără câteva dintre cele mai originale pagini din întreaga noastră literatură. Preţuite aproape unanim, definirea „genului" lor a rămas până azi bâlbâită, cum se poate vedea cel mai bine din trecerea în revistă a opiniilor pe care o face Mircea Zaciu. Cea mai exactă caracterizare este tot cea veche a lui Lovinescu: „Ce sunt aceste scrisori? Prilej de a vorbi de orice, de impresii de drum, de lucruri mai serioase, de probleme actuale, de nimicurile vieţii, sub o formă cât mai liberă, de adevărată *causerie*, cu un oarecare aer de nepăsare, de diletantism fugind de orice argumentaţie mai strânsă şi de tot ce ar putea părea pedantism. Negruzzi e cel dintâi *foiletonist* al nostru". În adevăr, Negruzzi a dat în aceste proze virtuţi artistice unui gen: acela publicistic. Majoritatea textelor au fost scrise pentru reviste, unde au şi apărut mai întâi. Toţi romanticii au fost legaţi de presă, fiindcă începuturile literaturii noastre au coincis cu acelea ale presei naţionale, dar, înainte de Caragiale, nimeni n-a exploatat mai bine decât Negruzzi posibilităţile oferite de respectivul mariaj. *Negru pe alb* conţine scrisori numai cu numele, în realitate fiind texte publicistice, cum vor fi peste cincizeci de ani şi multe ale lui Caragiale. Recunoaşterea faptului şi a meritului a întârziat, în cazul ambilor scriitori, din pricina prejudecăţii clasice a genurilor „majore", care a relegat la periferia literaturii, când nu le-a ignorat cu totul, aceste „articole", „însemnări", „notiţe", „încercări", sau, cum le-a botezat expresiv Caragiale, „mofturi". Ele au continuat să treacă drept literatură de *bas-étage* chiar şi după ce tabletele lui Arghezi, ieri, ori ale Anei Blandiana, azi, le-au conferit depline titluri de stil şi de artă. Criticii din deceniile apropiate au reabilitat strălucit „publicistica" lui Caragiale, ridicând-o la înălţimea teatrului şi a nuvelelor. De exemplu, Al. Călinescu, În *Caragiale sau Vârsta modernă a literaturii* (*1976*). E de mirare că nu s-au gândit şi la Negruzzi, un precursor cu atât mai extraordinar cu cât, în prima jumătate a secolului, presa era încă departe de ce va deveni în jumătatea a doua. Asemănările sunt absolut frapante.

Dar să vedem ce conţin textele din *Negru pe alb*. Excursiile prin istorie-geografie (*Plimbare*, *Ochire retrospectivă*) sau jurnalele de drum (*Pelerinagiu*, *Băile de la Ems*) sunt locuri comune în proza romantică. Problemelor să le zicem serioase din acestea (să nu uităm pamfletul *Vandalism*), Negruzzi le adaugă imediat unele mai degrabă glumeţe, cum ar fi, în *Reţetă,* sugerarea cu mult

haz a unei anumite mentalități. Stilul este aici călinescian. De prin 1840 se răspândește în Europa moda fiziologiilor. Aceea a provincialului, scrisă de Negruzzi, cuprinde un portret precis și umoristic. Portretul reapare în *Iepurărie*: din monologul celui care, insultat, refuză să se dueleze, rezultă cel mai desăvârșit poltron. Felul în care fricosul întoarce argumentele bunei-cuviințe pe partea cealaltă probează la Negruzzi o subtilă artă a antifrazei, caragialiană și cehoviană deopotrivă. Un portret se află și în centrul uneia dintre cele mai extraordinare schițe din *Negru pe Alb* și anume aceea intitulată *Pentru ce țiganii nu sunt români*: portretul boierului Bogonos. Schița aceasta are mai multe lucruri interesante. Ea debutează în stilul viitor al lui Mérimée, cu precizări biografice referitoare la naratorul care citește broșura lui Kogălniceanu despre țigani (nuvela *Carmen*, în care francezul va folosi același procedeu inițial și va comunica o întreagă bibliografie a chestiunii, apare patru ani după a lui Negruzzi). Un vecin de moșie, cu neuitatul nume Bogonos, sosește în vizită. Acesta a citit viața Sfântului Grigore, unde a întâlnit o legendă despre originea țiganilor, și nu admite nicio altă ipoteză (Alecu Cantacuzino va relua situația și opoziția în *Serile de toamnă la țară*). Modul cum Bogonos povestește viața sfântului, amestecând în relatare fraze din romanul *Pustnicul* al lui d´Arlincourt, îi prilejuiește lui Negruzzi un amuzant exercițiu intelectual. Și încă: plângerea de către Bogonos a pierderii trecutului este versiunea comic-parodică a atitudinii nostalgice din *Studie moldovană* de Russo, ce va apărea abia peste un deceniu!

„S-au sfârșit! strigă vecinul meu cu o oftare ce ar fi putut învârti aripile unei mori de vânt, nu mai este nădejde! Se duce vechea noastră Moldovă, și în curând n-o să mai rămâie din ea decât niște șturlubați cu mintea stricată – n-o zic asta pentru dumneata – carii, prin scrierile lor, se silesc a sterpi sământa credinții ce a mai rămas! Oameni de idei! Disprețuiți relegea, nu păziți posturile, nu faceți ca părinții voștri, vă despărțiți de soții, vă place mai mult teatrul decât biserica, și dacă întâlniți în drum un preot, aruncați cu ce vă iese nainte după el, ca să nu vi se întâmple ceva rău, ca și când slujitorul Domnului este dracul împielițat. N-are să treacă mult, și vă veți lepăda și de Hristos, căci sunteți în stare a face orice! – Și când vorbea aceste, Bogonos era sublim și mare".

Nu se simte, apoi, aici tot Caragiale? Curios este și că această parodie funcționează anticipat, cu privire și la unele texte mai târzii ale lui Negruzzi însuși, în care scriitorul se va arăta partizanul obiceiurilor vechi (*Omul de la țară*). Latura memorialistică a schițelor este remarcabilă. Cu Negruzzi, nu știm niciodată la ce să ne așteptăm. Am văzut deja că, în nuvele, a descoperit naratorul necreditabil. Evocările lui comportă o bună doză de nesiguranță cât privește veridicitatea: printre faptele de biografie sunt presărate invenții și absurdități. Procedeul e acela ulterior de la Sion, dar nu face impresia de naivitate de la acesta. Negruzzi pare conștient de valoarea lui. În *Calipso*, după ce ne relatează întâlnirea cu Pușkin, adaugă o jumătate de pagină în care Calipso, tovarășa poetului, reapare la Mănăstirea Neamțului deghizată în bărbat și dornică a plăti prin sihăstrire niscaiva păcate ale tinerețelor. (Într-o bucată din volumul *Clopotele din Mănăstirea Neamțu*, 1916, Galaction va povesti cum a descoperit în cripta aceluiași locaș o țeastă femeiască atribuită unei Calipso, „greaca fecioara". Scriitorul modern nu pare a ști de finalul istorisirii lui Negruzzi, de mai multe ori retipărită totuși, unde citim: „Titva grecei cei frumoase am văzut-o în catacombele monastirei"). Deraierea aceasta în ficțiunea pură ridică semne de întrebare și cu privire la biografia lui Scavinschi (*Un poet necunoscut*), din care aflăm cum a murit poetul în brațele memorialistului, după ce a isprăvit a-și smulge fir cu fir mustața otrăvită. Se știe astăzi (Mircea Anghelescu, 1988) că Scavinschi nu era ipohondrul descris de Negruzzi. Fantezista biografie este înfățișată fără ca măcar naratorul să clipească. În *Istoria unei plăcinte*,

după un debut memorialistic serios, vestind pe Ghica şi pe Creangă („Îţi mai aduci aminte de copilăria noastră – care s-a dus să nu se mai întoarcă – ce plăcută impresie ne făcea strigarea: coooovrigi! Gogoşeeeele! Cum alergam toţi, copii şi bătrâni, şi cei mari, şi cei mici; cu ce nerăbdare aşteptam să-şi puie plăcintarul jos tablaua din cap, şi cât de iute i-o deşertam!"), naraţiunea alunecă pe nesimţite în burlescul absurd cu întâmplarea „curtezanului" care se face vornic cadorisind pe însuşi domnitorul cu o tavă cu plăcinte. În definitiv, arhetipul acestei memorialistici pe jumătate fictive îl constituie textul aşezat de Negruzzi în capul *Păcatelor tinereţelor*: *Cum am învăţat româneşte*. S-a descoperit ulterior că antologica proză este, sub raportul veridicităţii istorice, cu totul suspectă. Negruzzi nu e memorialist, cum nu e epistolier: şi aici îi seamănă lui Caragiale. Spiritul ludic e la el acasă în aceste schiţe biografice. Îşi găseşte un locşor până şi în discutarea unor subiecte ştiinţifice, cum ar fi cele de limbă din *Critică:* „Numele înrâurează mult asupra soartei omului.Cunosc o fată care nu se putu mărita, pentru că o chema Gaftona, şi un june foarte de ispravă care se însură măcar că se numeşte Cornescu, şi apoi păţi – aceea ce ştii. Eu (Doamne fereşte!) de-aş avea oi, nu mi-aş numi un păstor cu numele Lupu". Altundeva, Negruzzi stabileşte o etimologie comică, socotind că *her* şi *herbinte* n-ar fi un „provinţialism moldav" în rostire, ci o „suvenire mângâioasă, dulce şi scumpă de la o sorioară depărtată, gingaşă şi molatecă, crescută în umbra naramzilor (naranjas), şi boltele moresci a Alhambrei". Pseudo-erudiţia umoristică ne întâmpină şi în *Statistica lupilor*, unde tratatul de zoologie se învecinează cu o istorie fantastică presărată cu citate din *Eneida* şi amândouă la un loc servesc o statistică scoasă din cataloagele Visteriei, pe baza căreia se face şi un mic calcul plin de savoare. Nu întâmplător, Odobescu a reprodus tableta, cu delicii, în *Pseudokynegeticos*: maniera lui Odobescu însuşi este cuprinsă toată în aceste pagini ale lui Negruzzi. *Proprietate păgubitoare* readuce logica întoarsă a lui Caragiale: e destul să reamintim socoteala chiriaşului rău-platnic care refuză a primi cadou locuinţa sub cuvânt că nu-i trebuie belea. Şi este uimitor ce puţină importanţă s-a acordat *Epilogului* la *Păcatele tinereţelor* – care vine la rând imediat după *Negru pe alb* – şi care e un joc absolut gratuit de cuvinte. Autorul declară că pune deocamdată punct „mărturisenii" sale, „rămâind a ne arăta restul păcatelor când" şi aici urmează un şir de vorbe fără niciun înţeles. Au totuşi rostul de a amâna *sine die* continuarea spovedaniei, din pricini pe care autorul le lasă la libera noastră apreciere, urându-ne până una-alta fericire şi restul. E o glumă, desigur, dar una tot odobesciană, care aruncă asupra întregii antologii, şi îndeosebi asupra textelor din *Negru pe alb*, o lumină neobişnuită. Titlul însuşi al acestora din urmă ne apare acum a avea anumite conotaţii: scrisul e o înşirare de semne pe hârtie (câmpul alb, oile negre) şi el ascultă de legile literalităţii lui, putând deveni oricând ininteligibil, simplă mâzgăleală. În retorica modestiei, la care Negruzzi a recurs din capul locului (dovadă mottoul din scriitorul sienez, în care spune că volumul nu merită să se cheme carte, „ma un paneretto d´insalatella"), acest original final constituie, dacă nu explicarea, în orice caz sugestia libertăţilor pe care autorul şi le-a luat pe parcursul scrisorilor sale, punând în ele de toate şi amestecând registrele stilistice după bunul său plac de artist.

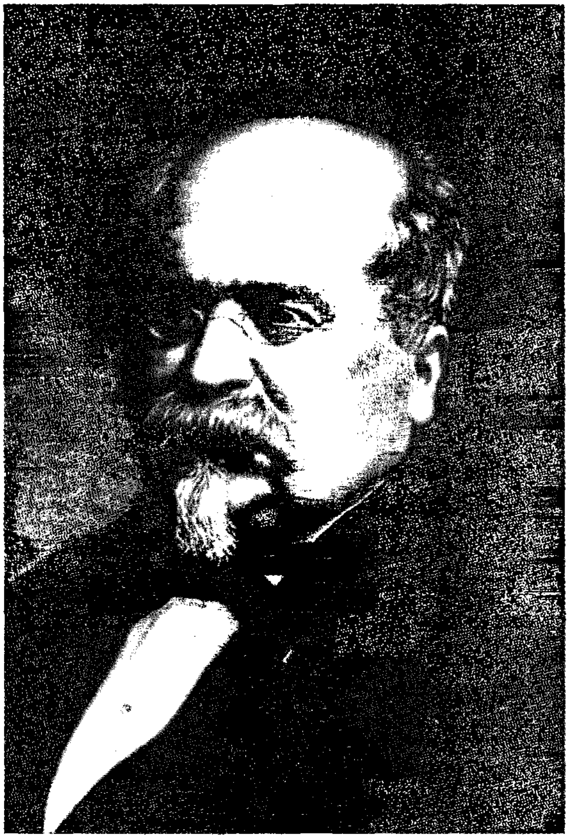
Despre Negruzzi s-a spus în repetate rânduri că a fost un om şi un artist echilibrat şi plin de cumpătare. Apartenenţa lui la romantismul *Biedermeier* este incontestabilă. Există puţini alţi scriitori deopotrivă de reprezentativi. Dar Negruzzi ne oferă o cale încă şi mai clară – şi mult mai seducătoare – de a verifica acest lucru. M. Zaciu (1975) a observat în treacăt, promiţând să revină (dar n-a mai făcut-o), că motivul *grădinii,* recurent la Negruzzi conţine o filosofie foarte caracteristică pentru prefacerea gândirii şi simţirii oamenilor „din pragul revoluţiilor burgheze", prefacere analizată de Lukács în volumul al doilea al *Esteticii* sale. Să ducem firul ideii până la capăt. Ca şi arhitectura, susţine

esteticianul maghiar, arta grădinilor reflectă procesul prin care mentalitatea burgheză se desparte, deja în secolul XVIII, de aceea a absolutismului, afirmând valorile naturii sălbatice împotriva artificialității înainte vreme dominante. Numai că, în chiar esența ei, arta grădinilor cuprinde o contradicție care e evidentă deja la Rousseau. Julie, eroina *Noii Eloïze*, admite că natura face totul, dar numai dirijată de om: „În grădina ei nu se află nimic ce n-a fost pus la cale de ea". Acest mod de a interpreta lucrurile revine în forță în epoca *Biedermeier* a romantismului după eclipsa prin care a trecut în *H.R.* și se poate constata cum nu se poate mai bine la Negruzzi. Deși vădind o puternică antipatie față de artificialitate, autorul *Scrisorii a XXIX-a* (omisă, probabil din cauza temei, dar și a titlului: *Jidanul și florile* din ediția critică a lui Liviu Leonte) – și al *Florei române*, ultima dintre antume (necuprinsă în ediția princeps), este departe de a împărtăși aspirația opusă pentru o natură „patetică și dominatoare", a cărei intrare în drepturi ar fi de ajuns ca să izgonească tot convenționalismul lumii vechi. Ca un fidel *Biedermeier* ce este, Negruzzi înțelege să-și cultive grădina proprie în cel mai deplin spirit domestic, idilic și jucăuș. Nu găsim niciodată la el stihia. E un grădinar, nu un explorator. Iar pasiunea lui pentru natură seamănă cu a unui horticultor mai curând decât cu a unui amator de sălbăticie. Se înrudește cu Odobescu, nu cu Sadoveanu. În scrisoarea amintită – datată 1854 – el ne dă o extrem de caracteristică imagine a legăturii dintre locuitorii orașului și grădini. Ideea lui – întrucâtva curioasă – este că florile constituie un indiciu de autohtonism și de stabilitate. Populațiile migratoare, negustorii, speculanții, ca grecii și evreii, nu iubesc grădinile fiindcă nu le aduc folos, iar ei n-au vreme de gratuități. Așa cum *l'homme du terroir* are patima pământului, orășeanul statornic o are pe a grădinii. Grădina e glia locuitorului de polis, cu condiția să nu fie alogen. Negruzzi face aici o clară figură de adept al domesticității și localismului, ca toți romanticii *Biedermeier*. La acestea se adaugă în *Flora română*, pentru a fi cununa completă, idilismul. Pe cât de amuzantă, pe atât de instructivă este această proză, scrisă se pare la îndemnul lui Alecsandri, căruia îi va fi sugerat ideea *Concertului în luncă*. Ultimul lucru datorat lui Negruzzi e mai mult decât o improvizație reușită pe teme botanice și etimologice: e un text în cel mai înalt grad ilustrativ pentru romantismul *Biedermeier* al autorului.

MIHAIL KOGĂLNICEANU
(6 septembrie 1817 – 20 iunie 1891)

Un pionier în tot ce a făcut, nu doar în programul *Daciei literare*, a fost Mihail Kogălniceanu. Proza romantică află în el câteva capete de drum. Chiar mai înainte de 1840, anul așteptat cu frică de Alexandrescu, dar care s-a dovedit fast, îl descoperim pe Kogălniceanu colaborând la publicațiile lui Asachi cu traduceri și prelucrări, ca toată lumea. Iorga a avut dreptate să le numească „strălucite pagini de proză istorică", de exemplu, pe cele din *Adunări dănțuitoare*, o adaptare, cum s-a dovedit, după francezul Jacques Raphaël, dar în ce limbă pitorească impecabilă: „Și cu o suvenire desfătăcioasă de gânduri mă uitam la rămășițele strălucitei mele tualete din zioa trecută, ce era împrăștietă în mijlocul odăii; șacsârii cei roșii aruncați pe covor, balbinii papuci dormind pe vatră, ca o mâță ce se încălzește, mănușele aninate în coada unui ibric, cilicul cel globos rostogolit supt pat, și taclitul, a cărui coadă, în zioa trecută, prin scoborârea sa până la pământ, făcea mirarea tuturor babelor, ședea învăluit pe un scaun. Nu zic de fermeneaua cea roșie care, aninată pe ușă, sămăna ca la cununele de pipăruși întinse casei unui bulgar din

Huşi". Verva comparaţiilor, combinaţia de cuvinte vechi şi noi, puse pe limbă în modul degustătorilor de vin, vor forma şi de aici încolo particularitatea prozei lui Kogălniceanu, care are prea mult spirit critic ca să fie cu adevărat un scriitor, dar a cărui inteligenţă ne desfată adesea ca o pură artă a cuvântului. Măiestria e vădită, până la virtuozitate, în *Iluzii pierdute*, nuvelă care începe prin a imita glumeţ procedeul balzacian al intrării în subiect („Într-o seară de iarnă sau de primăvară, zău nu ţi-oi şti spune…"), modelul însuşi fiind numit, o pagină mai departe, căci damele din salon („a căriia nu ţi-oi face descrierea, măcar oricât de *à la mode* să fie") citesc *La physiologie du mariage* deopotrivă cu *Albina românească*, unde tocmai s-au tipărit *Iluziile pierdute* ale domnului V.A. Cum se vede, autorul se joacă intertextual ca prozatorii optzecişti din secolul XX, dintre care unul a împrumutat, nu întâmplător, titlul romanului neterminat din 1850, *Tainele inimei*. În cadrul schiţat mai sus, se introduce povestirea „întâiul amor", care are caracter memorialistic, fiind, după *Cum am învăţat româneşte* a lui Negruzzi, a doua amintire din copilărie a unui scriitor român. Kogălniceanu se dovedeşte conştient până în vârful unghiilor de procedeele literare folosite. „Faţa ei era rătundă şi albă ca puful unei lebede", scrie el despre Niceta, de care junele erou este înamorat. Dar adaugă numaidecât: „Comparaţia e obişnuită, dar mi-ţi ierta că alta mai poietică nu-mi vine subt pană". Referinţa livrescă e la locul ei: „Dacă aş fi Lamartine sau Victor Hugo, tot n-aş fi în stare să vă fac o descriere adevărată de acele buze". Comparând primul său bilet de amor, eroul, care e şi narator, admite cu umor că a recurs la „toate comparaţiile lumii, (la) toate cuvintele tehnice de filosofie, de retorică, de geografie, de istorie, până şi de astronomie". Scena *rendez-vous*-ului obţinut cu ajutorul acestui ghiveci stilistic este savuroasă prin naivitatea îndoită cu cele mai hazlii trimiteri literare. Pasajul pare scris în maniera ludică a aceloraşi optzecişti:



„La ceasul hotărât, când intrai în odaie, sângele îmi clocotea, vinele tâmplelor mi se îmflase. Socoteam că fruntea a să mi se desfacă. De emoţie nu puteam să mă sprijin pe picioare; aşteptam cel întâi *rendez-vous* din viaţa mea. Niceta nu venise încă. În puţin însă auzii fâşietul rochiii de mătasă; cunoscui pasul. Inima-mi bătea aşa de tare, încât părea că vra să saie din loc; pusei mâna ca doar aş putea s-o stăpânesc. Uşa se deschise şi Niceta se arătă. Atunce nu mai ştiui ce fac; mai mult din neputinţă decât din voinţă, genunchile mi se îndoiră şi picai dinaintea ei.

Cât ţinu aceasta nu ştiu; atât numai îmi aduc aminte că mă trezii în braţele iubitei mele. Cu o expresie nespusă de fericire, mă uitam la frumoşii ei ochi, ţintiţi asupra mea. Ea se plecă şi mă sărută pe frunte – era cu un an mai mare decât mine – şi cu mâna sa îmi da părul de pe cap în lături.

În sfârşit, după o contemplare mută de vro câteva minute, eu rostii aceste cuvinte – tot din

întâmplările fiului lui Ulisie: «Ma Calypso», şi ea, cu un glas dulce ca zefirul primăverei, îmi răspunse: «Mon Télémaque».

O! era o poziţie cu totul florenească, căci, după Telemah, cartea cea mai plăcută pentru noi era Florian. Păstorii lui îmbrăcaţi în straie de mătasă, cu peruci cu pudră, purtând iarna şi vara cununi de *rosae centifolia*, vorbind într-o limbă mai corectă decât a filologilor noştri, păstoriţele lui cu rochie de gază şi de blondă, cu ciuboţele de prunelă, cu noduri de cordele cumpărate de la Miculi de pe atunce, povăţuind nişte miei cu o lână mai delicată decât matasa, carii mâncau numai livand, rosmarin şi se adăpa numai cu apă de roze şi de *mille fleurs*, îmi părea oamenii cei mai fericiţi din lume. Dacă n-aş fi fost amorezul Nicetei, aş fi dat tot în lume ca să fiu Nemorin, amorezul Estelii."

Urmarea acestei delicioase întâlniri e mai puţin amuzantă pentru erou, dar e povestită cu acelaşi umor: Niceta îi trimite amorezului o acadea în formă de inimă, străpunsă simbolic de două bolduri, dovedind un gust de „băcăliţă de pe Podul Lung", ceea ce, fireşte, nu poate întârzia să-i risipească tot entuziasmul. „Iată, *mesdames*, cum am pierdut, prin o zaharistică, iluziile celui întâi amor".

Nu mai puţin interesant ar fi fost balzacianul roman din 1850, în care naratorul se ia totuşi mai în serios, voind probabil a sugera de la titlu raţiunile inimii pe care raţiunea nu le cunoaşte: dacă este îngăduită o supoziţie privitoare la continuarea nescrisă a romanului, eu cred că Stihescu, boierul basarabean aşa de candid în ideile sale despre progres, s-ar fi înamorat de sora Elenei cea ideală, cocheta Laura, simbol tocmai al decăderii moravurilor pe care el o veştejeşte în atât de aspre cuvinte. Stihescu nu e altul decât provincialul zugrăvit în *Fiziologia* din 1844, inspirată de Negruzzi. După o introducere cam pisăloagă, adevăratul început al *Fiziologiei provincialului din Iaşi* s-ar fi cuvenit să fie acesta:

„Deci începem. Scoateţi-vă pălăriile şi vă închinaţi. Provincialul intră în scenă. Iată omul nostru. Ce ne pasă de unde vine, să fie de departe sau de aproape, de la miazănoapte sau de la miazăzi, dintr-un târguşor sau dintr-un oraş, de la Adgiud, sau de la Focşeni, de la Galaţi sau de la Cotnar, de la Herţa sau de la Bârlad, el n-ar fi, nu este decât un provincial. Iată-l. Să-l luăm îndată după ce simte cea întâi impresie. Îndată ce harabagiul sau surugiul i-a spus că se zăresc turnurile, întocmai ca patru fesuri, a mitropoliei, provincialul îşi freacă ochii, îşi întinde vederea, dacă este în căruţă acoperită îşi scoate capul afară, întocmai ca un pui de lăstun din cuibul său, şi se înalţă, dându-se cu totul priveliştii...".

Notabile, în regim ludic, nu fără o anume grosolănie, sunt unele texte scurte rămase de la Kogălniceanu, cum ar fi *Proorociile curioaze pe anul 1844*, destinate unui almanah, în stilul viitor burlesc-absurd al lui Pann sau M. Zamphirescu, şi mai ales acelea parodice îndreptate contra fostului său protector, domnitorul Mihail Sturdza, în care se foloseşte tiparul imnului religios spre a se glorifica nenorocirea *(Noul acatist)* ori acela al rugăciunii ca să se exprime hula (*Crezul moldovenilor*). Jocul de cuvinte e transparent, „Mişelul domn" fiind Mihail-dumnezeu (ca să nu spun că „Marghioala curva", de la „duhul necurat" al căreia s-a zămislit acesta, se întâmplă să fie însăşi naşa lui Kogălniceanu). Cu totul alte sentimente nutrise odinioară scriitorul pentru Sturdza, care-l trimisese la studii în străinătate pe cheltuiala sa, cu beizadelele.

Într-o istorie critică a literaturii nu această ingratitudine (justificată sau nu) trebuie să ne preocupe, ci împrejurarea că, de la Lunéville şi de la Berlin, tânărul, care avea la plecare doar 17 ani, a trimis tatălui şi surorilor sale un număr de scrisori demne de atenţie. Şi literatura epistolară are, aşadar, în Kogălniceanu un precursor. Aceste scrisori şi două scurte jurnale de drum care le succed reprezintă, după opinia multor comentatori, opera cea mai împlinită literar a prozatorului. Dacă vom găsi în ele puţine

elemente estetice, în sensul strict, căci Kogălniceanu are paletă săracă şi e prea sigur de sine, prea controlat, ca să se lase vreodată în voia instinctului creator, nu e totuşi mai puţin adevărat că personajul pe care epistolele ne fac să-l întrezărim este cu totul şi cu totul uimitor. Avem aşadar expresivitate în măsura în care ni se permite accesul la o gândire şi la un comportament, chiar dacă intenţia artistică lipseşte. „Fenomenalul tânăr", cum l-a numit primul editor al scrisorilor (Haneş, 1913), „copilul de geniu" sau „bătrânul copil de la Lunéville şi Berlin", cum i-au spus alţii, este o combinaţie de infantilism şi de înţelepciune, de sinceritate şi de poză, de candoare şi de emfază deliberată. El îşi adaptează tonul şi stilul în funcţie de destinatarii epistolelor. Faţă de surori, e când răsfăţat şi copilăros, când sfătos, pătruns de grijă pentru educaţia lor. Le cere să-i trimită reţete de prăjituri, poezii şi cântece copiate din reviste, ca şi tot soiul de noutăţi din ţară. Se scuză, jumătate serios, jumătate glumeţ, că nu poate să le vorbească despre situaţia politică, fiindcă „je ne m´en mêle pas" şi nici despre teatru, căci „je n´y vais pas". E o săgeată contra domnitorului Sturdza, care-i ţinea pe băieţi din scurt şi departe de orice le-ar fi putut inculca idei revoluţionare. Iar teatrul romantic era o veritabilă pepinieră. Multă vreme, va adopta o poziţie diplomatică în privinţa protectorului său, a beizadelelor şi a celorlalţi moldoveni aflaţi la studii. Ştia, desigur, că scrisorile îi erau deschise. Faţă de tată (băbaca), registrul e deferent. Toate scrisorile către acesta sunt în româneşte şi încep cu încântătoarea formulă: „Cu fiască plecăciune sărut mâna dumitale, băbacă". În ele, Kogălniceanu ştie să se prezinte ca devoţiunea filială întruchipată: „Crede băbacă, că în toată viaţa mé voi urma sfaturile cele mai bune care mi le faci prin scrisoarea mé, căci văd că sunt folosul meu, şi de-a pururea voi căuta a mă face vrednic de d-ta şi de bunătatea Măriei Sale". Intră şi oleacă de ipocrizie aici, fiindcă şcolarul are mereu ba cereri de parale a face, ba lămuriri a da în privinţa comportării lui pe meleaguri străine, mai cu seamă că la urechile domnitorului ajung pâre dintre cele mai urâte, şi e nevoie de a-i câştiga bunăvoinţa. Cu o ingenuitate temeinic gândită, viitorul răzvrătit se dovedeşte capabil a imita stilul vechii politeţi, care va fi plăcut şi tatălui, şi domnitorului. Felicitându-l pe cel dintâi de un an nou, nu precupeţeşte nicio întorsătură de frază, niciun arhaism sentimental, spre a satisface gusturile ceremonioase ale băbacăi:

„De datoria unui fiu recunoscătoriu este ca, măcar că este depărtat de părintele său, să-i scrie şi să-i arate la înoirea anului precum şi în toate zilele vieţii sale, supunerea, cinstea şi recunoştinţa sa. Deci nu lipsăsc şi eu a împlini cea mai scumpă şi mai iubită mie datorie. Din cea mai fragedă a mé copilărie, am simţit şi am primit facerile d-tale de bine. Nu numai că mi-ai dat viaţă, şi mi-ai arătat încă şi chipurile şi mijloacele de a o întrebuinţa şi de a o pitrece în cinste şi în fericire. Toate chipurile şi toate trudile ţi le-ai dat numai ca să mă vezi norocit şi însămnat între moldoveni. Nu crede, dar, prea scump mie părinte, că ai făcut toate aceste pentru un nerecunoscătoriu şi pentru un nemulţămitor. Nu, în toată curgerea vieţii mele, şi la cel mai de pe urmă minut, voi căuta să mă fac vrednic de purtările de grijă a domitale pentru mine, cu buna mé purtare şi deapururea sara şi dimineaţa voi binecuvânta numele domitale şi voi ruga pe prea milostivul Dumnezău ca să-ţi întoarcă preţul atâtor faceri de bine...".

Îl informează regulat de locurile prin care trece, descrie oraşele, monumentele, obiceiurile. Îi înfăţişează pe larg programul de studiu, care e teribil de încărcat, cum va fi şi al lui Maiorescu la *Theresianum*, începînd de la 6 dimineaţa şi, curgând cu o pauză de prânz, până la 7 seara, fără distracţii şi chiar fără necesarele pentru sănătate plimbări, la care pedagogul se opune din ordinul lui Sturza, ca să împuţineze astfel contactele şcolarilor. Îi solicită la rândul lui tot soiul de informaţii despre Moldova, necesare, la

un moment dat, redactării unei istorii a ţării. Cum Sturza e speriat de ce va conţine şi pretinde a o citi înainte de tipărire, Kogălniceanu îl linişteşte într-o scrisoare din 1837, în care tactul diplomatului de mai târziu este deja evident: urzeală inextricabilă de fermitate şi de garanţii calmante, în care istoricul *in spe* se arată pe cât de abil în formă, pe atât de intratabil în fond. Nu mai e junele inexperimentat din primii ani. A învăţat să cunoască oamenii. De sub poleiala fiului iubitor şi a cetăţeanului obedient ies acum la iveală adevăratele sentimente. Când află că Măria Sa a decis a-l trimite la Berlin, după consumarea perioadei Lunéville, se miră şi crede că „nu ni va fi bine", dar nu crâcneşte încă: „Eu însă, cum mi-ai poroncit, nu voi zice nimică; îţi scriu numai de aceasta dumitale". Deja o umbră de nesupunere întunecă politeţea resignării. Ştie că îi e obligat domnitorului, dar nu se sfieşte să aştearnă pe hârtie o socoteală din care rezultă că suma cheltuită se putea înjumătăţi şi folosi mai raţional, prin eliminarea nesuferitului pedagog care-i însoţea pe şcolari („eu sunt acum destul de bătrân ca să ştiu ce-i binele şi ce-i răul") şi prin trecerea de la şcoala obştească (din orgoliu şi prudenţă, Sturza îl ţinea, ca pe beizadele, la profesori particulari). Când cu tipărirea istoriei lui, iată-l deodată extrem de decis: „Ori că mă va opri, sau că îmi va lăsa voe de a tipări istoria mea – îi notifica el, nu cine ştie ce neliniştit de intenţiile domnitorului, băbacăi – am judecat fără strămutare de a cere să mă întorc în Moldova în viitoarea iarnă; căci sunt acum ostenit de a mă vidé probozit pentru lucruri nevinovate. Ştiu foarte bine că eu costisesc o mulţime de bani şi dumitale şi Măriei Sale; de aceia vreau să pun un sfârşit la aceste cheltuele. Vreau să mă hrănesc singur." În fine, ridicându-i-se din porunca lui Sturza paşaportul pentru Paris (căci domnitorul nu dorea cu niciun chip să-şi vadă protejatul şi fiii ajunşi în capitala revoluţiei europene), tânărul, care are acum 27 de ani, îi scrie tatălui, pe cel mai categoric ton cu putinţă, neclintita lui decizie de a nu se supune decât pentru moment, urmând totuşi a pleca ulterior în Franţa: „De aceea îţi scriu lămurit şi nestrămutat: te ascult, ţi-am făcut dorinţa, dar în urmă vreau să mă duc la Paris; almintrele *mă giur pe oasele maică-mea* (şi crede că voi ţine acest jurământ) că în veci nu mi-i mai vedea şi să fii răspunzător dinaintea lui Dumnezău pentru toate nenorocirile în care voi cădea." Din închisoarea de la Râşca, unde e deţinut scurtă vreme la înapoiere, repetă avertismentul, pe un ton la fel de ameninţător, din care nu atât respectul filial a dispărut, cât expresia acelei politeţi patriarhale pe care şcolarul de la Lunéville o mai afecta încă, din dorinţa de a-şi mulţumi părintele de modă veche.

Din aceiaşi ani (1844, 1846) sunt şi cele două jurnale de călătorie. Kogălniceanu se numără printre cei dintâi călători romantici. Toată lumea călătoreşte în aceşti ani – în Europa, Asia, Africa – şi îşi însemnează impresiile: Stendhal în *Mémoires d'un touriste*, Chateaubriand în *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Al. Dumas în *Impressions de voyage*, Gustave Flaubert, Mérimée, Nerval şi alţii, inumerabili ca nisipul Saharei. Însemnările din jurnalul vienez (primul al lui Kogălniceanu) sunt succinte, precise şi fără expresie plastică. Unele urmau probabil a fi dezvoltate, după ce fuseseră luate în fuga condeiului. Kogălniceanu frecventează bibliotecile, teatrul, baletul. Nu observă natura, ci cultura. „Discordia dintre biurgherii şi nobilii Austriei se poate bine defina prin piesa lui Şiler *Cabale şi amor*", scrie el, comentând reacţiile la piesă ale sălii. Istoricul se face remarcat în notele despre trăsăturile etnice (toţi călătorii noştri romantici le înregistrează) sau despre lipsa săracilor în satele austriece. Mai mature sunt *Notes sur l'Espagne*, scrise tot în româneşte, cu puţine excepţii, în timpul unei călătorii la Madrid, pe urmele, dacă pot spune aşa, ale lui Mérimée şi Stendhal. Ele au fost lăsate în mare neorânduială, nedefinitivate, arătând ca un talmeş-balmeş. Dincolo, şi în ele, de pasajele cu caracter istoric (evenimente, anecdote, legende), găsim unele descrieri, care adaugă o pată de culoare textului („Aceste sate formate de pietre roşii pe care le scoţi aprinse

din fierbinţeala soarelui, le vezi toate strânse, încungiurate de ziduri, ca şi când morii le-ar încungiura încă") sau imagini foarte fragede, naturale şi picturale deopotrivă, înduioşate de amintirea copilăriei („*Kennst du das Land wo die Zitronnen wachsen* întrebam odată în copilăria mea? Acum o cunosc. Am văzut Granada. Închipuieşte-ţi o pădure împrejurul unui oraş, acoperit de frumosul orizont meridional, de acel albastru pe care-l zăreşti numai în tablourile lui Rafael. Şi în acea pădure vezi portocalul cu poamele sale de aur şi florile sale, semnul virginităţii Granadei, cu sâmburii săi de rubin, care au frânt armele morilor; palmierul, înaltă apărătoare menită a apăra de soare pe trecător, falnic ca surguciul unui sultan"). Fraza are pe alocuri acea neglijenţă abundentă şi expresivă, înmănunchind informaţiile cele mai disparate şi impresiile cele mai neaşteptate, pe care n-o vom mai întâlni decât la Iorga, cel totuşi aşa deosebit temperamental de Kogălniceanu: „Toledo au păstrat un parfum de veacul de mijloc ce nu găseşti nicăieri. Toate celelalte oraşe, însuşi Nurembergul, oraşul gotic al Alemaniei, leagănul lui Albert Dürer, a lui Hans Saks, a lui Peter Fischer, au luat natura veacului al XIX-lea. Toledo, deşi dezbrăcat de soboarele sale, de capitulul său, de turniile, de cavalerii, de procesiile sale, au rămas încă oraşul gotic, oraşul mor *par excellence*".

În fine, Kogălniceanu trebuie considerat şi unul din primii noştri oratori parlamentari, cu începere din 1857, şi neîntrerupt până la moartea sa în 1891, dar cu deosebire în epoca lui Cuza, îmbinând, într-un stil în genere sobru, dar cu destule expresii familiare, o mare putere de persuasiune, datorată francheţii sale neobişnuite şi bine strunitului său patetism, ca şi darului de a-şi formula cu un umor sarcastic ideile. Ibrăileanu se arată entuziasmat în special de discursurile despre legea rurală, e drept, mai mult în probleme de conţinut.

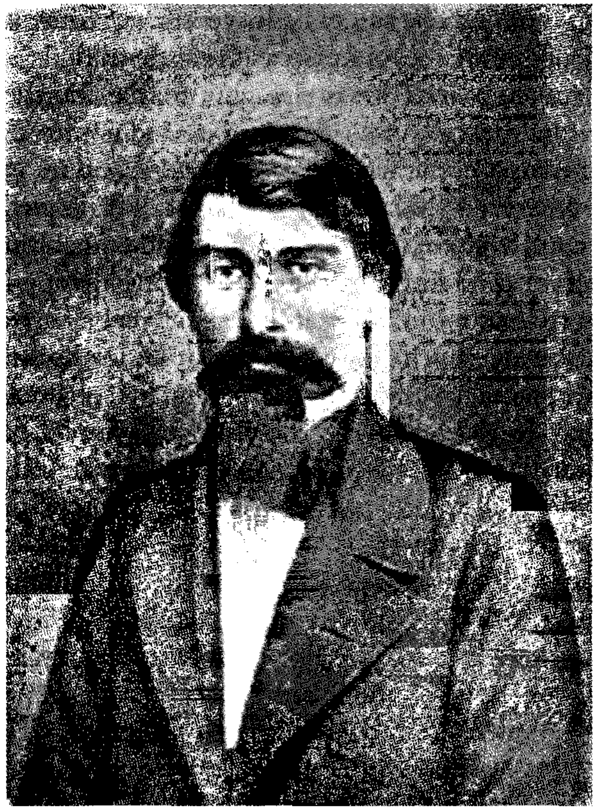
Trebuie spus în încheiere că redusa şi în genere ignorata operă în proză a lui Kogălniceanu a stârnit şi unele entuziasme, al lui N. Cartojan, de pildă, care socotea că notele de călătorie ar fi putut deveni, într-o redactare definitivă, „o culme pentru literatura epocei" şi al lui Perpessicius, autorul unui frumos studiu cules în *Jurnal de lector*. În acesta, criticul vorbeşte de un „foarte înzestrat literator, căruia Ursitoarele îi făcuseră parte de alese însuşiri de observaţie, de un foarte substanţial humor, de o distilată ironie şi de o «simtimintalitate» (pentru a folosi chiar termenul său în straiul lui de acum un veac) atentă". Scoţând stafidele din cozonac, după metoda lui obişnuită, Perpessicius relevă câteva bijuterii ale prozei lui Kogălniceanu, din acelea pe care lectorul neglijent le trece cu vederea: frumoasa Elena din *Tainele inimei* are un ochi albastru şi altul negru, o ciudăţenie asemănătoare vădind Niceta din *Iluzii pierdute*, ale cărei sprâncene negre se arcuiesc peste o pereche de ochi albaştri; totodată, scriitorul ar fi fiind un maestru al picanteriei licenţioase când defineşte în romanul său femeia *prudă* ca pe una „a cărei numai urechile, rareori şi ochii, îi sunt curate". E drept a recunoaşte că nasul lui Pentapolin nu dă, nici de astă dată, greş şi că spiritul critic aşa de manifest al lui Kogălniceanu coexistă cu unul secret, de o natură pur artistică, din păcate lăsat *en plant*, cu o veche expresie franţuzească dragă lui Odobescu, adică *nedezvoltat*.

ALECU RUSSO

(17 martie 1819 – 5 februarie 1859)

„Moldova este o ţară unde entuziasmul, fie politic, fie literar, nu prinde în clipeală", scrie Alecu Russo în *Cugetări*, schiţând ideea viitoare a criticismului moldovenesc pe care

Ibrăileanu o va aşeza la temelia cărţii sale din 1909. În *Cântarea României*, în schimb, el dă noţiunii de patrie cunoscuta definiţie sentimental-nostalgică, în care răsună parcă simţirea şi limba lui Creangă: „Patria este aducerea aminte de zilele copilăriei…, coliba părintească cu copaciul cel mare din pragul uşii, dragostea mamei… plăsmuirile (nevinovate) ale inimei noastre… locul unde am iubit şi am fost iubiţi… câinele care se giuca cu noi, sunetele clopotului bisericei satului ce ne vesteşte zilele frumoase de sărbătoare… zbieratul turmelor când se întorceau în amurgul sării de la păşune… fumul vetrii ce ne-a încălzit în leagăn, înălţându-se în aer… barza de pe streşină, ce caută duios pe câmpie… şi aerul care nicăierea nu este mai dulce!…". Între aceste extreme se mişcă spiritul lui Russo, autorul cel mai secret al romantismului paşoptist. S-a putut vedea în el, cu egală îndreptăţire, un junimist şi un neaoşist (ambii, *avant la lettre*), un sceptic capabil de mari ironii şi un sentimental cuprins de toate dorurile, un teoretician moderat şi un polemist pătimaş, un ideolog şi un artist. La contradicţiile personalităţii se adaugă dezinteresul cu care şi-a privit propria operă şi care îl întrece pe al lui Negruzzi. După o încercare timpurie şi nereuşită de a-şi strânge scrierile franţuzeşti într-un volum care s-ar fi chemat *Moeurs moldaves*, nu numai nu a perseverat, dar, publicând rar prin reviste şi neiscălind aproape niciodată, a lăsat pe seama prietenilor cam jumătate din texte, care au apărut postum şi traduse de alţii (Alecsandri, Odobescu, Sadoveanu). Deşi, ca om, a împărtăşit soarta majorităţii (exil, închisoare), ca scriitor a adoptat o conduită diferită, neamestecat în campaniile vremii, cu excepţia acelora pe teme lingvistice, la care a participat vehement şi a stârnit replici iritate. De altfel, înainte de *România literară* a lui Alecsandri, n-a colaborat la niciuna din revistele importante ale paşoptiştilor. A trebuit să fie redescoperit după 1900, rămânând totuşi până azi îndoielnic că proza i-ar fi fost analizată cum merita.



În orice caz, teoreticianul s-a bucurat de mai multă atenţie decât prozatorul, deşi faptul că nu pot fi separaţi reprezintă evidenţa însăşi. Puţini scriitori au în aceeaşi măsură ca Russo stilul ideilor lor. Scriitura îi răsfrânge doctrina ca pielea evenimentele din organismul uman. Ibrăileanu a afirmat imprudent că Russo „scria foarte prost româneşte", fiind nevoie ca cineva să-i corijeze textele, adevăratul lui spirit fiind de aflat „în scrisorile sale franţuzeşti". În realitate, limba română a lui Russo este de la început nu numai corectă, dar savuroasă. Când scrie, întâi, în franceză, o împestriţează cu vorbe româneşti, făcând din ea un fel de „dialect local", cum zice Călinescu. Reproduse fonetic, aceste vorbe sunt de o mare nostimadă: *caroutza*, *bériche*, *cojok*, *catzaveque*, *covriges*, *antériou* etc. Mai apoi, româneasca lui este regională, arhaică şi onomatopeică (*ţigărit*, *şontit*, *şturlubatic*, *hultuit*, *clăncăire*), dar, dincolo de vocabular, ea are fluenţa şi supleţea unei limbi dedate cu exprimarea celor mai abstracte concepte. Un corespondent al ziarului unde s-au tipărit *Cugetările* remarca la antilatinistul autor numeroase lati-

nisme (*espresie*, *nație*, *civilisație*, *literatură*), inconsecvență care, preciza el, „îi încurcă toată cugetarea și îi nimicește toată sistema". Remarca e la fel de strâmtă ca a lui Ibrăileanu. Stilul lui Russo trebuie luat așa cum e, întreg, și, la urma urmelor, el nu diferă decât în nuanțe de al celorlalți prozatori moldoveni ai epocii. Criticând franțuzismele și latinismele, adică „ridicula ingeniozitate" a cuvintelor în „nămolul de poezii ce se nasc ca muștele vara" și pledând pentru limba populară, Russo avea în vedere un fenomen frecvent la mijlocul secolului XIX și pe care M. Zamfir îl va numi *re-romanizarea poeziei*. În termenii lui Zumthor, autorul *Poemului românesc în proză* va considera că premisa nașterii literaturii noastre moderne constă în diferențierea, pe la 1840, a *monumentalului* de *documental*: „Limbajul monumental al epocii pașoptiste împrumută construcții și termeni neologici, utilizează proaspătul arsenal neolatin, cu care se înzestra limba; de aceea, româna monumentală se va diferenția zi de zi mai mult de româna documentală, devenită instrumentul scrisorilor particulare sau de afaceri, al literaturii fără pretenții".

Cazul poeziei fiind limpede, al prozei cere o explicație. Ea păstrează un vădit caracter documental, pentru că speciile curente în romantism sunt memoriul, publicistica ocazională, jurnalul și celelalte, cum știm. Dacă pentru poezie relatinizarea s-a înfățișat ca o soluție radicală, de avangardă, în proză echilibrul între tendința conservatoare și cea novatoare s-a menținut mai bine. Poate de aceea limba poeziei pașoptiste ne apare astăzi întrucâtva lipsită de valoare estetică, prea naivă în îndrăznelile ei inovatoare, în vreme ce a prozei ni se prezintă, datorită turnurii ei vechi și parfumului arhaic, așa de bine contrastat de registrul neologic, mult mai atrăgătoare. În fond Russo intuia perfect riscul neologizării cu orice preț. În *Cântarea României*, cum a arătat în același loc Mihai Zamfir, el dubla împrumuturile neologice din Lamennais (care erau, la nivelul francezei, o arhaizare artificială) de propriile invenții arhaizante (însă mult mai naturale, acestea, realizate pe baza limbii din cronici, cărți bisericești și folclor). Așa se explică și fascinația pe care, începând cu Odobescu și Ghica și sfârșind cu Mateiu Caragiale și Sadoveanu, a exercitat-o limba lui Russo, unul dintre cei mai artiști prozatori romantici, și asta în pofida puternicei lui înclinații spre teoretizare. Pagina lui cea mai abstractă recurge la memorabile expresii plastice. Vorbind bunăoară în *Cugetări* (opera lui teoretică prin excelență) despre lipsa de spirit critic a legislatorilor latiniști în materie de limbă, Russo scrie: „Luat-ați sama la iarmaroace?[...] Puteți pune rămășag că din două rochii, una frumoasă, dar simplă, alta urâtă, dar stacojie, țăranele vor cumpăra aceea care bate la ochi. Asemine și legislatorii noștri au ales în iarmarocul literaturilor ce au socotit mai strălucitor". Sau, în aceeași ordine de idei: „În loc să alungăm pe slavonismii care ne stau în capul mesei, precum zice d-l Eliad, ne apucăm și smulgem o grămadă de pene, cu trebuință, fără trebuință, până lăsăm paserea goală, pentru ca să o clănțăie celelalte". Pe de altă parte, *Amintirile*, începute într-o manieră biografistă, evocatoare și acolorată, se încheie cu analiza, punct cu punct, a proiectului de constituție atribuit lui Ionică Tăutu, iar tablourile biblice din *Cântarea României*, așa de pline de atmosfera vechimii, de colbul oștilor în război ori de boarea parfumată a câmpiilor și codrilor, se deschid către considerații pur ideologice, riguros înlănțuite, care nu degeaba au făcut să se vorbească de paternitatea lui Bălcescu: „Slobozenia dinăuntru este legea, icoana dreptății dumnezeiești, legea așezată prin învoirea tuturor și la care toți deopotrivă se supun. Acolo unde nu e lege, nu e nici slobozenie, și acolo unde legea e numai pentru unii și ceilalți sunt scutiți de subt ascultarea ei, slobozenia a pierit... și fericirea e strânsă... căci atuncea asuprirea, nevoile, necazurile și sărăcia izvorăsc în lume; atuncea lumea se împarte în săraci și bogați...".

Influența lui Mérimée (ori, cine știe, aerul vremii) se simte de la început la Russo, autor de voiajuri arheologice, de studii de moravuri, de fiziologii, în general, de proză științifică

având aparență biografică și confesivă. În *La Pierre du Tilleul*, avem unele, din cele dintâi la noi, imagini directe de natură (nu doar sentimentul ca atare al naturii), comparații pregnante și foarte precise („en voilà les premières maisonettes suspendues pittoresquement aux flancs de Kétrichica comme des chèvres capricieuses"), și, în general, cu tot academismul palid, capacitatea de a înregistra sonoritatea peisajului alpin-silvestru: „Peu à peu tout bruit se tait, si ce n´est le clapotement de la vague que la brise plus forte pousse contre la rive, et ces bruits inconnus pendant la nuit, l´effroi des pâtres qui se répondent d´un montagne à l´autre". Întâlnim și descrieri ale naturii sălbatice, priveliști geologice, în nota romantică ce vine de la Heliade Rădulescu și ajunge până la Bogza: „Le coup d´oeil dont on jouit est unique. Le sentier est resserré à droite par un talus aride, couronné d´un bouquet de bois, à gauche par un précipice perpendiculaire, au fond duquel mugit le flot bleuâtre de la rivière; en face, les montagnes enfumant agrandissent l´espace, et le soleil qui perce à travers les sapins de leurs cimes argente l´écume des vagues. Une indicible poésie règne dans ce paysage". Pe lângă asta, imaginea orașului („bourdonnant comme une rûche prête à essaimer"), care va forma obiectul din *Iassy et ses habitants en 1840*, are de ce să surprindă. Știută fiind predilecția romanticilor noștri pentru sat, natură, haiduci și legende (a lui Russo însuși în *Studii naționale, Le Rocher du Corbeau* și altele), aplicația cu care se observă capitala Moldovei este excepțională. E un studiu etnografic în toată puterea cuvântului, plin de portrete flamande (al evreului, al armeanului), cu observații atente despre port, limbă (scoțându-se un original argument contra puriștilor din împrejurarea că ieșenii au vocația caricării vorbirii străinilor, utilizând conștient împrumutul și parada sau căutând echivalențe expresiilor idiomatice), lecturi, saloane și mentalități. E regretabil că Russo nu ne-a oferit el însuși, cum a procedat cu alte scrieri, versiunea românească a acestor prime texte și mai ales a *Sovejei,* unul din primele noastre jurnale intime, în care se pune cel mai bine în valoare. Episodul arestării și acela al călătoriei cu trăsura de poștă (model pentru Odobescu, Ghica și alți călători în conflict cu starea drumurilor și a hanurilor naționale) sunt de un extraordinar umor.

Dintre scrierile românești, *Studie moldovană* este probabil cea mai frumoasă, pe nedrept trecută cu vederea. Ea nu trebuie considerată un simplu articol (acesta fiind, desigur, motivul neglijării), fiind, ca toate celelalte ale lui Russo și ale pașoptiștilor, un amestec de eseu și de narațiune, de memorialistică și de ficțiune. Aici se observă cel mai clar marginile tradiționalismului lui Russo și natura lui profundă. „Să spui drept, răsâpirea cea iute a trecutului mă pătrunde de jale", zice el, motivându-și sentimentalismul, dar adaugă imediat că repeziciunea uitării dovedește că nu s-au petrecut de la 1772 („dezrobirea vecinilor") la 1835 fapte demne să rămână în memorie. În ce-l privește, ar dori să arunce câteva flori pe mormântul acelui trecut, dar nu din cele culese din „viața politică sau morală, dar în cele multe obiceiuri casnice care ne-au legănat în fășură". Acesta e Russo: interesat de prefacerea sufletească mai mult decât de aceea a instituțiilor. Ibrăileanu a văzut just. Și care totodată știe că lumea nu poate sta pe loc și că revoluțiile dărâmă de obicei fără să aleagă. Conservatorismul lui e o formă de moderație, neaoșismul lui (rareori supărător, ca în articolul despre *Poetul Dăscălescu*, elogiat acesta ca „o floricică românească ce se ivește lângă tufele de buruieni străine"), una de bun-simț. Dintre pașoptiști, el este cel mai echilibrat, între ironia permanentă a unui Negruzzi și elanurile necontrolate ale unui Heliade. Nu se îmbată cu apă rece, dar e capabil de cel mai curat sentimentalism. Atitudinea lui ideologică e totdeauna clară și cupantă, Russo fiind un om din aluatul eminescian când așază trecutul în contrast cu prezentul. Dar sub această atitudine, ca un izvor sprinten de apă vie, se află o imaginație de memorialist, dăruit artistic, care reprezintă arhetipul prozei evocatoare,

pitoreşti şi bogate în culori a lui Ghica, Mateiu, Dinu Nicodin ori Radu Albala:

„La zi-ntâi era huiet mare în curţile boiereşti; ţâganii, până şi bucătarul, se fuduleau în cămeşe din întâmplare curate, chelnerul, cheşăriţa, lăptăriţa, surugiii, oamenii ograda şi, albi ca omătul şi raşi; ograda se mătura, ţigăncile de prin casă n-avea încă vreme să rupă rochiile roşie şi tulpanele galbine de la Paşti. În sfârşit, toată casa era plină de mişcare, toate feţile pline de bucurie; în asămine zi, giupânesile de la camară ţipau şi nu pre bâté, cucoana da două palme în loc de trei; după mult învălmăşag şi ameţeală a nenumăratelor slugi, trăsurile cu cai împovăraţi trăgea la scară: în una să suia cucoana, cuconul şi arnăutul cu ciubucul, în alta gipâneasa cu vutca şi dulceţile, în alta sofragiul cu talgerile, cuţitile, tacâmurile şi ţâganeşul clasic, în alta stolnicul cu vinul, cafeaua şi pânea, în alta bucătariul, în alta proviziile, şi în sfârşit slugile, fimeile şi cuconaşii. De se întâmpla musafiri, precum şi era obiceiul, adunarea nu se mai număra, drumul se acoperea de trăsuri, strânsura cu răcnitile, chiuitul ei semăna a nuntă de cele huioasă, precum numai părinţii noştri ştiau a le face; călăreţii, baloanele, braşovencile şi căruţile agiungeau într-o poiană mare şi frumoasă în mijlocul codrului, unde iarba e frumoasă ca mătasa şi un vârv se gătăneşte, nu departe de un izvor răce, în care steclesc fedeleşile cu vin. Mesele se întind după o dulceaţă, masa boierească, masa giupânesii, a ficiorilor, masa oamenilor şi masa ţâganilor; supt poalele codrului verde se vede un foc urieş, şi împregiurul focului bucătarii asudaţi muncesc cât pot; mieii întregi se întorc în frigări de lemn, iar pârpălacul umple pădurea de miros. Lăutarii cântă, lăutarii bucuria inimilor, veselia urechilor părinteşti, tot soiul lăutarilor de astăzi, care numai la videre ne umplea pe noi de spaimă şi de frică, ca buhaiul urător în agiunul Anului Nou. Boierii se puneau la benchetuit şi trăgè o veselie mai omerică decât cele din *Iliada*, boierii cei tineri cu arnăuţii da din puşte, cucoanele cântau un viers frumos cu ahturi nesfârşite şi cu ochii înecaţi în amor, slugile huiau şi se băteau în capite, surugiii se îmbătau; porneala era un zgomot şi o amestecătură nespusă."

Russo are şi alte resurse, mai puţin bănuite. Proza ideologică şi totodată parfumată de amintiri din *Studie moldovană* rămâne aceea a unui ironist, capabil să scrie o pagină în doi peri ca următoarea, în care prefacerea morală e văzută prin grila celei vestimentare, ca într-o veritabilă semiotică a pantalonului, fracului şi jiletcii:

„Precum primăvara rupe gheaţa, umflă pâraiele şi porneşte puhoaiele, aşa schimbarea costumului fu sămnul pornirei duhului de deşteptare. Ideea şi progresul au ieşit din coada fracului şi din buzunarul jeletcii; repegiunea revoluţiei fu măreaţă, furioasă, dărâmând în dreapta şi în stânga bunul şi răul, clătinând toate obiceiurile şi toate credinţele oamenilor vechi; şalvarii încurca slobozenia mişcării, calpacile şi şlicile îngreuia capul, de aceea rămăsărăm în urma civilizaţiei; am trântit tot la pământ, să alergăm înainte, prifacerea hainilor a prefăcut de îndată condiţiile sociale a lumei noastre, precum şi relaţiile familiei. Imancipaţia copiilor de supt frica şi palmile pedagogului se trage de la pantaloni... Înrâurirea morală a pantalonului a fost nemărginită... În relaţiile sociale, schimbarea a fost mai mare, mai simţitoare, fracul a introdus dignitatea, pantalonul a silit oamenii a-şi măsura coloveranţiile ce le făcea celor de la care aştepta vreun folos. Straiul oriental, moale, larg, se pleca la tot soiul de îndoială... straiul de astăzi prins în curăle, supiele, gâtul dezgrumat de legături, împiedică îndoiturile de şăle şi de cap; de voie, de nevoie, oamenii sunt siliţi a nu se pleca pe cât poate ar vra... între doi oameni cu fraci, pantaloni, pălărie, pas de cunoaşte care îi de viţă, care îi om nou; educaţia şi pantalonul au astupat şanţurile ce despărţea clasele boiereşti."

Holera şi *Amintiri* vor repeta, cu mai puţine izbânzi, maniera din *Studie moldovană*, în parte şi

fiindcă, în ele, Russo se va lăsa tentat aproape exclusiv de doctrinarism şi va substitui memorialisticii compendiul de istorie naţională, după modelul *Cântării României*. Această tentaţie are o consecinţă stilistică imediată: fraza, mai ales în *Amintiri*, regăseşte emfaza din poemul cu pricina. O anume artificialitate a scriiturii este de notat, la Russo, de pe la 1850 înainte, chiar dacă din fericire ea nu merge progresiv şi *Cântarea României* se dovedeşte un prag greu de trecut a doua oară. Iar în *Amintiri*, academismul stilistic, pe care-l va imita Odobescu, este deja evident în fraza amplă, enumerativă, bine articulată şi cam rece ca aceea a manualelor clasice de retorică:

„De ce vorbesc de părul satului? Vântul primăverei a bătut; peste dealuri, peste văi, peste ani, dorul leagănului mă agiunge, spre codru mi se întorc ochii, şi zăresc umbra părului copilăriei mele, care îşi întinde ramurile ca nişte braţe şi îşi scutură florile pe inima mea ca o poliţă răcoroasă. Părul, cu locul bătut prinprejurul de vitele satului lui ce singure astăzi mai ţin de Divan; curtea boierească, opcina strămoşească ce nu se mai află, albind pe troscotul verde al ogrăzii mari, şi întinsă; livada din dosul curtei, biserica cu ţinterimul pestriţ de iarbă lungă, de sulcină aurită şi cruci negre; cumpăna fântânei de la poartă, aninată pe răchita crengoasă; toate trec pe dinaintea mea, vii şi în mişcare... Iată pădurea unde alergan mierle, cireşul sălbatic unde mă băteam cu ţărănaşii; iată colo, colo în depărtare, în zarea luncei, pe deasupra pârlazului, ţiganca cu desagii, o stahie uscată, prietină cu *mama pădurei*, ce vine să ieie băieţii, umbre ce mă fac să tresar şi acum, deşi îmi râd încet şi cu iubire. Cât de dulci sunt amintirile bătăilor de inimă, cât de învăpăioase sărutările tinereţii înflorite... însă nu desfătează inima, nu descânt durerile lumei, nu mângâie de înşelăciunile vieţii ca dulcele soare al copilăriei, alinit prin depărtare, ca soarele ce se vede prin o ceaţă subţire. Dar serile satului meu, când luna să ridică asupra părului, şi cumpăna fântânei se părea cu cocostârc cu pliscul întins... ce sări sănine! Într-amurgul se apropie cârdurile, aducând miroasele câmpurilor cu ele, turmele de oi zbierând cu ciobanii fluierând; focurile se aprindea dinaintea caselor, fumul stuhului se împrăştia în văzduh cu mirosul teilor ce venea de la pădure; moşnegii spunea de turci şi de tatari, de moşul Adam cu barba până în brâu, ce ţinea plăghiile pe genunchi, de Ileana Cosinzana, de fraţii din lună, de lupte şi de năvăliri...".

Freamătul inocent, în pofida ironiei, al vegetaţiei verbale din *Studie moldovană* pare să se mai fi potolit. Spre sfârşitul zilelor sale, Russo devine ceea ce se cheamă un stilist şi un autor de şcoală, dovedindu-se încă o dată un precursor al scriitorilor savanţi din cea de a doua generaţie romantică. Înainte era mai naiv şi mai simpatic, în *costumbrismul* său plin de culoare, în pasiunea pentru tezaure sufleteşti îngropate, în atracţia pe care o resimţea faţă de briganzii autohtoni şi faţă de teribilele lor fapte.

Călători şi memorialişti

Printre cei dintâi călători români de după Dinicu Golescu de la care ni s-a păstrat o consemnare este ION DRĂGUŞANU (1818-1884), autorul *Peregrinului transilvan*, un scriitor controversat, descoperit de Iorga în 1910, susţinut entuziast de Ş. Cioculescu în 1942 şi negat de G. Călinescu în ediţia a doua a *Istoriei* sale (în prima, îl pomenea doar la biografie). Ion Codru Drăguşanu a călătorit între 1835 şi 1844, publicând memorialul său compus din treizeci şi cinci de scrisori abia în 1863 (în revistă) şi în 1865 (în volum), cu o întârziere la

fel de mare ca aceea pe care o vom constata şi la Asachi, Ghica, Sion sau Lăcusteanu. Să fi fost redactate scrisorile chiar în timpul călătoriei, cum pare a sugera notiţa care le însoţeşte în revista din Pesta şi cum datarea scrupuloasă a fiecăruia ne lasă a înţelege? Ş. Cioculescu, care a văzut în el un stendhalian, e de părere că ele au fost scrise ulterior în preajma publicării, dovadă stilul unitar şi evoluat în raport cu norma lingvistică de la 1840. Însă acest argument lingvistic nu e decisiv, în condiţiile în care însuşi Codru Drăguşanu recunoaşte, în nota menţionată, a fi „revăzut şi adoperat" textul. S-ar putea să aibă dreptate Florin Faifer, autorul articolului din *Dicţionarul* ieşean, care indică o primă redactare în timpul peregrinării şi una definitivă după 1860. O altă problemă litigioasă este aceea a ortografiei *Peregrinului*, cipariană în ediţia din 1865, şi îndreptată de editorii succesivi după cum l-a tăiat capul pe fiecare. Există astăzi un oarecare consens (deşi nu încă şi o ediţie ştiinţifică) referitor la faptul că textul nu poate fi delatinizat complet fără să piardă din savoare, care este, cel puţin în parte, de natură lingvistică. Folosind, ca şi Asachi ori Heliade, multe neologisme franceze şi italiene, Drăguşanu are o intuiţie superioară a limbii şi, doar parţial omologat, lexicul lui pare astăzi de o oarecare naturaleţe. Plecarea la drum ne dă de la început o idee de însuşirile destul de viguroase de prozator clasic ale lui Codru Drăguşanu:

„După trei zile, noaptea, fără a-mi lua rămas bun de la alţii, numai cu iertarea de la părinţi, dară mai cu semi-blestăm al mamei, cu zeci de dinari în şerpar, puţine merinde în traistă, cu toiagul în mână, însoţit de Mihail şi Grancea, plecai să cerc rotundul lumii".

Este unul din cele mai frumoase *incipit*-uri din proza vremii. Cel care pornea astfel citise numeroase cărţi de călătorie (mai ales în germană) şi, ca Don Quijote după lectura romanelor cavalereşti, înţelegea să le aplice în practică. Tânărul avea voce frumoasă şi „stofă de aventurier", dar numai cu greu l-am putea aprecia drept „cel mai subtil intelectual al generaţiei lui" (de peste munţi), urmând propunerea lui Ş. Cioculescu, chiar dacă îi erau ştiuţi autori ca Dante, Milton, Cervantes, Pascal, Schiller şi Voltaire şi îşi îngăduia excentricitatea, judecând după standardele epocii, să-l considere adormitor pe Lamartine. E mai sigur că nu-i lipsea simţul practic. Reuşea să se descurce pretutindeni pe unde îl purtau paşii, deşi suferea de dorul de casă. Pentru a sugera cum o duce, „fratelui" căruia îi adresează scrisorile (Cipariu le va adresa pe ale lui cu „vere"), povesteşte cu umor întâmplarea unui ţigan ajuns cătană în Galiţia şi care, analfabet fiind, îl roagă pe sergent să scrie alor săi o epistolă care nu conţinea decât, repetat de trei ori cuvântul *vai!* Asta nu înseamnă că ar fi putut să stea acasă. Contradicţia, Drăguşanu o lămureşte singur într-un mod aforistic: „Cine nu părăseşte locul naşterii n-are idee de patrie; el e ca omul în mijlocul pădurii; nu o vede de mulţimea arborilor". Paşoptiştilor de dincolo de munţi argumentul acesta nesentimental nu le-a trecut prin cap. Plin de amintirile copilăriei transilvane ca un fagure de miere, Drăguşanu colindă lumea. Relatează obiceiuri sau tradiţii, descrie monumente, dă informaţii de tot soiul şi de toată mâna. Percepţia lui nu e departe de a lui Dinicu: „Aici e locul să-ţi spun că Dunărea, apa cea mai mare a Europei, e cel puţin de zece ori ca Oltul". Drăguşanu e departe de a fi un artist şi nici în materie de antichităţi ori de valori culturale nu trebuie să contăm pe el. E drept să adaug că are o vădită înclinaţie spre filologie şi că ştie să tragă oarecare folos literar din asta. După ce explică temeinic ce este o navă (şi Dinicu lămurea ce este un vapor), Drăguşanu recurge la o figură de stil tocmai spre a-şi valorifica priceperea lingvistică: „Forma ei e ca suveica, colosală, căci suveica în multe limbi se cheamă navicelă". Din masa de consideraţii de felul acesta, ţâşneşte uneori câte o pagină pe care o putem crede de Odobescu, prin modul în care le filtrează erudiţia filologică, dar nu împiedicând savoarea să treacă, ci potenţând-o prin jocul etimologic şi semantic:

„Templul Themidei (Scaunul dreptății) la străbunii noştri, romani, era *Forul* sau târgul public. De aici rămase pentru instanțe, până la noi, numele generic de «for». Deoarece fu în for, se vede că încă de atunci dreptatea era verbală, se vindea ca o marfă, căci ne spune Tacit că samsarii ei, avocații, trăiesc din nebuniile şi nefericirile oamenilor, pe când popii din superstițiile şi medicii din neputințele lor. După timp, ca să nu vadă toată lumea cât devenise de neputincioasă, se reduse, după ce orbi de tot, cum se prevăzuse în alegorie, cu cumpănă cu tot, în *Cameră,* se vede că obscură (la Neapole «Camera del rè»), se aşeză pe *Bancă* (în Anglia «Queen´s bench»), apoi pretutindeni pe *Scaune* judiciare, unde poate lua şi tratații îmbelşugate, încât nu se mai poate scula de jos. Ungurii şi transilvanii cu pietate o traseră la *Masă* – zi: «Tablă judiciară» – şi o ospătară cu aldămaşurile îndătinate şi prevăzute chiar în legile noastre cele venerabile, până ce francii – bătută sau chefuită, nu ştiu! – o culcară în *Pat* de dreptate («lit de justice»). S-au îndurat următorii lui Mahomet, văzând-o că n-a repauzat în patul durerii, s-o ridice dintr-nsul şi s-o încolăcească pe *Canapea* moale, zi: *Divan.* În acest mod dreptatea se vede că, întâi, la larg, din încăpere în încăpere şi de pe o mobilă pe alta, ajunse convalescentă, pe divan."

Este netăgăduit că Drăguşanu este un scriitor original, deşi n-are mari mijloace de expresie literară. Este însă la el o foarte modernă exactitate a prezentării realității, scutită de exaltare romantică, dar deloc aridă, fiindcă umorul este un ingredient nelipsit. În latura neartistică a vieții (aceasta deosebindu-l de Odobescu), „el e capabil, cum afirmă Iorga, de a prinde şi lucruri pentru care nu era pregătit". Nu avea imaginație, dar era un om dotat cu simț de observație şi foarte atent la civilizația materială, pe care o aprecia corect şi o populariza convingător, altfel spus, unul din primii noştri „burghezi", interesați de universul oraşului şi de tehnologie, la care este, din capul locului şi în modul cel mai miraculos, perfect adaptat.

Cu totul altă structură şi cultură sufletească are TIMOTEI CIPARIU (1805-1887), aproape autodidact, care ştia totuşi o carte solidă, chiar dacă mai puțin epatantă decât a lui Drăguşanu. Pe lângă acesta, om nou şi pragmatic, Cipariu pare (fără să fie totdeauna) un bătrân cu capul în nori (deşi sunt născuți amândoi în vechiul regim, la o distanță de numai 13 ani). Ne-a lăsat şi el nişte scrisori, în care a consemnat evenimentele din două călătorii. Cea dintâi este din Țara Românească, în 1836, cu prezentarea unor locuri, monumente şi inscripții. Unitatea de măsură a lui Dinicu nu fusese încă schimbată: „Întinsul ei (al cetății Bucureştiului) ochiul nu-l poate să-l măsure; încât însă se poate socoti, pot să zic că este cât de la Sibiu la Cristian." Vocabularul viitorului filolog etimologizant este intens latinizat: basureliev, modru, idiografă, lordat (murdar), mamuducere, meat (drum), murat (spălat în zid), lege (citi), naie (corabie), rigoroz, pecul ariu (specific), cară (dragă), a custa (a trăi) ş.a. Sintaxa e greoaie. A doua călătorie, în Italia, în 1852, se reflectă cu mult mai vioi în scrisori. Nu descoperim decât puține imagini de natură, însă Cipariu are ochi pentru mişcarea umană provocată de legănarea corabiei pe timp de furtună. Dacă nu e finețea impresiilor de la C. Negri, nu se poate nega un soi de inocență de cărturar care călătoreşte prima oară în lume şi recunoaşte totul după lecturi. La Mantua, „cu ochii încercam să văz *fagii* lui Virgiliu şi citisul pentru capre, ci au că erau numai ficțiune poetică, au şi ei au perit".

Adevărata operă literară a lui Cipariu este autobiografia din 1855, probabil prima de la noi, cu un deceniu înaintea celei a lui Aricescu. Autorul crede că rostul ei ar fi să dea „oareşcare impuls conaționalilor miei la asemenea scrieri", valoroase documentar pentru viitorime. Exprimarea dezideratului acesta este pe de-a-ntregul citabilă: „De va merita a fi consultată când şi când, mă voi vedea nu de tot a fi mort şi după moarte-mi, ci sufletul mieu încă va via între

acest popor, pe care Provedenţa mi l-a asemnat ca să-mi fie pre pământ părinte şi frăţietate şi de care nice după moarte-mi nu voi a mă despărţi". Motivaţie patriotică, aşadar, autorul fiind conştient că trăieşte într-un secol al progresului în care, dacă noi românii nu vom aduce dovezi demne de civilizaţia modernă, se vor găsi unii a susţine că strămoşii noştri „au fost numai şerbii romanilor şi le-au furat numele şi limba". „Ce să răspundem la acestea, românii miei? – întreabă patetic şi naiv Cipariu. E timpul să cugetăm de aceste, almentrea, să ştiţi că, de vom rămânea aşa, nepoţii noştri, de ruşine se vor face orice, încă şi turci". Autobiografia propriu-zisă începe cu o enigmă nici până astăzi rezolvată: aceea a originii familiei. Un străbunic al autorului ar fi venit din Moldova, dar numele nu i se cunoaşte, acela purtat de urmaşi fiind al socrului său din Pănade, unde Cipariu însuşi s-a născut. De copil, i-a plăcut cartea, citind bunăoară cu voce tare de pe o *Alexandrie* ţăranilor, care se mirau „cum ştiu merge pre carte" şi crezând că „un prunc aşa de mic" nu poate cu adevărat citi, învăţând probabil textul pe de rost. Soarta exemplarului acesta din *Alexandria* a fost şi ea consemnată, în acelaşi inimitabil limbaj ardelenesc pigmentat cu latinisme:

„Ci *Alexandria* mea o *mâncă* (pierdu) un tăietor de sare din Chioara, căruia o dedesă să cetească, ci atâta purtă pre tăică-mieu cu vorba, mai dându-i şi câte o ţără de sare, până muri, şi cartea se pierdu, după care-mi păru foarte rău, că cu doru-mi aduceam aminte de ce cetisem în pruncie şi nu o mai puteam afla la nime, până într-un târziu o am aflat la un evreu botezat în Balş şi, în urmă, o am şi cumpărat".

Nu lipsesc unele observaţii morale. Bunicul este un soi de Moromete:

„De venea vreun om lipsit la el să ceară ceva, mai întâi atâta-l năcăja cu vorba, până omul despera de amărăciune; dacă-l vedea că pleacă să se ducă, îl chema înapoi şi-i da ce cerea. Toată plăcerea şi-o avea să năcăjească şi să-şi râză de altul, ci fără maliţie şi numai din petrecere...".

Tatăl a fost copilul neiubit al unei mame care îl regreta pe altul pierdut de timpuriu şi zicea: „A murit voia şi a rămas nevoia". Mama istorisea cu haz întâmplări cu lobonţi, curuţi şi tătari. Un frate îi moare lovit din greşeală cu furca de către tată şi când un nepot, care semăna leit mortului, vine într-o zi la părintele vinovat şi-i spune copilăreşte: „Te tai!", acesta se sperie ca de mare ameninţare. Sugestiv e portretul moaşei, „bătrână şi colţată, cu barba ascuţită, ieşind înainte, şi cu gura trasă înlăuntru, aşa cât, căutând la ea de lături, faţa ei semăna cu faţa lunei, când e lună nouă." Uneori, prin cine ştie ce miracol stilistic, naivele aduceri aminte ale lui Cipariu ni-l evocă de-a dreptul pe Creangă:

„Fiind io cel mai despre urmă la părinţi şi murindu-le atâţia prunci, fireşte, se pricepe că cu multă cruţare fui socotit de dânşii. De aci aşa îndelung fui şi ţânut la ţâţă, până ce le-au început a le unge cu lucruri greţoase ca să mă înţarce, de care foarte claru-mi aduc aminte. Încă-mi aduc aminte şi de când nu ştiam bine vorbi; anumit, o dată-mi aduc aminte că maică-mea, vrând să meargă de acasă şi fiind seară şi iarnă, dar unde nu ştiu, fiind io pe vatră, mă îmbrobodi cu o cârpă pre sub barbă, şi io zăceam mamei: «Popolică pre supt barbat», adică «Împropodeşte-mă pre supt barbă», cum se împropodesc pre la noi muierile iarna, care auzând mama bucurându-se şi sărutându-mă, repetă de multe ori, şi io după dânsa «Popolică pre supt barbat». Tot din acea epocă-mi aduc aminte că un bătrân, ci viu şi care mă gugulea cu plăcere, anume Cipariu Georgiu, venind o dată la noi, când a dat ziua-bună, i-am răspuns şi io cu părinţii «Mâţa dumitale!» în loc de mulţam dumitale. Altă dată-mi aduc aminte că, ducându-se mama după apă, mă lăsă în leagăn şi încuie uşa tindei pre mine, nerămânând nimene acasă. Însă, ca

nu cumva sculându-mă să cerc cumva a ieşî afară, îmi spuse că o ţigancă stă afară sub fereastră şi, cât voi ieşi, îndată mă bagă în sac. Era timp trist şi întunecos, poate de toamnă, mama şezu cam lung dusă de acasă şi mă suii pre scaun la fereastră să văd oare vedea-voi ţiganca. Ci în deşert mă ţâmpurii întru o parte şi întru alta, pre ţigancă nu o putui vedea".

Într-o vreme în care memorialistica are de regulă subiecte mari şi istorice, aceste neînsemnate aventuri copilăreşti le anticipează izbitor, nu pe ale lui Ghica şi Sion, ci pe ale humuleşteanului; o copilărie plină de farmecul gesturilor simple, emoţionante în ele însele, cu o mamă care nu doar făcea pogace (turte) minunate sau dădea copiilor miere în tieruţ (farfurioară), dar care ştia poveşti şi cânta balade şi care, la plecarea la seminarul din Blaj a fiului preferat (probabil fiindcă îi moşteneşte darurile), şi-a exprimat părerea de rău în următoarele cuvinte: „O, dragul mamei, cine-mi va mai vorbi vorbe ca a tale după ce te duci la Blaj?". Nu se poate uita nici episodul de pe la şapte ani al învăţării slovelor de pe un abecedar românesc arhaic, episod invadat de asemenea de duhul lui Creangă (ca şi în general toată partea referitoare la cărţi şi la citit):

„Destul că preste vară tot uitam ce învăţam iarna şi trebuiam să încep de nou de la azibuche, până fui ca de şepte ani, când, întru o seară de iarnă, după ce mult mă nevoisem să pot lege, ci tot în deşert, măcar că sloveneam tot pre fugă, îmi zâce maica: «Dragul mamei, di ce nu mai iei cartea să mai înveţi?» Cartea aceea era Bucoavna românească, în care acum de atâţi ani tot învăţam şi nu mai spoream. Disperat că n-oi să mai ajung să ştiu şi io lege, ca tata şi frate-mieu, o iau supărat la mână, mă pui la cornul vetrii şi la lumina focului tot învârt la foi, până ce ajung la *Fapta credinţei*. Acolo ajungând, cuvântul de întâi ce-l văzui era *Crez*, care deodată aşa mi se arătă de chiar, câtu-l leşi fără de a sloveni. Asta văzând, mă cutremurai ca de un lucru neaşteptat şi, îmbărbătându-mă, cerc: oare nu voi putea lege şi cele următoare? Minune! Ca şi când mi s-ar fi luat o ceaţă de pre ochi, mai întâi mai încet, după aceea mai pre uşor, toate cuvintele despre acea faţă le leşi. Atunci, plin de o nespusă bucurie, strigai: «Mamă! De-acu eu ştiu a ceti! Ascultă la mine». Şi asta zicând, începui răpede a lege toată *Fapta credinţei* şi mai încolo mereu, fără împiedecare, într-atât, cât mama nu crezu şi socotea că io le-am învăţat de rost, după tata. Io, ca să o conving că e adevărat ce am zis, mă duşi la tată-mieu, – care era culcat pre pat, şi zişi: «Tuţule, vino de vezi că io ştiu ceti, şi muma nu vrea să mă creadă!» Tata se scoală şi veni la foc zicând: «No, să văd». Iar io, îmbiându-l să-mi aleagă unde va vrea să cetesc, îl convinşi că nu am minţât. Din acea zî apoi n-a mai rămas carte – nice de ale noastre din casă, nice de la beserecă – care să nu le cetesc."

Ion Breazu semnala acum o jumătate de veac, în *Timotei Cipariu şi Italia,* existenţa câtorva poezii ale tânărului (de pe la 28-30 de ani), unele reluate de însuşi Cipariu în *Elementele de poetică,* foarte italienizate în motive şi în formă, nu lipsite de oarecare merite. Dintr-o prea lungă *Eclogă,* însă destul de fluentă, putem reţine această terţină:

„Scrie-ţi voi, Doamne, lăudatul nume,
Ca să rămână până când un soare
Va fi pe cer şi marea va să spume."

O mică notă michelangiolescă, de zbucium sufletesc, conţine *Sonetul* trimis lui Bariţ în 1838 într-o scrisoare:

„Viaţa-mi astăzi, iată-mi giumătate
Din cât trăise dulcele-mi părinte.
Şi-atâtea zile, cându-mi vin aminte
Din pacea-avută, văz că-i fură date.

Ci-n sânu-mi nu ştiu ce prea iute bate,
Şi simţ că arde de-un foc prea fierbinte.

Ah, cine știi, au nu de-aci-nainte
Prin trup și oasă-mi focul va străbate.

Pricep și zâc: Arzi foc într-al mieu sânge,
Curând străbate-l, o tu să nu-nceți,
Până-n cenușă ce mă vei preface.

Că lacrimi moi din ochi nu te vor stânge.
Tu arzi ascuns, sub șepte tari peceți.
Și-atunci... atunci avea-voi și eu pace."

În ortografia cipariană de mai târziu, versurile încep să aibă ciudățenia grafică și fonică a unei limbi romanice inventate:

„Qua nu e cer´lu serenu
ceru Daciei neblosa,
nec´cu geme si lucenti
qua l´Italiei formosa,
Necque d´umbra refrigesce,
qui te inglacia fine in osu,
neque tu sor´le de vera
nu te asuda caldurosu
Rosa primaverei noastre
nu suride l´a rosale,
neque lubre rosiole
verginose la florale."[2]

Celălalt bolnav de Italia, Heliade, n-a nimerit acorduri așa de muzicale.

Corespondența lui Bariț cuprinde 125 de scrisori dintre 1826 și 1877 ale lui Cipariu, care nu numai sunt valoroase documentar, dar au și incontestabile merite literare. Aflat la Blaj, într-o perioadă agitată, de declin al vechiului centru spiritual, Cipariu îl ține la curent pe viitorul redactor al *Foii* brașovene cu tot ce se petrece, uneori furnizându-i de-a dreptul știri pentru gazetă, cu luptele studenților și profesorilor mai ales, pentru obținerea unor noi reglementări, ca și cu aspra lor reprimare de către episcopat, dar, nu mai puțin, cu intrigile amoroase (el le zice „dievolii") dintre un canonic ajuns rectorul seminarului, și tânăra lui nepoată. Limbajul nu e câtuși de puțin preoțesc, ci cât se poate de verde: „D-șoara au sosit duminecă au fost 2 săptămâni, cu ocazia cu care s-au dus Pap Josephus la Cluș, și numaidecât că au luat fața unchiului său, iară el fața omului celui ce-i îmblă toate după pofta inimii. Și întru adevăr, di ce să se topească? Mâncă bine, bea bine, f... bine, ce-i mai lipsește?" Mai curios este să-l aflăm pe canonicul Cipariu traducând pentru *Foaia* lui Bariț dintr-un roman de E. Sue (și lăudându-le și pe celelalte, deci le-a citit). Multe din relatările referitoare la conflictele din seminar par scoase de-a dreptul din aceste romane: comploturi, ciocniri, împușcături, crime, sinucideri etc.

Foarte puțin cunoscut, și pe nedrept, este DIMITRIE RALET (1817-1858) tovarășul de călătorie la Constantinopol al lui C. Negri, unul dintre cei mai talentați prozatori romantici, Dimitrie Ralet. În 1840, când avea 23 de ani, așadar odată cu *Alexandru Lăpușneanul,* el își face următorul autoportret inspirat probabil din La Rochefoucauld și intitulat *Eu de mine*:

„Nu vreau să mă cred mic de stat și neplăcut, tras la față, oacheș, părul mi-i aspru deși-s prea bun, n-aștept vârsta legiuită ca să mă prefac și nu mi-aș schimba decât locul unde mă trec pe nesâmțite și voi pieri necunoscut.

Apucai a crede că mă prigonește soarta ca să nu-mi văd greșalele și de nevoie năzuiesc la filosofie, mă satur de orice pân´a nu-l câștiga, când rămâne să prea aștept. Nu știu de ce cam scap prilejurile și, după toate, am o singură mângâiere, că n-am cercat rușinea refuzului, nici ademenirea nădejdii.

Nu știu spune ce-mi place în dame, nici hotărî câte deodată. Am un fel de ambiție a-mi ascunde simțirea, spuindu-le galanterii în treacăt, ca să le văd isprava făr´ a-mi comprometa plecarea, și-s prea statornic când rămâne pe aceea. Taina mai mult o păzesc pentru c-o uit îndată, făgăduiesc greu, par că nu cutez a face binele fățiș. Cred în desfătare și în fapta măreață

şi ce-i dreptul aş trăi din gata. În prieteni, de găsesc făţărie, uit răzbunarea; îi căinez şi mă dezvăţ îndată. Lesne m-aş încrede în fiecine căci, judecând după mine, nu prea deosebesc gândul de vorbă, şi mă înşăl fără părere de rău

Nu clivetesc, deşi-s cam râzător cu temei, şi de mă abat în vro pornire, în grabnică căinţă îmi sâmt îndreptarea şi-mi aflu osânda. Spui adevărul şi celui de la care aş aştepta vreun folos. Cugetul mi-i curat şi aş lovi abuzurile. Cu aceste-s bun prieten – aş fi rău curtezan şi bărbat moale.

Învăţai mai mult singur – făr' a ave norocul altor tineri – şi scriu mai fireşte decât aţi crede.

În sfârşit n-o luaţi în nume de laudă, că nu mă sfiesc, bun, rău, a fi cunoscut de cum sunt. Nu-s nici fulău, ca să ieu ce-mi lipseşte, nici ipocrit, ca să mă ocărăsc fără vină...".

Limba n-are decât câteva riduri. Puţini scriu în epocă mai clasic decât Ralet. Paul Cornea îl caracterizează astfel: „O proză analitică, de tip moralist, acut introspectivă, care cultivă cu subtilitate maniera lui La Rochefoucauld şi Chamfort de smulgere a măştilor şi de densificare a expresiei până la formula aforistică". Noi n-avem în romantism autoscopie morală şi nici proză analitică, aşa încât Ralet înfăţişează o memorabilă excepţie. Orientarea spre exterior, exotic şi pitoresc oferind formula cea mai generală, de la Negruzzi la Ghica (ea fiind considerată de Blaga aprioric românească), poezia clasică a sufletului propriu rămâne o necunoscută. Clasică este la Ralet şi concizia exprimării. Îl putem considera un maestru al litotei. Într-o artă a prozatorilor români, locul acestui stilist succint, paradoxal şi ironic este, desigur, lângă Negruzzi şi Kogălniceanu. În fiziologiile încredinţate *Propăşirii*, îl imită declarat pe acesta din urmă, care la rândul său îl imitase pe Negruzzi, doar că la Ralet, care e înclinat către burlesc, către detaliul şarjat, portretul capătă o turnură absolut comică:

„Provincialul crai e scurt ş-îndesat, mustăţile i-s unse cu ceară ungurească în chipul undiţilor. Mai mult cată ca floarea strailor să bată la ochi decât croiala. Părul îl are şi el cam lung, dar n-a mers aşa departe cu civilizaţia ca să-l ştie încreţi. Lui îi cade în ochi, încât capul îi samănă c-un canaf. Când e înamorat, ţiganii sunt confidenţii şi mângâierea sa, îi potrivesc cântecul, el îl însufleţează de s-apucă de acrostihide; se pune la jocuri de noroc şi pierde, spre dovada uimitei sale dragoste, în fiinţa îngerului cu care îşi bate capul. Calâful lui de margene, în forma unei cuşme de arlechin cu fundul în jos, vei ştii că-i trofeul amorului norocit, jărtva din partea părului său cea mai mare. Veţi şti că nu mai are trebuinţă să-i caute babele în cărţi."

Fiziologistul e de fapt un moralist sarcastic de tip galic, mai voltairian încă decât amicul său Negri:

„Din femei, multe vorbesc de amor ca bărbaţii de patrie; le ştiu toate devreme, îmi pare că din romanuri – le sâmt pân´ a nu le cerca. În casele lor fac alta decât a s-îndeletnici de ele înseşi. Copiii le sunt ca nişte bagaje ce nu intră în odăi mobilate. Tinere sau bătrâne, sunt ruinate de o viaţă nerânduită. La plimbare iesă mai mult ca să le vază, unde mulţi se împăunează tot cu acel pravăţ, şi îngreuie câte o singură trăsură ca să uşureze plata, şi tot trebuie să meargă şi să vie prin colb; neavând ce face, nu ştiu nici a-şi lua aerul."

Portretele abundă în observaţii crude, vexante, dar făcute pe tonul cel mai neutru cu putinţă. Umorul lui Ralet este *pince sans rire*. Scriitorul portretizează caustic cu aerul că înşiră caracteristici obiective şi incontestabile.

Cu nimic inferioare, monologurile dramatice sunt pline de vervă şi cu acelaşi bun control al limbii, aducându-ne în minte nu atât *Cânticelele comice* ale lui Alecsandri, cât piesele cu un singur personaj ale lui Marin Sorescu. Pavel Clopotarul

a fost fanaragiu şi surugiu de poştă, dar luat pretutindeni drept un fel de acar Păun, aşa că acum s-a rupt de lume. Şi-a ales în cele din urmă ca locuinţă turnul bisericii: „...Acolea m-a dus, sau mai bine a zice m-a înălţat soarta... Şi ce înălţime încă!... Cea mai frumoasă şi mai ticnită... Nu-i ca înălţimile cele care stau în ochii tuturora, care sunt râvnite de toţi... Nu-s aproape decât de câteva stance ce le-am îmblânzit, de vrun liliac ce trece zburând, sfâr... şi-mi şterge obrazul". Calambururile (precum cel cu înălţimea turnului şi înălţimile rangurilor) sunt tot soresciene („Am fost fanaragiu şi m-am lăsat pentru că, cum era uleiul pe sponci şi se împiedică pe uliţe vrun omuşor din cei cu călcâiele ´nalte, cine era vinovat? Gândiţi că eforia? Pe cine cădea greşeala? Gândiţi că pe pavele? Nici cum, ci tot pe Pavel, săracu'..."), ca şi filosofia, pe jumătate burlescă la care accede acest ţap ispăşitor: „Eu încai n-am unde să mă sui mai sus. Doar pe turnul de la Golia. Dar nu-mi trebuie nici turnul de unde nu vezi decât nebuni închişi, nici alt loc unde nu te poţi ţine delung fără să te oboare." Scepticismul primeşte în finalul monologului o notă aproape eminesciană, dar lăsând să se vadă, împletit în resemnare, un mic râs interior:

„Câteodată, ca să-mi petrec vremea, potrivesc limba clopotului cu orice cuvânt voi gândi, şi atuncea iar nu-mi e ciudă pe bietul clopot, ca pe unii din ai noştri... care nu-ţi vorbesc curat niciodată şi a cărora limbă slujeşte de unealtă înşelătoare. Ia, unele ca acestea m-a făcut de m-am tras aici, ca să scap de amăgiri şi de amărăciuni. Primăvara vine şi trăiesc cu rândunica ce-şi face cuibul lângă mine şi mă deşteaptă cu cântecul ei pe la zorii dimineţii, ca să dau slavă celui puternic... După ce am pus sub picioare furnicarul acest de trântori ce-i zic oraş, când îmi arunc ochii în sus, acolo îmi luceşte nădejdea şi fericirea dragii mele ţări... Pentru mine nu cer nimic, că-s deprins cu necazurile şi mulţămit cu soarta mea.

Pe turn, ca un cocostârc
Şed cu ochii peste târg..."

Ralet a scris şi versuri, bunicele (*Hora Unirei* este din acelaşi an, 1857, cu a lui Alecsandri: „Moldoveni, munteni, pe lume/ Fiţi români c-un singur nume"), şi probabil cel dintâi poem în proză românesc, *O primăvară ca toate*. Kogălniceanu i-a citat numele (şi cu ocazia aceasta a fost descoperit autorul) în legătură cu pamfletele intitulate *Plutarhul Moldovei* şi răspândite sub formă de foi volante imediat după 1848. Pamfletele acestea în versuri conţin portrete satirice ale oamenilor lui Mihail Sturza (domnitorul luat în tărbacă şi de Kogălniceanu şi de alţii). Printre versurile cam greoaie, găsim obişnuitele la Ralet formulări norocoase. Despre Toderică Ghica, înăbuşitorul cu ajutorul pompierilor al unei mişcări populare, spune: „La Băcău merse cu arme vrednicia să învingă/ Şi a patriei înfocare cu tulumbele să stingă." Vornicul Bălşucă este „ghiujul cel puţin la minte". Despre alt demnitar aflăm că a fost abandonat de toţi: „Nime calcă-n a lui casă unde şade părăsit,/ Ca zaraful pe-a sa ladă cu sufletul împietrit". Un al treilea e comparat cu un vierme ce luceşte în bezna morală: „Tu eşti prea vicleanul sfetnic a negrilor sale fapte/ Şi lucinda putrejune în a palatului noapte./ Precum în lipsa luminii este-un vierme ce luceşte/ Astfel şi-a ta agerime între răi te osăbeşte". În fine, portretul altcuiva este o fiziologie în versuri, încheiată cu o imagine epatantă:

„Ca să arăţi umilinţă te îmbraci cu haine rele,
Ca lupul ce-ar vrea s-ascundă a lui dinţi sub altă piele,
Blând ca motanul ce trage a lui unghii sângeroase,
Îţi tăinuieşti răutatea cu ziceri politicoase.
Iei virtuţile-n chirie ca să ne înşăli mai bine
Şi vorbeşti ades de cinste ca factor de mărfi străine,

Spionlâcul, viclenia și sfaturile ce dai
Fac din tine stâlpul putred cu care ții pe
Mihai,
Îi ții tu domnia cu răle, cu nelegi și cu
păcat,
Cum ține funia-ntinsă stârvul celui
spânzurat."

Suvenirile și impresiile de călătorie din 1858 sunt opera cea mai prețuită a lui Ralet, deși nu neapărat deosebită de celelalte. Scriind relativ puțin, chiar și pentru norma pașoptistă, Ralet nu este ceea ce s-ar putea numi un autor inegal. Stilul este și în *Suvenire* inteligent și sclipind de spirit. Chiar de la început în manieră Russo, dar fără pic de nostalgie, ni se oferă, pentru necunoscătorii Iașului, lista succintă a modificărilor survenite de la schimbarea vechiului regim, printre care folosirea clopoțelului în locul bătutului din palme ori introducerea cărților de vizită și a lornietei. Relatarea drumului spre Constantinopol este presărată, ca în majoritatea jurnalelor pașoptiste, cu descrierea obiceiurilor și a petrecerilor răzeșești, cu întâlniri la poște, când se schimbă caii, cu versuri populare și considerații proprii pe tema specificului național. Nota stilistică a lui Ralet este umorul asociațiilor neprevăzute: bunăoară caii de poștă seamănă cu „irmilicii cei tăieți care umblă tot așa". Sau: „Prânzul nostru ieși binișor, precât țin minte, deși peste cartă, ca și o zidire la a căria deviz îți vine câte un capriț de arhitectură". Tot la acest prânz: „Curcanul cel mare și fraged fu sacrificat, încât fostul împărat al fripturilor, care se îmfla odinioară în pene și în nas roșu, agiunsă a închipui carcasa tristă a unui vas oarecând mândru și în bandiere fâlfâinde." Și încă: „La târgușoare, trebuie să știți că bărbierii sunt ceea ce sunt jurnaliștii prin orașe; și unii și alții își pun ambiția a spune noutăți, a iscodi anecdote poznașe și, adese, a le rectifica sau mai bine zis a le dezminți, cu deosebire că bărbierii, deși au briciul în mână, nu se fac unealta nici unei patime, nici unei partizi, și știu a-l mânui cu o nepărtinire dibace, care curăță toate barbele fără a le răni". Ralet ar merita titlul de primul umorist român. Umorul lui este cultivat. Este o mare distanță de la Mumuleanu, care făcea și el astfel de portrete satirice (haractiruri), la baba cochetă, zugrăvită de Ralet în imagini de enciclopedie clasică a umorului și într-o limbă ce nu pare a se fi învechit mai deloc (aceasta fiind, poate, însușirea de căpetenie a lui Ralet):

„Mai departe privești o babă care, deși mai face din cap, nu mai apropie pe nime; deși-i mai crapă obrazul, însă crapă de suliman, nu de rușine; când râde, își face gura pungă. Această ruină animată îți aduce însă și mirare despre dibăcia cu care umblă pe galenţe; atunce se asamână cu obeliscul din At-meidan, care stă pe stâlpușori mici. E coperită pe tâmple cu flori neroditoare și cu bibiluri care îți aduc aminte de coloanele Palmirei coperite de mușchi; precum pe aiurea există babe care dădură sujet lui Le Sage a zice că sara își scot dinții, își depun sânul ș.a. ca să se culce cu rămășița, așa și aceasta înfățișază pe *chirața* din Constantinopoli și marafetele ei se zic *țakisme,* fărmături, sau de la cuvântul elin a se înțepa. Numele ei e pururea diminutiv, sau Marița, sau Tarsița, sau Safulio, dar nu o împiedică a fi bătrână, precum numirea de Pont-Neuf sau de Ieni-Kioi, Satul-nou, nu împiedică a fi cel întâi vechi, celălalt ruinat."

Jurnalul de voiaj al lui Ralet este totodată unul dintre cele mai inteligente din câte ni s-au păstrat, capabil, pe lângă observații pitorești de viață (în care, desigur, nu-l egalează pe Ghica), de interpretări și de analize ale specificului, în care autorul *Suvenirelor* este, la rândul lui, inegalabil. Pagina așa-zicând eseistică nu e mai prejos la el de aceea umoristică, dezvăluind un stil speculativ și neolologistic de asemenea fără patină:

„Amorul la turci este mai puţin un sentiment decât o dorinţă; ei nu doresc a dobândi ceea ce sunt siguri că nu le va sta prin putinţă. La noi, amorul, deşi ades este un calcul sau o afectaţie, dar este de multe ori şi o rătăcire, o nălucire romantică. Amorul dă turcilor plăceri naturale, nu amărăciuni, decepţii şi chiar căinţe. Ei nu se dedau unei patimi oarbe sau vane, nici sunt victimele alternativelor în care ne pun vicleniile studiate a damelor ce ne deprind a fi cu atâta mai făţarnici, mai înşălători, cu cât furăm mai sinceri şi mai înşălaţi, şi dacă turcii în felul amorului lor nu găsesc viile plăceri ce aflăm noi cu atâtea ostenele şi suspinuri, încai se mângâie despre aceasta cu varietatea ce le-o învoieşte Coranul. În scurt, ei iau de la coadă romanul care la noi se încurcă ades din început."

Amintirile „reacţionarului pitoresc" GRIGORE LĂCUSTEANU (1813-1883), cum l-a numit G. Călinescu, îşi datorează efemerul ecou lui Camil Petrescu, entuziasmat de „autenticitatea" lor, şi care, cu ocazia tipăririi lor în 1934 în *Revista Fundaţiilor Regale* de către un descendent al autorului, le-a socotit comparabile cu *Scrisorile* lui Ghica şi cu *Ciocoii* lui Filimon. Într-un „veac livresc" prin excelenţă, cum ar fi fost al XIX-lea, în care „toată lumea trăieşte intens abstracţia literară (patriotică, socială, poetică, ideologică)", aceştia trei ar fi singurii scriitori capabili să vadă „concret", adică sensibil, un merit în plus având Lăcusteanu şi anume acela de a nu-şi fi ajustat cartea „la furcile caudine ale nici unei conduite beletristice" şi de a fi „călcat în toate străchinile caligrafice". Camil Petrescu mai consemnează şi linia stilistică pe care Lăcusteanu s-ar situa şi care, marginalizată de junimism, s-ar fi căzut, după părerea lui, recuperată: „Efortul Junimii de a limpezi, de a organiza şi de a înfrumuseţa a ieşit tocmai din dezgustul faţă de mediocritatea expresiei contemporane. Sufocată de verbozitatea metisă (bonjurism, chiriţism, epoca Titircă Inimă Rea şi Rică Venturiano), intelectualitatea românească s-a recules în ordinea preconizată de Junimea ca într-un refugiu de frumuseţe şi, având de ales între tulburarea de mahalagism cultural a timpului de o parte şi seninătatea stilistică a lui Maiorescu de alta, n-a stat decât două decenii la îndoială. Încă de pe la 1895, literatura oficială şi şcoala românească şi-au ales ca axe de ordonare a valorilor criteriile junimiste. Momentul era obligatoriu, dar abia azi înţelegem că s-a făcut cu o sacrificare a autenticului şi a pateticului, a străfundurilor psihologice aproape dureroasă." Anticalofilul Camil Petrescu nu putea gândi decât aşa, dar judecata lui referitoare la Lăcusteanu n-a fost omologată. G. Călinescu, la rândul lui, n-a văzut în el decât un „mărunt Saint-Simon", la care găseşti „toate cusururile burghezului".

Scrise probabil în deceniul 8 al secolului, *Amintirile* sunt operă literară involuntară, care, cu excepţia câtorva pagini, ne interesează astăzi mai mult ca document moral şi sufletesc antipaşoptist. Autorul, dintr-o familie de boiernaşi, prelungeşte în epoca paşoptistă ceva din cărvunarismul tatălui, care, atras de eterie şi prieten cu căpitanul Farmache, îi ura deopotrivă pe aroganţii boieri din protipendadă şi pe „mojicii", pe „mitocanii" pe care Vladimirescu s-a sprijinit. Tot aşa, fiul socoteşte că Revoluţia de la 1848 a fost opera unor „nelegiuiţi", a unor „desculţi", care au vrut să se înalţe pe ruinele adevăraţilor aristocraţi. Reacţionarismul lui rusofil este de cea mai comică speţă: „Rusia a dat românilor frumoasa constituţie (Regulamentul Organic), culeasă din toate constituţiile Europei... Această constituţie, revoluţionarii şi desculţii de la 1848 au nimicit-o şi au ars-o...". Mentalitatea lui este de om moral, dar limitat, plin de prejudecăţi, cu un simţ al datoriei şi ordinii împins până la obedienţă, familist, bun soldat şi bun creştin. Este filistinul aproape perfect, întrupare valahă a lui Gottlieb Biedermeier, acela care va da

numele său romantismului european al vremii. N-are niciun fel de talent de expresie. Portretele îi sunt banale, ca şi adjectivele folosite, şi, de altfel, fără pretenţie. Frazele sunt ale unui om nededat cu scrisul, orale, neglijente, mişunând de anacoluturi, dar nu, fireşte, fără un oarecare farmec în ochii intelectualului sastisit de cultură şi de stil.

Unele amintiri sunt pitoreşti, oarecum în felul de la G. Sion. Ele au, pe lângă o mică valoare de epocă, şi una psihologică, dezvăluindu-ne sufletul simplu al autorului, deloc ruşinat de a relata întâmplări biografice care-l pun într-o lumină proastă. După revoluţie, primeşte de la ruşi sarcina să-i aresteze pe participanţii care nu se exilaseră şi se achită atât de bine de ea, cu ajutorul cazacilor care croiesc lumea cu gârbacele, încât în mahalaua armenească rămâne o vorbă de ameninţare la adresa copiilor neascultători: „Uite, vine Lăcusteanu". E înduioşător să constaţi ce convins e acest om că are totdeauna dreptate şi cu ce aplomb îi judecă pe alţii, atât în afaceri particulare (ca atunci când dă buzna peste comisia de la şcoala de ofiţeri spre a obţine promovarea fiului său Mişu), cât şi publice. Cele mai tari judecăţi se referă la 1848, când „se coalizaseră dăscăleţii, advocaţii şi ciocoii rapaci, aspirând la o răsturnare generală a ţării cu scop de a se urca peste ruinele boierilor". Aceasta fiind perspectiva, se înţelege că protagoniştii nu ies mai bine decât figuranţii revoluţiei. Ion Ghica e „unealta ruşilor" (cine vorbeşte!), popa Şapcă, „un discipol patentat al lui Bachus" (şi Eliade îl vedea la fel, dar cu indulgenţă), tinerii care trag în Bibescu, nişte „vagabonzi disperaţi" şi aşa mai departe, într-un limbaj care nu ne cruţă de nicio trivialitate. Când un ofiţer aduce ştirea răsculării satelor de peste Olt, Lăcusteanu cere să fie împuşcat pentru provocare de dezordine şi Solomon, comandantul regimentului, abia îl potoleşte zicându-i că, în definitiv, cei care vin asupra capitalei „sunt fraţi de ai noştri, nu sunt nici turci, nici tătari". Replica îl revoltă, ca şi şovăielile lui Odobescu, şeful armatei, şi vrea să-şi dea demisia. E supărat până şi pe Bibescu Vodă, care i se pare îngăduitor cu „desculţii cu steaguri tricolore şi cu cocarda pe pept" care-i pretinseseră să semneze noua constituţie. „De ce nu au spânzurat carii la vreme?", exclamă, memorabil în felul său, maiorul. Arestat el însuşi în timpul guvernului provizoriu, e ţinut sub pază la palat şi judecat, la un loc cu Solomon şi Odobescu, noaptea, ca să nu fie linşaţi de populaţia care scandează sub ferestre „Moarte trădătorului!" Când se vesteşte că vin ruşii şi guvernul se ascunde, Odobescu reia comanda trupelor, încercând totuşi din răsputeri să împiedice vărsarea de sânge. Intratabilul Lăcusteanu suferă pentru „slăbiciunea" Odobescului, care până la urmă cedează presiunii populare şi abilităţii lui Brătianu. Scena, din cazarmă, a înăbuşirii soldaţilor în pupături de către populaţie (relatată din auzite şi de Eliade în *Mémoires sur l'histoire de la régénération* din 1851), la care Lăcusteanu asistă ca martor dezgustat şi furios, este cea mai semnificativă şi interesantă literar dintr-o carte care, dacă e departe de a merita onoarea acordată de Camil Petrescu, nu merită nici excesul de indignitate la care a fost supusă de obicei:

„Pe dinafara cazărmei, din ce în ce se înmulţea poporul desculţ: se adunase poate la două, trei mii de oameni. Apoi auzim un pocnet de pistol, care au fost semnal pentru dânşii, căci într-o clipă din ochi s-au năpustit pe ulucile cazărmei şi au dărâmat tot îngrădişul.

Odobescu a dat ordin să bată toboşarii adunarea şi să se întocmească în coloane. Toată operaţia aceasta a fost făcută în două minute şi oştirea era aşezată la locul ei sub arme. Apoi au dat ordin să aprindă fitilurile tunurilor.

Atunci o tăcere de moarte domina tot poporul şi nimeni nu cuteza să intre în cazarmă; numai unul singur, dascălul Scarlat Turnavitu, se târea în brânci pe pământ şi se apropia de soldaţi, strigând: «Fraţilor! Nu ne omorâţi, căci revo-

luţia am făcut-o pentru fericirea poporului şi eliberarea lui de sub robia tiranilor!»... Şi altele încă...

Soldaţii începuseră să umple puştile, fără comandă. Odobescu striga din toate puterile să nu le umple, dar nu-l mai asculta nimeni!

Când, deodată, vedem că intră mitropolitul cu careta în cazarmă; pe învelişul caretei era Iancu Brătianu şi cu alţi vagabonzi. Odobescu, cum au văzut pe mitropolitul, au comandat oştirii să se pună în genunchi. Mitropolitul s-au dat jos din caretă, investit cu omoforul mitropolitan, şi trecând pe dinaintea oştirii, îi blagoslovea şi îi ruga să să înfrăţească cu poporul. Poporul, încurajându-se, au intrat în cazarmă năbuşind oştirea cu sărutările."

G. SION
(22 mai 1822 – 1 octombrie 1892)



Net inferior, sub raport artistic, lui Ghica, G. Sion este totuşi un memorialist plin de daruri, uitat de o posteritate nedreaptă, după ce în timpul vieţii se bucurase de oarecare succes. Formula lui de proză seamănă cu a tuturor paşoptiştilor – studiu istoric de moravuri, biografism ş.c.l. – cu unele note personale îndeajuns de pronunţate. Nu însă cu legenda şi cu basmul şi-a însufleţit el amintirile ori reconstituirile de epocă (G. Călinescu, Mihai Zamfir), ci cu romanul popular, atât de îndrăgit după 1850, şi de care nici Ghica, mult mai potrivnic spiritului acestuia, n-a fost complet străin. Sion începe să-şi scrie amintirile prin 1860 şi, cu pauze mari, le continuă până în 1888. O operă redactată pe întinderea a trei decenii e normal să fie inegală, chiar dacă la reluarea în volum (sub titlul *Suvenire contimpurane*), autorul va proceda ca şi Drăguşanu, dându-ne texte „îndreptate şi adaose". Cu trecerea vremii, limba şi stilul lui Sion se maturizează (împreună cu ale tuturor paşoptiştilor), aşa încât între cele dintâi şi cele din urmă pagini ale sale este o diferenţă de valoare absolut evidentă în avantajul celor târzii.

Începutul lungii naraţiuni *Din anul 1848* este de studiu istoric şi ne face să ne gândim la Ghica. Autorul pare a dori să depună mărturie pentru ceea ce a trăit el, împreună, fireşte, cu toţi contemporanii: „Dar poate să vie o posteritate, care să întrebe: cum s-au putut comite asemenea lucruri în secolul XIX?" Nu se întrevede numaidecât în aceste cuvinte secolul mare şi luminos între toate de la corespondentul lui Alecsandri, ci mai degrabă unul împânzit de fapte teribile, dar mobilul evocării este în linii mari acelaşi. Şi apoi, Sion, deşi are memorie bună şi a văzut destule, este departe de a-şi fi făcut relaţiile lui Ghica, iar rolul său istoric a fost mai modest. Cu două generaţii înainte, un Dionisie Eclesiarhul se raporta, ca experienţă

de memorialist, la Ienăchiţă cam ca acum Sion la Ghica. Sion se pricepe să coboare evenimentele în planul biografic cel mai strict, oricât de neînsemnate ar fi ele de multe ori, şi să ne dea o literatură de emoţii şi de impresii personale, cu atât mai atractive, cu cât fundalul istoric al epocii îl găsim la mulţi, dar mica biografie la prea puţini. „Acum îmi voi permite să vorbesc ceva despre mine": formularea indică necesitatea de a scuza un procedeu care nu devenise curent. Şi iată-ne însoţindu-l în locurile copilăriei, unde avea de „regulat" niscai treburi, şi leşinând de emoţie la vederea clopotniţei de lemn a schitului unde i se afla îngropată mama. E readus în simţiri de preot, care-i aruncă apă în obraz. Hotărât a salva de la ruină moşia părintească, nu izbuteşte totuşi să rămână timpul necesar, căci la Iaşi începe revoluţia şi tânărul se precipită într-acolo. Naraţiunea e trepidantă, dar cam liniară şi plină de clişee. Evenimentele de la 1848 n-au încă, în 1860, patină, ceea ce se simte. Alura povestirii este foarte romanţioasă şi involuntar burlescă. Unele scene sunt pur şi simplu operetistice. Deosebirea de Ghica este învederată în aceste accidente artistice. Se remarcă de pe acum cursivitatea factuală a memoriilor, fără tablourile şi portretele săţioase artistic de la Ghica, înclinaţia spre inverosimil, care produce astăzi pentru noi teribil de comice efecte, spre lovituri de teatru şi surprize de tot felul. Amestecul de memorialistică şi de romanţ e vădit, ca şi contrafacerea involuntară a prozei romantice, parodia stilului Mérimée. Ne găsim dinaintea unui veritabil serial al aventuri. O parte din amintiri (cum ar fi cele despre Bărnuţiu, Bariţ ori Pumnul) vor fi având un sâmbure de adevăr, dar în genere naratorul nu e creditabil: el e mereu în centrul celor mai stranii întâmplări, întâlnind, de exemplu, pe autorul *Lepturariului* în straie de cerşetor şi pe Bariţ în lanţuri, la comanda Pieţei din Cernăuţi.

Deşi epica este îndeajuns de naivă, trebuie spus că Sion are instinctele unui nuvelist adevărat, cum ne-o va dovedi în *Fraţii Cuciuc,* indecis totuşi a renunţa la scrierea autobiografică, aşa cum ne arată alte două opere ale sale, redactate de asemenea în 1888, *Din copilărie* şi *Din tinereţe,* care aparţin, ele, memorialisticii. Chiar dacă separaţia genurilor nu e perfectă, faptul de a nu mai amesteca invenţia în realitatea amintirii joacă în avantajul prozei lui Sion, care n-a avut niciodată arta lui Ghica de a le combina. Exceptând câteva pagini de la sfârşit, *Fraţii Cuciuc,* se debarasează practic de persoana întâi a memorialistului. Sub influenţa probabil a literaturii mai noi, Sion reuşeşte să se desfacă din hibridul prozei romantice şi să-şi încerce norocul pe terenul neted al ficţiunii nuvelistice. Acţiunea e plasată pe la 1700. Cuciuc, adică Şchiopul, e fiul unui negustor turc de cherestea stabilit în Bucovina, băiat frumos, după care bucovinencele se dau în vânt. El o iubeşte pe fata unui popă, dar cum aceasta nu e încă nubilă, Cuciuc se consolează cu graţiile preotesei, femeie viguroasă şi încă tânără. Nota exotică adusă de deosebirea de religie este aceea din nuvelele de început ale lui Duiliu Zamfirescu. Doar inexistenţa psihologiei face nuvela incomparabilă cu cele ale lui Slavici. La acest capitol, Sion rămâne un scriitor vechi, rezolvând în manieră romantică problema vieţii interioare: „Simţimentele lui, nu după mult timp, un lăutariu de pe atuncea le-a descris prin cântecul următor" (şi se reproduce cântecul devenit popular). Fireşte, lui Sion continuă să-i placă aventurosul şi nuvela abundă în *qui-pro-quo*-uri şi *imbroglio*-uri renascentiste. Una din sursele prozei romantice fusese tocmai nuvela din Renaştere, orală la origine, care se va vărsa apoi în tradiţia scripturală a romanului, genul cu cel mai mare succes de la finele secolului XIX şi după aceea. Nu lipseşte alura romanului de mistere, în maniera Bujoreanu, care şi el descrie aventuri galante. G. Călinescu a atras atenţia şi asupra temei fatalităţii ereditare, la modă în epica naturaliştilor, şi pe care Sion o integrează aşa-zicând din mers în nuvela sa. Până la un punct, *Fraţii Cuciuc* e o nuvelă senzaţională, în genul care va interesa, mai târziu, şi pe Mateiu Caragiale ori pe Radu Albala.

Din copilărie şi *Din tinereţe* constituie o memorialistică mai degrevată de senzaţional (nu şi de fantezie) decât aceea dinainte, dar colorată şi plină de umor. Tatăl memorialistului ar fi devenit serdar graţie unei perechi de mustăţi care au impresionat-o pe cucoana marelui vistier şi care au mai jucat un rol decisiv şi în căsătoria lui cu o fată din suita lui Vodă Şuţu. Scena din urmă este de toată nostimada:

„Văzând că doamna îi surâde, tatăl meu a prins la inimă; se apropie şi-i mai sărută mâna. Doamna, adresându-i vorba în limba grecească, îl face să-şi decline numele şi prenumele, apoi cu o graţie particulară, îi spune că ar trebui să-şi zică şi *Mustacas* (care în greceşte înseamnează *Mustăcios*). După mai multe întrebări glumeţe, aflând că tatăl meu e flăcău, îi spune că ar face bine să se însoare; apoi fără lungi comentarii, îi propuse să ia o fată din haremul ei, asigurându-l că aceasta va căpăta nu numai favoruri domneşti şi protecţiunea ei, dar totodată o onestă şi duioasă îngrijitoare pentru mustăţile sale. Deocamdată timiditatea nu-l lăsă să se pronunţe categoric; zise numai cu aer respectuos că ar dori să împlinească dorinţa m. sale, dacă ar şti că în frumoasa turmă de fete ce ea patronează ar găsi o inimă care să se potrivească cu a sa. Dar în intervalul convorbirei, tatăl meu nu înceta de a-şi îndrepta privirile asupra droaiei de fete ce avea înaintea sa.

Doamna atuncea strigă pe una din fete să se apropie: înaintă una din ele; îi făcu o întrebare fără importanţă, mai mult pentru ca s-o facă a vorbi, apoi îi făcu drum cu pretext de a-i aduce o batistă.

Pe când fata se depărta, doamna, observând că tatăl meu o fixase cu privirile şi că, după ce plecase, se uita lung la ea, îl întrebă, nu cumva i-ar conveni? Tatăl meu răspunse cam îngăimat, dar din puţinele sale vorbe, m. sale doamnei i-a plăcut a conchide la o afirmaţiune; iar când fata se întoarse cu batista, doamna o întrebă dacă-i plac mustăţile junelui ce era înaintea ei. Amândoi tinerii se uitară unul la altul, roşindu-se la faţă. Atunci doamna făcu un semn fetelor să se apropie, strigând şi pe vodă, care se uita pe o fereastră în fundul salonului, şi cu voce solemnă, anunţă că Frosa Schina este logodită cu serdarul Sion".

Cum se vede, autorul a renunţat la clişeele patetice pentru umorul de bună calitate. El însuşi (ne spune) s-ar fi născut într-o trăsură cu coviltir, pe când maică-sa, fiica celebrului eterist Schina, se ducea la Cernăuţi. Până la trei ani copilul n-a vorbit iar până la cinci n-a putut merge. Dar, într-o zi, fiind plimbat ca de obicei într-un căruţ tras de câini, spre hazul copiilor din sat, se ciocneşte cu un măgar, se răstoarnă şi îşi dobândeşte brusc folosinţa picioarelor. Amintirile acestea din copilărie sunt ale unui Creangă fără geniu, dar încântătoare, chiar dacă textul e mereu prea cursiv şi nu ne reţine prin mari însuşiri de artă:

„Cercam ca să merg călare, dar fiindcă mi se observa, şi cu drept cuvânt, că la vârsta de cinci ani n-aş putea să mă ţin pe cal fără să cad, încălecam pe grumajii celor patru ţigănuşi ce-mi era daţi spre serviciu şi în curând ajunsesem a-mi ţinea atât de bine echilibrul, încât nu mai aveam nevoie a mă ţinea de chica lor, ci luam câte o nuia, pe care o învârteam surugieşte şi loveam în cel pe care încălecam, cu toate puterile, apoi când îl vedeam că plânge, râdeam până nu mai puteam. Tatăl meu însă, văzând într-o zi acest eserciţiu, mă chemă în casă şi îmi spuse să nu mai bat aşa băieţii, că ei sunt oameni, iar nu vite; spre a mă convinge îmi ceti într-o carte câteva maxime de morală, precum: «Nu face altuia ceea ce ţie nu-ţi place. Fă bine, iar niciodată rău. Iubeşte pe aproapele tău ca pe tine însuţi.» Apoi, spre a mă convinge că bătaia e lucru rău şi că lovitura face durere şi usturime, îmi trage o vargă bună pe partea dendărăt, care nu se prea cheamă pe nume, ceea ce mă făcu să ţip şi să plâng cu lacrimi fierbinţi. După aceasta n-am mai rădicat varga sau băţul asupra ţigănuşilor mei, nici n-am mai voit să-i încalec, ci,

puindu-le nişte sfori la guri în formă de hăţuri, îi luam la goană şi-i făceam să meargă în treapăd şi în fuga mare, după cât mă ţineau şi pe mine picioarele."

Întrebat ce ar voi să se facă, copilul spune că mitropolit şi, luat în serios, e dus de tată la călugărie, de unde îl scoate însă mama, mai lucidă, care-l încredinţează fraţilor ei din Bucureşti, ca să-l dea la „Sf. Sava", ocazie pentru memorialist de a evoca celebra şcoală şi pe dascălii ei. Modelul evocării anilor de ucenicie, acesta va fi pentru majoritatea scriitorilor din secolul XX, începând cu Sadoveanu, şi nu cu cel oferit de Creangă, prea bogat în darurile sale ca să poată fi cu adevărat imitat. Sion are o simplicitate şi o inocenţă a povestirii care, dacă nu sunt ale unui mare prozator, fac lectura plăcută. Întâlnirea cu o fată de ţigan la izvor e o idilă rustică demnă de pana lui Grigorescu:

„Într-o zi, spre seară, întorcându-mă de la câmp, mă decid a mă opri la un şipot ce ştiam că este nu departe de drum, spre a-mi potoli setea, ştiind că acolo apa este foarte bună. Acest şipot, cam depărtat de sat, se afla într-o văgăună, sau surpătură de mal şi nu se vedea decât când te apropiai. Anca, dezbrăcată ca Eva, se scălda la şipot, al cărui murmur o făcea să nu audă paşii calului meu: cum o văzui, fără a descăleca, mă oprii pe loc. Aveam înaintea ochilor un spectacol ce nici prin visuri nu văzusem până atuncea, un corp de o frumuseţe pentru care aş fi dorit să am încă o sută de ochi pentru ca să-l pot mai bine admira. Într-un moment când voia să facă ca să-i curgă apa pe spinare, ridicând ochii, mă văzu, slobozi un ţipet şi puse mâinile cruciş ca să-şi copere sânii şi ochii. Atuncea am dat pinteni calului şi am fugit...".

Galaction şi Preda îşi vor aminti scena. Fireşte, aplecarea spre pagina de romanţ nu s-a sleit cu totul şi chiar istoria cumpărării Ancăi de către nişte ţigani pe un coreţ de făină este cea mai bună probă. Romanţioase sunt şi amintirile despre poetul Hrisoverghi, care îşi află moartea sărind de pe fereastra înaltă a unei case boiereşti, surprins fiind de soţul unei pătimaşe tinere, şi rupându-şi coloana vertebrală. Foarte hazliu este în schimb episodul cu Costache Negruzzi, care cunună clandestin o beizadea a lui Mihail Sturza cu contesa Dash, spre supărarea domnitorului. Sion povesteşte în chip foarte amuzant şi cum l-a pus marele logofăt, la care intrase în slujbă, pe bărbierul său să-i taie pletele. Un personaj de neuitat este cucoana Marghioliţa, splendida şi infidela soţie a aceluiaşi mare logofăt, pe care, ca s-o scape de numeroşi supiranţi, bărbatul o duce cu el din oraş în oraş şi din hotel în hotel. Până la urmă, Marghioliţa va fi pricina unui asediu în toată regula al castelului lor de la Ruginoasa, care se lasă cu morţi şi răniţi. Mondena cronică nu e deloc rău scrisă şi în orice caz, Sion se arată acum un narator detaşat, ironic şi sigur pe sine, nemaisacrificând senzaţionalului ieftin. N-a greşit Alecsandri, cel căruia şi Ghica îi datorează redactarea scrisorilor sale, când l-a îndemnat să apuce condeiul şi să-şi povestească amintirile. Microbul literaturii era însă, după toate semnele, în familie. Mai mulţi dintre Sioni traduc ori compun versuri, teatru, amintiri. Că nu le lipsea imaginaţia, ne dăm seama şi din falsurile genealogice de care şi-au legat numele şi care i-au făcut suspecţi istoricilor până în ziua de azi.

De la un unchi al lui G. Sion, şi anume COSTACHE SION, a rămas un scurt memorial publicat de Gh. Ungureanu (1936) şi comentat doar de Ş. Cioculescu. Unicului comentator, memorialul i se pare „remarcabil prin vigoarea expresiei", în pofida faptului că e „dificil de urmărit lingvistic, prin ciudăţeniile unui lexic învechit provincialist". Ar fi la Costache Sion acelaşi „ifos al boierimii" mijlocii, pe care-l descoperim şi la Grigore Lăcusteanu, cum zice mai departe Cioculescu citându-i aprecierile despre paşoptişti („stricaţi", „înzoiaţi" şi „bandă

de golani”), dar şi unele fraze băţoase şi memorabile precum aceea prin care refuză să-şi denunţe complicii din complotul urzit contra lui Mihail Sturza („I-am dat răspuns că mai bine mâna cu herăstrău să mi-o taie. Să mă îmbrace cu sângele meu ca o cămaşă”, apud Cioculescu) sau aceea testamentară, pentru fiii săi, pe care acest uneltitor de profesie ţine să-i încredinţeze la bătrâneţe că „politica e mai ră şi decât rugina”.

Mult mai interesant este COSTANDIN SION (1796-1862), alt unchi al lui G. Sion, autorul *Arhondologiei Moldovei,* „scriitor cu nădufuri”, cum l-a caracterizat tot Ş. Cioculescu, criticul familiei, dacă pot spune aşa. E însă la fel de exagerat a vedea în acest dicţionar umoral al nobleţii moldovene o operă literară cum este de a-l considera un *Almanah Gotha* ori un *Armorial d'Hozier* românesc. Costandin Sion este un maliţios cu imaginaţie lexicală, care aduce aminte în mod izbitor de răutăţile meschine ale lui Neculce, fiind, ca şi cronicarul, amator de bârfe cu substrat erotic. „Straşnic rigorist”, după spusa lui Cioculescu, nu e totuşi „dublat şi de un gânditor moralist”. Caută nod în papură, relatează anecdote compromiţătoare sau de-a dreptul scabroase, judecându-i pe toţi şi pe toate cu îngustimea tipică boieraşului care aspiră, fără a izbuti, să fie admis în protipendadă. Complet dezinteresat de altceva decât de vinile omeneşti şi de apucăturile urâte, nu suflă o vorbă despre faptul că unii dintre cei pomeniţi în *Arhondologie* ar fi avut şi merite de altă natură sau că i-ar fi cunoscuţi de exemplu ca scriitori. Despre Neculce, modelul său nedeclarat, afirmă doar că „din vechi se porecleşte această familie şi Mutu”. La Alecsandri i se pare util să strecoare informaţia că l-a avut bunic pe Mihalachi, „jidov din târgul boilor din Ieşi” iar la Negruzzi, spunând că „stare n-are, nici va avè, că joacă cărţile bine”, insistă maliţios pe originea joasă a familiei, istorisind cum au fost luaţi tatăl şi un unchi al scriitorului, aşa „cum venise atunce cu carul cu cercuri de la pădure”, ca să fie recomandaţi boierului Balş, de a trebuit Negruţoaia, mama lor, „văzând că Stamatin purcede şi nu şuguieşte”, să le scoată „antereoaşele ce avè de alăgè, şi giubeluţile, şi le-au dat în trăsură şi schimburi”. Costandin Sion are două fobii: grecii (şi în general alogenii) şi îmboieriţii epocii Mihail Sturza. Modelul înălţării nemeritate în rang este în ochii lui mereu acelaşi: veneticul de neam prost se pripăşeşte în Moldova, unde îşi cumpără o funcţie publică plătind pungi grele sau împingându-şi muierea să se „îngurluiască” cu vreun boier (atunci când nu e în stare a o face el însuşi cu muierea boierului). Arhetipul e în aproape toate cazurile acesta: „La anul 1828 [...] pârcălabii de Galaţi [...] au pripăşit un grec, Antonache Amblicopolu şi l-au tocmit tălmaci, de cetea hârtiile rusăşti; însurat, femeie avè frumoasă, îmi plăcè şi mie, dar era foarte sărac [...] Mai în urmă, îngurluindu-se cu femeia lui şi vornicul Tudorache Ghica Hagimiş [...], au mijlocit la Mihai vodă Sturza şi l-au făcut boier, căminar, şi s-au statornicit în Galaţi, au făcut şi stare”. Nu se poate nega culoarea vocabularului lui Costandin Sion. Alogenii sunt, mai toţi, pentru el „năpaste” ori „pocitură grecească”, „păcat”, „belea”, „poznă” ori toate la un loc. Copiii lor sunt „pui” ori „iezi”, ca ai unuia Eraclide, pe care Grigore Ghica i-a trimis „pe cheltuiala statului la Paris, ca nişte oameni de nimică, de unde aducându-i butuc de carte, capchii de învăţătură, pe cel mare, Constandin, l-au făcut profesor”. La furie (şi e mereu furios), arhondologul nimereşte expresii din cele mai tari. Cutare a fost un „mucos plăcintar”, făcut hatman de capriţul domnitorului, iar „tâlharii de ficiori” ai acestei „putori şi scârnăvii” au primit şi ei bani, nemaiputând fi opriţi de la rele, căci „toţi sunt nechibzuiţi, şui, tehui şi stricaţi” şi „trebuieşte un top de hârtie pentru ca să scriu toate suferinţele mele şi blăstămăţiile acestui brăgar şi tâlhar”. Este curios de verde muntenească limba acestui moldovean: „nu se găseau nebuni cu fete să strângă atâtea cururi goale”; „greci, pripăşiţi de logofătul Grigoraş Sturza, cu curul fiică-sa Ruxanda”; „iarăşi păcat şi putoare

rusească, soi de cur a Elencăi, fata logofătului"; „ră de cur fiind, ş-au lăsat bărbatul, au curvăsărit cât au putut în Moldova, apoi ducându-se în Basarabia, s-a înhăitat cu un grec, Roset Harting, s-au cununat cu el ş-au fătat pe..." În legătură cu mulţi, arhondologul relatează anecdote neculcene. Un Caranfil ar fi fost făcut ban de către vodă numai ca să răscumpere greşeala unui ministru care-l pălmuise confundându-l cu un omonim. Un Cleante a fost boierit fiindcă domnitorului i-a venit mai uşor să-i dea un rang decât să-i plătească galbenii cuveniţi pentru nişte servicii. Din aceste mărunţişuri răutăcioase se încheagă şi câte o pagină cu adevărat literară (desigur, nu cu intenţie, căci expresivitatea e de regulă involuntară în acest netemperat dicţionar onomastic: „IONESCU. Moldoveni, mai mulţi, fără a se rudi unii cu alţii"), măcar prin limba spurcată de foarte pitoreşti, în arhaitatea lor, metafore, care vor trece *tale-quale* în romanul istoric *Calpuzanii* (1987) al lui Silviu Angelescu:

„...De acolo, cel mai mare, Ştefănache, îngurluindu-se cu un turc de la Silistra ce era beşleagă în Buzău, pe la 1820, s-au dus cu turcul la Silistra, unde ţiind loc de femeie turcului, au vrut a-l scoate cirac şi l-au dat gramatic la capichihaiaua domnului din Bucureşti, ce era în Silistra, şi în locul lui au chemat pe frate-său Costache. La 1821 revoluţia grecească, murind şi capichihaiaua Ţării Româneşti, au rămas în locul aceluia Tudurache sân Gheca hagi Maş, bulgar din olatul Silistrei, ce era dragoman a lui capichihaie; acesta, ca să îndatoreze pe Mehemet, paşa Siliştrei, spre a-l statornici în capichihailâc, i-au prezentat pe amândoi băieţii Dăscăleşti, dintre care, găsind mai de plăcere pe cel mare, se vede că cel mic era mai hrenţuit, că suferise mai mult clacă turcească, nu l-au întrebuinţat multă vreme...".

ION GHICA

(12 august 1816-22 aprilie 1897)

Scrie Tudor Vianu: „Locul pe care Ion Ghica îl ocupă în literatura estetică, la o dată tardivă a carierei sale, dar cu titluri atât de sigure, este caracterizat prin îndepărtarea oricărui motiv romantic, pentru a nu reţine decât elementul neamestecat al amintirii". Însă factura prozei lui Ghica este cât se poate de tipică pentru romantismul *Biedermeier*. Se observă, de altfel, destul de lesne nehotărârea în privinţa naturii propriei opere. Ş. Cioculescu (care totuşi l-a ignorat în capitolul despre paşoptism din *Istoria literaturii române* moderne, 1944) a remarcat că toate proiectele lui strict literare au rămas neînfăptuite (romanul şi celelalte), în vreme ce *Convorbirile economice* şi *Scrisorile către V. Alecsandri* au fost duse până la capăt, deşi, tocmai în cazul lor, Ghica n-a mai nutrit „nici un fel de veleitate scriitoricească". Afirmă Ghica însuşi într-una din scrisori: „Mie nu-mi este iertat să scriu decât numai atunci când pot spune un adevăr". Preocupare, s-ar zice, mai degrabă de istoric decât de literat şi care poate fi constatată şi în modul în care el interpretează necesitatea respectivelor scrisori: „La noi cine să te lumineze asupra celor petrecute la începutul secolului? Bătrânii care ştiau au dispărut şi dispar câte unul; cei tineri nu ştiu, sau dacă ştiu, ştiu rău; scrieri contimporane avem foarte puţine sau nicidecum. Înainte vreme tot se mai găsea din timp în timp câte un boier, câte un logofăt, un Ureche, un Costin, un Greceanu, uricari, letopiseţi şi cronicari istoriografi, care înregistrau zi cu zi, oră cu oră, cele ce se petreceau." Scopul lui Ghica a fost deci de a consemna cronicăreşte vremea veche. S-a spus, pe de altă parte, că, atras de documente, n-a lăsat să se perceapă

în *Scrisori* „vreun ecou din vibrarea intimă a celui care povesteşte", instalându-se obiectiv în „eveniment şi descriere" (G. Dimisianu). Afirmaţia e însă contrazisă nu o dată de ieşirile foarte pătimaşe ale cronicarului. E drept că Ghica pare a se dezinteresa de efectul literar al textelor sale (şi încă se cade să-i citim cu titlu de autoironie mărturisiri ca următoarele: „Fii sigur, amice, c-or putea găsi epistolele mele proaste, nesărate, lipsite de apreţieri adânci, lipsite de simţ politic, fără idei înalte şi patriotice, proză şi stil anevoie de înghiţit, dar niciodată nu le vor putea găsi alături cu adevărul"), dar acestea ne trezesc uneori bănuiala că autorul le-a scris pentru a pune la punct anumite aspecte ale carierei sale politice sau pentru a-şi preciza ideile în materie.



La bătrâneţe, Ghica se simte neînţeles şi marginalizat. Aşa îl prezintă şi romanul Danei Dumitriu *Prinţul Ghica.* Vrea să restabilească adevărul, dar acesta are o accepţie cât se poate de subiectivă: Ghica ţine cu orice preţ să iasă cu faţa curată. De un impuls asemănător ascultă şi alţi scriitori care-şi redactează târziu memoriile, cum ar fi Lăcusteanu sau Sion, arhondologul. *Scrisorile* lasă să se vadă că pasiunile pe care lupta politică le întreţine erau departe de a fi stinse la data când le aşternea pe hârtie. Deşi nu e cazul să-l considerăm un paseist, Ghica îşi alege ca punct de plecare pentru multe scrisori compararea prezentului cu trecutul şi această comparare nu e de obicei favorabilă prezentului. Necunoaşterea unor merite ale memorialistului de către noile generaţii, care întorseseră spatele idealurilor paşoptiste, este aşa de iritantă pentru Ghica, încât îi întunecă imaginea actualităţii şi-i răpeşte obiectivitatea. O cauză aşadar foarte personală face ca acest om nou, deloc aplecat spre nostalgie, care-şi apreciază secolul drept „mare şi luminos între toate, menit a schimba faţa lucrurilor pe pământ", să gândească la fel ca Alecu Russo că progresul nu s-a înfăptuit în suflete ca în viaţa materială şi să deplângă faptul: „Acei bieţi dăscălaşi – scrie el într-un rând – cari au fost depozitari limbei şi naţionalităţii noastre, duceau o viaţă zdruncinată, plină de privaţiuni şi coate sparte, fără *bene-merenti* şi fără recompense naţionale, fără pensii şi parapensii; plătiţi ca vai de ei cu un codru de pâne, trăiau şi mureau necunoscuţi; fără să bănuiască măcar că erau patrioţi, împinşi numai de un instinct bun şi generos, îşi făceau cu sfinţenie datoria..." De aici s-ar putea deduce că în general lipsitul de entuziasm Ghica împărtăşea cu congenerii săi mai înflăcăraţi ideea patriotismului fierbinte şi naiv al pionierilor şcolii naţionale şi că totodată acesta n-ar mai fi de întâlnit în timpurile noi, roase de politicianism, de demagogie şi de minciună. Avem motive să ne îndoim că aceste cuvinte exprimă o realitate. Mai degrabă ele ascund o ranchiună. Continuarea pasajului este direct polemică: „Scriau româneşte fără filologie şi fără morfologie, fără să ştie dacă sunt etimologişti, fonetişti sau eclectici; dar scriau cum vorbeau, şi scrisul îl numeau icoană, crezând că el trebuie să fie reproducţiunea exactă a vorbei [...] Unde să le dea lor prin gând că avem două limbi, una în gură şi alta pe hârtie, şi că trebuie să vorbim într-un fel şi să scriem într-alt fel; vorbeau toţi

aceeaşi limbă. Acum lumea s-a subţiat, fiecare vorbeşte şi scrie limba sa proprie şi ştie că suntem strănepoţi ai lui Traian. Dar mulţi cred că de la venirea acestui împărat în ţară până la sosirea lor în viaţă nu s-a mai petrecut nimica pe pământul românesc...” *Scrisorile* sunt presărate de nisipul grunjos al vanităţii rănite a unui om care nu tolerează alte opinii şi-şi simte gura repede umplută de vorbe de ocară. Cu Heliade, dintre cei vechi, care nu l-a cruţat nici el, are îndeosebi ce are, şi ideea în fond justă că revoluţia n-a fost opera unor persoane se colorează brusc resentimentar şi începe să sune caragialeşte: „«Revoluţia bărbată-mio!», zicea o cocoană când vorbea de Revoluţia de la 1848. Eroul cu manta albă nu voia să recunoască că acea răsculare, acel strigăt de durere şi de indignare al naţiunii era opera unei lucrări stăruitoare de mai multe generaţiuni. În îngâmfarea lui, credea că înainte de dânsul nimic nu fusese...”. Dacă aici putem găsi justificarea unui venin acumulat de decenii, în alte locuri, manifestarea temperamentală nu aşteaptă decât un prilej derizoriu. Fréderic Damé, gazetarul de origine franceză, se pronunţase nefavorabil despre o piesă a lui Alecsandri pe care Ghica, director al Teatrului Naţional, o montase. Epistola despre *David Urquhard* fiind începută, Ghica o întrerupe ca să introducă o paranteză vehement pamfletară îndreptată contra acestor „bieţi venetici, veniţi în ţara asta bună şi mănoasă după un codru de pâne” şi care-şi permit să aibă păreri cu privire la o literatură pe care n-au cum s-o înţeleagă. Argumentul etnic şi rasial ţâşneşte aici din furia momentană ca un jet orbitor: „Apoi cum vrei, domnule, c-un astfel de nume să-ţi placă băiatul cu fluier de dor şi foarte bine ai făcut de nu te-ai dus să-l vezi, că n-ai fi ales nimica de dânsul; ai fi păţit şi dumneata ca domnul Ovreiescu şi ca domnul Elinescu, redactorii articulelor după care îţi regulezi ideile şi petrecerile; te-ar fi apucat căscatul de care pătimea Murgilă şi Papură. Ca să-ţi placă Pârlea şi Lăcustă trebuie să fi fost crescut şi trăit ca românii, să vorbeşti şi să cugeţi româneşte.” Şi Ghica, albanez de origine şi prinţ de Samos prin adopţiune, care şi-a scris până la moarte corespondenţa privată în franţuzeşte şi a trăit în străinătate peste jumătate din viaţă, continuă să-l împroaşte cu ocări pe gazetarul care avusese îndrăzneala să critice *Sânziana şi Pepelea.* Ideea obiectivităţii e foarte greu de susţinut, în aceste condiţii.

Scopul scriitorului pare să fi fost de a prezenta o epocă apusă şi tot mai puţin cunoscută contemporanilor. Având formaţia unui om de ştiinţă (iar în *Convorbiri economice* şi pe a unui doctrinar), talentul lui nativ atât de bogat şi de variat n-a fost slujit de o conştiinţă artistică pe măsură. Datorăm se pare capodopera care sunt *Scrisorile către V. Alecsandri* stăruinţelor corespondentului, care, o dată intrat în posesia manuscrisului, şi nu rareori după repetate demersuri, i-l expedia lui Iacob Negruzzi la *Convorbiri literare* şi nu se linişte până nu-l vedea publicat. După unele informaţii, redactorul îşi amesteca frecvent peniţa în limba bătrânului colaborator, stilist pe cât de uluitor, pe atât de neglijent şi care chiar trebuia să fie uneori corijat. În privinţa genului prozei sale, Ghica împinge la extrem hibridizarea romanticilor *Biedermeier*, reuşind mult mai bine în impuritate decât în rigoare. *Convorbirile economice,* la care a scris aproape două decenii, sunt o carte de popularizare ştiinţifică, dar în care autorul îşi susţine tezele sale liberale nu numai prin statistici, tabele, documente şi analize economice, dar şi cu ajutorul literaturii. Doctrinarul va fi avut nevoie de amintiri, anecdote şi dialoguri ca să îndulcească hapul, cum zicea Kogălniceanu, şi totodată ca să-şi „ilustreze” cumva teoriile. E foarte adevărat şi că, la fel ca Bălcescu în studiile istorice ori ca Odobescu în cele arheologice, Ghica nu poseda un alt instrument. Nimeni în epocă nu făcea o deosebire între ştiinţă şi proză. Discursul era acelaşi. Ghica nimerea de la prima pagină tonul potrivit explicării conceptelor sale economice într-o cultură ştiinţifică aflată la începuturi şi înconjurată de nebuloasele fanteziei literare: „Încerc a vă vorbi despre *Muncă*. Înţelegeţi bine,

chiar după numărul paginilor ce aveţi într-acest capitol, că nu pot pretinde să fi tratat această cestiune în întregimea ei; nu am putut să o pui în câteva foi, că nu sunt Măzăriche-împărat, care băga o armată mare cu generali cu tot, într-o nucă şi o hrănea cu un grăunte de mei". Iar pe urmă, nimic din ce ar putea facilita comunicarea nu e lăsat pe dinafară, de la portrete la scene de comedie, de la descrieri de natură la limbaj. Ce nu găsim în *Convorbiri?* Toată partea a şaptea se compune din scrisorile despre Bucureşti ale unui englez fictiv, imitat probabil după persanul lui Montesquieu care vizitează Parisul (în adolescenţă, Ghica a copiat *Lettres persanes* sub dictarea lui Vaillant). În partea a opta, se descrie Bucureştiul de „acum o sută de ani" (între timp s-au făcut peste două sute), cu casele lui boiereşti, cu uliţele, târgurile şi parcurile sale (în Cişmigiu nu mai vezi berbanţi şi beizadele din Fanar, ci – cum zice prozatorul apelând la un lexic inepuizabil – „calemgii, zapcii, logofeţi, condicari şi sameşi halea şi paia cu pensii, paraponisiţi şi apelpisiţi, şi câţiva capanlâi, madegii şi otcupcii, cu câţiva tineri gheşeftari şi coţcari" care, ca în Hyde Park, „ţin acolo şedinţe în permanenţă"), cu vestitele sale personaje, cum ar fi Radovanca, ghicitoarea, şi câte altele. În nişte epistole (altele decât ale englezului), care i-ar sosi de la un bun amic, Ghica găseşte ocazia să citeze o circulară de subprefectură, absolut urmuziană în conţinut şi stil. El are şi talent satiric. Vizitând, cu treburi, Târgoviştea, şi după ce se închină monumentelor ei, e condus în salonul doamnei Brioleanu, care e un soi de Chiriţă valahă, împopoţonată şi boită, ocazie pentru scriitor de a-şi muia pana în dresurile şi sulimanurile femeieşti. Onomastica e alt capitol interesant. Ne aflăm în teatrul lui Alecsandri: există o madame Economescu, „dama matură", un tânăr aspirant la subprefectură Oftescu, un fost magistrat Fanaridis, un fost casier Fluturescu, un Zamfir Toroipan şi aşa mai departe. Simţul comic nu-i lipsea lui Ghica.

Scrisorile către V. Alecsandri nu arată cu totul altfel decât *Convorbirile,* deşi nu mai expun nicio doctrină ştiinţifică şi, la fel de eteroclite, sunt o operă în toate privinţele superioară literar. Nici în ele nu este clar de la început ce urmăreşte autorul. E foarte probabil ca Ghica să-şi fi descoperit vocaţia adevărată pe măsură ce le scria. Nu erau, se-nţelege, primele lui texte de factură epistolară. În afara celor, inventate, din *Convorbiri,* există cele reale, adresate prietenilor şi (cam un sfert din toate) Alexandrinei, soţia lui, majoritatea din epoca Samosului. Acestea nu numai reprezintă un document interesant (care, pe alocuri, poate fi confruntat cu paginile din *Căpitanu Laurent* şi din alte scrisori „literare"), dar au şi o oarecare valoare de stil. Descoperim în ele un Ghica pe care *Scrisorile către V. Alecsandri* ni-l ascund, mai prozaic şi mai familiar, relatând de pildă cu haz latura plicticos-ridicolă a ocupaţiilor şi onorurilor de care era *encombré* ca bei de Samos („Je viens des examens de l'école hellénistique de Vathy; on a chanté trois hymnes en mon honneur, on m'a débité une pièce de vers toujours en l'honneur de Mon Eminence; de plus, j'ai avalé un discours de quarante pages, une longue liste des actes bienfaisants de mon administration. J'ai répondu par 500 piastres livres. C'est dinanche; je défends ma porte pour pouvoir m'entretenir un peu avec toi"), sau dovedind o atenţie delicată şi gingaşă pentru „ma chére Mie", „ma belle Mie", „Minette" etc., pe care o lăsase atâtea luni singură: „Je te regrette toute la journée d'autant puls que j'avais pu te procurer guelques distractions. Tu aurais pu visiter toute les îles de l'Archipel tout â l'aise sur un des vapeurs de guerre... Je m'occupe de te faire par Mme. Paraskeva une dizaine d'oka de confitures de petites oranges vertes, c'est délicieux". Faţă de acest stil simplu, simpatic şi umoristic bonom al guvernatorului insulei (oare nu tocmai un astfel de rang îi promite Don Quijote lui Sancho ca să-l convingă a pleca în lumea largă?), în *Scrisorile către V. Alecsandri* Ghica este mai preocupat de arta sa, oscilând vădit între patru sau cinci maniere de a-şi concepe textele solicitate cu atâta insistenţă de către destinatar. Prima

dintre maniere este una pur istorică. Prototipul îl găsim în *Amintirile din pribegia după 1848*. De acest stil țin pasajele de început ale scrisorii intitulate *Școala acum 50 de ani* sau de final ale celei intitulate *Din timpul zaverii,* poate nu întâmplător tocmai acelea în care vine vorba de lucruri cunoscute doar indirect autorului. În ele avem o cronologie, cu documentele pe masă, din care lipsesc și culoarea de epocă, și portretele, și descrierea. Înclin să văd în această narare cam seacă nivelul primitiv al prozei lui Ghica, animat, cum era, de dorința de a reda obiectiv adevărul istoric. Degajarea de această istoriografie, cu aduceri cronicărești din condei, se datorează înainte de orice însăși firii impulsive a autorului, pornirii lui de a așeza evenimentele într-o anumită lumină. Chiar dacă *Scrisorile* nu mai sunt operă de popularizare cum au fost *Convorbirile,* latura doctrinară rămâne vizibilă și cel puțin trei dintre ele – *Libertatea, Egalitatea* și *Legile* – răspund în fond nevoii autorului de a-și face publice principiile politice. Sunt scrisorile care l-au alarmat pe redactorul *Convorbirilor literare,* unde se tipăreau, prin caracterul prea direct politic. Nici acest al doilea strat al prozei lui Ghica nu este semnificativ literar, căci ideologul n-are verva abstractă a lui Ralet sau Hasdeu și trebuie să-și fixeze ideile mai adânc în humusul realității istorice, ca să le facă rezonante. Această realitate este uneori la Ghica curat biografică. Aproape nu există scrisoare în care să nu transpară un fapt de viață personală, iar părți mari din unele pot ține foarte bine loc de autobiografie, de exemplu relatarea din *Generalul Colleti la 1835* a întâlnirii de la Paris a tinerilor fii de boieri munteni și moldoveni aflați la studii ori aceea din *David Urquhard* a înapoierii în țară a lui Ghica însuși, proaspăt inginer de Mine, completată de povestea stabilirii lui la Iași, pentru o vreme, din *O călătorie de la București la Iași înainte de 1848*. Însă nici în latură biografică nu dă Ghica la iveală talentul lui cel mai original. Alecu Russo îi rămâne necontestabil superior în relatarea unor întâmplări proprii și intime, cu un foarte fin umor, absent la Ghica, pus în dezvăluirea sentimentelor ascunse. Ceea ce nu înseamnă decât că Ghica e departe de a fi un introspectiv și de a simți chemarea către confesiune. E, de altfel, o ființă cu prea mult instinct practic pentru a-și pierde timpul cu autoanalize. Din același motiv nu se omoară să descrie natura: este încă în și mai mică măsură un contemplativ. Până și portretul moral e relativ rar în *Scrisori,* așa de abundente pe de altă parte în portrete vestimentare. Iar dacă nu descrie natura propriu-zisă (decât o dată și încă într-un fragment dintr-o scrisoare neisprăvită, una din cele mai vechi, se pare), nu scapă în schimb decât rareori prilejul de a o reînvia pe aceea culturală, sub orice formă, de la vestigii arheologice la peisaje încărcate de istorie ca niște pomi de roade. Cu aceasta ajungem la a patra manieră – și care constituie adevărata vocație a scriitorului – cea curat memorialistică. Paleta de memorialist a lui Ghica nu suferă comparație cu a niciunui alt scriitor român. Scrisorile târzii, din perioada londoneză, în care Ghica își dă drumul la mână, cum se spune, sunt capodoperele sale indiscutabile, și ele l-au făcut pe Călinescu să aștearnă pe hârtie faimoasa lui caracterizare: „Opera lui Ion Ghica este muzeul Carnavalet al nostru, organizat de un bun artist [...] Colecția lui Ghica este integrală, distribuită pe săli și epoce, formând uneori serii pe generații [...] Ghica ne reconstituie totul, arhitectură, mobilier, costumație, gesturi, fără a da impresia îngrămădirii erudite...". Mihai Zamfir avea dreptate să afirme că secolul XIX apare pentru noi astăzi ca părând scos din Ion Ghica. În sfârșit, mai este un registru al *Scrisorilor,* care, dacă n-a trecut nebăgat în seamă, nici n-a reținut atenția în măsura cuvenită. Există câteva scrisori (*Clucerul Alecu Gheorghescu, Tunsu și Jianu, Teodoros, Băltărețu*) în care aspectul evocator și plastic al memoriilor primește un nesperat ajutor din partea imaginației. E drept că Ghica n-a reușit în roman, iar invenția epică nu se dovedește latura lui tare. Însă el este, ca mai toți romanticii, un cititor de romane populare (continuând a le condamna, când venea vorba, ca

subliteratură). Din *Ciocoii* lui Filimon a transcris chiar câteva pasaje, fără s-o declare. În țesătura poeziei lui memorialistice s-a impregnat temeinic un anumit tip de situație romanescă, la fel și la G. Sion. Așa se face că tablourile de epocă se prelungesc câteodată în direcția ficțiunii, dând la iveală pasaje care trăiesc mai bine în dimensiunea romanului de aventură decât în aceea a adevărului istoric al evocării. Ghica scrie uneori ceea ce am putea numi o memorialistică romanțată. Chestiunea, mereu disputată, a fidelității memoriei sale trebuie interpretată prin această prismă. Ghica are o excepțională ținere de minte și, decât să considerăm că era trădat uneori de ea (exceptând mărunte probleme de date și de titluri), e mai normal să-l vedem tentat de procedeele romanului, ale ficțiunii. Era, de altfel, conștient că textele trimise lui Iacob Negruzzi *via* Alecsandri se bifurcau primejdios în unele puncte, dovadă mărturisirile semiglumețe și toată subtila candoare de la începutul scrisorii despre *Teodoros:*

„În mai multe rânduri am apucat condeiul cu gândul să-ți spui o istorie; dar m-am tot oprit dinaintea temerii că ai obiceiul de arăți scrisorile mele lui Negruzzi; și el, ca unul ce se află în capul unei publicațiuni când pune mâna pe ceva scris și trimis de tine, îl și tipărește! M-am tot oprit, cum vezi, dinaintea temerii de a nu intra în gura lumii, care găsește pete chiar în soare.

Am mai ezitat poate și pentru că-mi ziceam că poate n-oi fi crezut chiar nici de tine în spusele mele, și să nu mă pomenesc tractat de om cu stafii și cu strigoi. Am însă convicțiunea că ceea ce voi să-ți spun este curatul adevăr și că o să vie o zi când zisele mele să se poată întemeia pe documente și pe dovezi."

Și urmează o referință la Herodot, „băsnarul" confirmat ulterior. Pe lângă obiceiul, care e al tuturor prozatorilor romantici, de a se întemeia pe adevărul istoric, nu se poate ca Ghica să fi așteptat în mod serios vreo dovadă documentară în sprijinul identificării celebrului negus al Etiopiei cu tovarășul de joacă din copilăria lui. Întreaga scrisoare ne poartă, cu o perfectă artă a întreținerii echivocului, pe linia subțire ce desparte amintirea de fantezia romanțioasă. În astfel de cazuri, este cu desăvârșire inutil a controla distorsionarea adevărului. Contează prea puțin, la urma urmelor, dacă lucrurile se verifică; contează mai mult procedeul ca atare al trecerii din pagina cu aparență de verosimilitate în clișeul de romanț. Acest procedeu merită a fi privit cu atenție. În chiar cea dintâi dintre *Scrisorile către V. Alecsandri* el își face pe neașteptate apariția, în scena arestării de către edecliul domnesc a necinstitului clucer Alecu Gheorghescu. Se prea poate ca, în linii mari, istoria să se fi întâmplat aievea în copilăria scriitorului: dar *la mise-en-scène* este de roman senzațional. Trăită ori nu în realitate de copil, ea este relatată de un om care a citit romane. Faptele se petrec noaptea, într-o atmosferă conspirativă și puțintel stranie. Domnitorul se înfățișează edecliului la lumina unei făclii galbene și, tot pe la aprinsul lumânărilor, edecliul, deghizat în călugăr, înmânează discret lui Tache Ghica, la Focșani, scrisoarea cu pecete domnească. Clucerul e pus în aceeași noapte în fiare și dinții ticălosului clănțăne de spaima pedepsei. Ion Roman, unul din editorii *Scrisorilor*, a mers mai departe sugerând că până și considerațiile despre măsurile luate de vodă contra funcționarilor abuzivi ar fi putut fi inspirate de osândirea lui Păturică din romanul lui Filimon. Schema romanțului este evidentă și în *Tunsu și Jianu.* Nu încape vorbă că Ghica putuse, copil fiind, să-i vadă cu ochii săi pe vestiții haiduci și să asiste la invitarea lui Jianu la masă și apoi la vânătoare. Ceea ce este frapant este că, luând unele informații din folclor, Ghica le adaugă altele proprii și decupează ansamblul în modalitatea romanului senzațional și lacrimogen. Atât rațiunea haiducirii fiului de boier (oprit să se însoare cu o fată de țăran și care, ca să scape de surghiunul poruncit de Vodă la rugămintea tatălui, a apucat calea codrului), cât și povestea de iubire cu final melo-

dramatic (când haiducul, care se predase din remuşcare şi fusese condamnat la spânzurătoare, este iertat prin intervenţia fetei din casă gata a-l lua de bărbat) sunt o invenţie a lui Ghica în spiritul absolut evident al romanelor de după 1850. Capodopera acestor pagini de romanţ este *Băltăreţu*. Nicăieri n-a împletit prozatorul mai bine imaginaţia cu darurile memorialistului. De altfel, memorialistul nici nu se născuse pe timpul „ciumei şi caliciei" în care legendarul cămătar e solicitat de banul Ghica pentru un împrumut. Intrarea în scenă a lui Băltăreţu, personaj mai mult lugubru decât pitoresc, ne vâră în plin Balzac:

„Trecură două ore după asfinţitul soarelui, şi cerul era fără lună şi fără stele, când o butcă – numai bronzuri şi poleieli, dinainte, d-a dreapta şi d-a stânga caprei vizirului cu două sirene aurite, cu coadele încolăcite şi cu capetele cătând spre două mârţoage de cai cu hamurile legate cu sfoară, vizitiul cu cojoc peste cămaşa lungă, şi cu doi feciori dindărăt cu cauce pe cap – cobora la vale spre curtea banului Ghica, urmând la pas după un ţigan desculţ şi zdrenţăros, cu o masala mare pe spinare. Podelele jucau ca clapele unui clavir sub roatele butcei şi aruncau în sus din hazna stropi de noroi apătos, care la lumina păcurei luminau parc-ar fi fost pietre scumpe. Acel straniu echipaj purta un fel de boier cu ceacşiri şi cizme roşii, cu o giubea soioasă îmblănită cu nafé şi în cap cu un işlic în patru colţuri; degetele boierului erau pline de inele de rubin, de smaragd şi de diamant. Era aşteptat la sfatul boieresc, şi de dânsul depindea realizarea cugetărilor patriotice ale boierilor. El mânuia banii ce mai rămăseseră în ţară; el avea daraveri cu Ţarigradul şi cu Beciul; iscălitura lui ajunsese să aibă trecere chiar şi dincolo de Lipsca. Şoproanele lui şi lăzile din pivniţă gemeau de scule, şaluri şi argintării, tot amaneturi de pe la boieri. Butca în care se zdruncina, adusă pentru o nuntă mare, nu-i fusese plătită şi sta amanet în şopronul său; iar inelele din degete erau marfă de vânzare".

O imaginaţie neagră arată acest Băltăreţ ca povestitor al întâlnirii lui de pe vremuri cu dementul domnitor Mavrogheni, care, voind a-i smulge parale, îl ameninţă cu moartea, dar într-un fel întortocheat şi alegoric. Istorisirea aceasta este de roman gotic, printre foarte rarele izbutite din literatura noastră romantică (acelea de la Baronzi, să zicem, neputând fi puse la socoteală), imitate pe urmă, în teatru ca şi în proză, de către mulţi, de la Delavrancea la Călinescu şi la Eugen Barbu:

„Era cam pe la Vinerea Mare, când mă pomenesc până în ziuă că mă cheamă vodă; zic îndată de-mi pune şaua pe cal şi alerg la curte. Mavrogheni sta la fereastră; cum mă vede, se dă jos în capul scării, sare ca o maimuţă pe armăsar, parcă-l văz, bată-l Dumnezeu! Cu poturi scurţi până la genunchi, picioarele goale în iminei, mintean fără mâneci şi legat la cap turceşte. N-apucasem să mă dau dupe cal, şi-mi zice: «Vino după mine!» ş-o retează la fugă la deal, d-abia mă ţineam după dânsul!... Deodată văd că se opreşte la Colţea, descalecă, intră în biserică, se închină la toate icoanele şi, când să iasă, stă la uşă şi mă întreabă răstit: «Trimis-ai haraciul la Poartă?» Eu îi răspunsei: «Da, Măria Ta, dar n-am găsit mahmudele şi am fost silit de am pus de a topit nişte scule de aur şi toată argintăria câte le aveam lăsate de unii şi de alţii amanet la mine, le-am făcut bulgări de aur şi de argint, şi i-am trimis lui Stavracolu ca să-i bată la tarapana cu tura de mahmudele şi beşlici. Aştept din ceas în ceas să pice lipcanul cu ţidula paşii de la Rusciuc». «Aferim! Îmi zice bătându-mă pe spate. Vino sus să mănânci cu mine». Şi-o ia la fugă pe scara clopotniţei. Mă suiam după dânsul gâfâind, mă gândeam la cinstea cea mare la care am ajuns şi la câştigul ce era să-mi aducă ştirea când s-o duce vestea prin târg că am mâncat cu Vodă la masă. Când ajunserăm sus de tot deasupra clopotului celui mare, de unde vezi omul jos numai cât o vrabie, deodată mă cheamă lângă dânsul la o ferestruie şi-mi zice:

«Ia te uită de ici; mult e până jos?» «Mult, Măria Ta – îi răspunsei – d'ar cădea cineva d-aici ar fi vai de el: nici praful nu s-ar alege de dânsul» «Ştii c-am visat pe sfântul Nicolae azi-noapte?» îmi zice râzând. «Eşti bun la Dumnezeu, Măria ta, şi d-aia a venit sfântul să te vază.» «Aşa cred şi eu – îmi zise uitându-se în ochii mei – dar nu ştii că mi-a zis să te azvârl d-aicea jos». Când am auzit aşa, am îngheţat; mi s-a tăiat picioarele şi mi s-a muiat vinele, de era să cad, fără să mai m-arunce cineva. Ştiam că era în stare s-o facă, fiara! Când aud încetişor un glas că-mi zice la ureche: «Zi-i că ai visat şi tu pe sfântul Spiridon, ţi-a cerut să-i aprinzi o făclie de cincizeci de pungi de bani şi că, de te-o arunca după fereastra aia, mori şi rămâne sfântul fără lumânare». Acela care-mi şoptea aceste cuvinte era Sava Arnăutul. Repetai şi eu vorbele lui ca papagalul, clănţănindu-mi dinţii în gură de frică. «Ei, dacă e aşa – îmi zise atunci Mavrogheni – trimite pe Sava să-i cumpere făclia». Muiai condeiul în călimările de la brâu, scrisei zarafului meu din hanul Sfântului Gheorghe şi peste o jumătate de ceas Sava se întoarse cu o lumânărică de trei parale; mi-o dete în mână, făcu cu ochiul lui Vodă şi ne deterăm jos binişor cu toţii din turn. Eram mai mult mort decât viu. Cum am ajuns acasă, am căzut la aşternut şi am zăcut trei săptămâni de gălbinare."

Să ne întoarcem la memorialistica propriu-zisă. Însuşirile ei de căpetenie au fost deseori puse în valoare, câteva scrisori fiind pe bună dreptate socotite nişte capodopere. (*O călătorie de la Bucureşti la Iaşi înainte de 1848*, *Teodor Diamant*, *Căpitanu Laurent*, *Bârzof*, *Un bal la curte în 1827*, *Moravuri de altădată*), din altele putând oricând desprinde pagini de antologie. Ghica a fixat la noi modelul prozei pitoreşti şi descriptive, cu pigment balcanic oriental şi ilar peninsular, pe care o vom descoperi apoi la cei doi Caragiale, la Panait Istrati, Dinu Nicodin, Ion Marin Sadoveanu, G. Călinescu, Paul Georgescu, Ştefan Agopian şi la alţii, în care exuberanţa ochiului şi a urechii o ia înainte observaţiei psihologice şi limba se umple de savoarea unor cuvinte rare. Scriitorul palpează cu voluptăţi de muzeograf şi de anticar o materie ce atrage înainte de toate prin calităţile ei de culoare, de parfum de epocă ori doar de vechime. Ghica e un degustător de forme preţioase, un senzual. Personajele din *Scrisori* locuiesc totdeauna într-o ambianţă bogat şi divers înfăţişată. Uliţele, casele, mobilierul, veşmintele sunt tot nişte personaje. Ghica face cartografie sentimentală, având presimţirea sufletului moral al obiectelor. Bucureştiul, pe care el l-a zugrăvit în mai multe rânduri, a rămas de pomină în proza noastră, creând un gen. Ghica îi ştie toate mahalalele şi toate cotloanele, a măsurat întinderea fostelor Curţi boiereşti, a fotografiat mental vechile case, cu pridvoarele, cu ferestrele lor uriaşe, cu acoperişurile de şindrilă mult ieşite în afară ca să le apere de ploi şi de viscole. El îşi începe deseori povestirile de la decor, care ocupă un loc mai mare decât la orice alt scriitor român. Ghica e un evocator şi un descriptiv prin excelenţă. Ca să ne ducă la balul dat de domnitorul Grigore Ghica în ziua de Sfântul Vasile 1827, ne poartă mai întâi pe uliţele oraşului peste care se boltea un cer înroşit ca para focului. Nu era răzmiriţă, nici semn ceresc, ci focul dat de slujitorii unui boier câtorva butoaie de zdrenţe şi de câlţi muiate în păcură ca să se încălzească vizitiii şi masalagiii caleştilor, butcilor şi săniilor cu care veniseră musafirii. Descrierea odăilor introduce la noi stilul minuţios, de specialist în anticariat, pe care îl întâlnim şi la Odobescu:

„Odăile toate aşternute iarna cu covoare scumpe de Uşak şi de Agem, iar vara cu rogojini fine de Indii; macaturile şi perdelele de mătăsărie groasă de Damasc şi de Alep. Scaunele şi canapelele toate de lemn de mahon şi de abanos încrustate cu sidefuri şi cu figuri de bronz poleit, îmbrăcate în piele de Cordova. În toate odăile, policandre atârnate de tavanuri cu girandole între uşi şi ferestre, toate de cristal de Veneţia, tăiate cu diamanturi, în care se oglindeau în

seara aceea mii de lumânări de spermanţet şi dau casei un aspect încântător."

De aici se trece la prezentarea familiei domnitoare, asupra căreia Ghica aruncă o privire panoramică, nu scutită de o foarte fină maliţie. Sunt descrise toaletele femeilor, masa încărcată de zaharicale şi, în cele din urmă, danţul, la care boierii cei tineri îşi leapădă giubelele şi papucii, rămânând în meşi. Totul e precis, plastic, interesant. E limpede că prozatorul are talentul de a vedea şi scene la care n-a fost de faţă, ca aceasta a balului, pe care, la 10 sau 11 ani câţi avea în epocă, n-ar fi putut-o înregistra în toate detaliile ei de muzeu viu chiar de va fi fost acolo. Descrierea lui Ghica este arheologică, nu morală. De acest lucru ne dăm seama nu numai dacă luăm în considerare imaginile de arhitectură, dar şi costumele, moda. La Ghica haina face pe om, cel puţin în sensul că ne este prezentată cu grijă şi în amănunţime. Majoritatea portretelor scriitorului sunt vestimentare, iar veşmântul conţine în sine o întreagă epocă (nu în ultimul rând lexicală):

„Mie mi-a căzut la braţ un tânăr mărunţel, cam de talia mea, muchelef la haine: venghercă de postav negru cu brandebururi şi cu chiostecuri, pantaloni nohuţii largi de se vedea numai vârful botinei de lac; jiletcă vişinie cu găitan de fir împrejur şi mai multe lanţuri de aur la ceasornic. Mi-a spus îndată că era bogat, foarte bogat, şi că era conte; observându-i eu că la noi nu existau titluri de nobilime, el mi-a explicat că se află într-un caz cu totul excepţional, că m.s. vodă îl îmbrăcase cu caftan, dându-i rangul de comis, când era încă în leagăn, şi că de când învaţă carte se convinsese că rangul de comis este latinescul *comes, comitis*...".

Epoca mai poate fi descifrată şi în apucăturile personajelor, în gusturile lor, expuse pe larg, ca de un savant enciclopedist, care nu ignoră arta culinară, într-o manieră în care se exercitase, înaintea lui, Odobescu, în *Câteva ore la Snagov* (reţeta plăticii):

„Lui Filimon îi plăcea traiul bun; amicii săi îl poreclise *mălai mare,* fiindcă mânca bine. Când vorbea de bucate, i se umplea gura, şi defectul ce avea la vorbă dispărea când pronunţa:

Icre proaspete cu lămâie de Mesina,
Măsline dulci de Tesalia,
Icre de chefal,
Marinată de stacoji.

Îi plăcea cu deosebire ciorba de ştiucă fiartă cu zeamă de varză acră cu hrean, iacniile şi plachiile, crap umplut cu stafide, curcan cu varză umplut cu castane şi purcel fript, dacă era întreg.

Când era la câte un zaiafet, îşi sufleca mânecile, şi iată cum frigea mielul: îl înjunghia, îl spinteca, îi scotea pântecele, îl cosea la loc şi-l acoperea cu pielea, după aceea îl băga într-o groapă plină de jeratic cu curpeni de viţă sălbatecă, unde-l lăsa până pocnea ca un tun; atunci îl scotea, îl învălea într-o pânză şi-l ungea c-un fel de salţă inventată de dânsul, făcută cu vin amestecat cu usturoi pisat şi cu băcănii, cu lămâie şi cu sare, şi te poftea la masă fără cuţit şi fără furculiţă, ş-apoi să nu-ţi fi lins degetele."

Nu totdeauna însă procedează Ghica aşa de static şi de descriptiv. Se întâmplă să prindă omul în mişcare, sugerându-i gesturi, firea adâncă, aproape ca în proza realistă, mai nouă, cu care bătrânul memorialist devenise vrând-nevrând contemporan. După ce ne spune despre vestitul pazarnic Bârzof că era mare cât un munte, cu nasul „numai o fărâmiţă de sfârc" şi cu faţa aşa de ciupită de vărsat că în fiecare gropiţă „se putea ascunde bobul de mazăre", şi-l aminteşte în casa lui Tache Ghica cu o misie oarecare, de obicei neplăcută. Îl vedem şi noi, împreună cu povestitorul, suind în fugă pe scara casei şi zdrăngănindu-şi sabia de toate treptele sau îl auzim tânguindu-se în rusoromâneasca lui: „Ia, nevinovat, slujba", ori de câte ori trebuie să-şi justifice vreun abuz. La fel

de greu de uitat e banul Tudorache Văcărescu, zis boier Furtună, un zgârcit, care întreţine cu galbenii o relaţie absolut emoţională. Acest Hagi Tudose e tipul cel mai clasic din scrisori şi printre puţinii privit din unghi moral (deşi detaliile vestimentale nu lipsesc nici aici):

„A doua zi foarte de dimineaţă eram cu două pungi de galbeni în strada Sfântului Spiridon, în odaia de mosafiri, unde boierul m-a primit voios; era îmbrăcat cu o giubea portocalie, peste o libadea lungă de pambriu verde, având pe cap işlicu:

După ce i-am pus banii pe masă, a scos un oftat mare.

«Acum mai întâi să-i numărăm.»

Şi începu a-i grupa în pâlcuri de câte zece, şi, după ce s-a încredinţat de exactitatea numărului, a luat cutia cu cumpene şi, cântărindu-i unul câte unul din ochi şi din degete, întovărăşea operaţia cu reflecţii ca aceste:

«Tot pasiri, tot pasiri... rar pe ici colea câte un blank... Uite ăsta galben bun, mai greu şi decât blanku; aşa când ar fi toţi...»

«Ovreiul dracului, bată-l Maica Domnului, uite colo câtă bucată de aur a tăiat din bietu galbenu ăsta; ar trebui stăpânirea să spânzure pe astfel de calpuzani...»

«Când am împrumutat pe văru Tache, l-am împrumutat ca pe un frate, cu dobânda de cinci şi jumătate la pungă pe lună, pe când banii se da p-atunci cu şapte, ba şi cu şapte şi jumătate la pungă (17 şi 18% pe an). Ia te uită colea frumuseţe de galben, când îl vezi, crezi c-o să treacă şi de blank şi când colo, nici cu pasiru nu merge; afurisitu de jidov, îi ia auru cu apă tare. Păcat că legea la noi nu permite dobândă la dobândă, şi vezi acu pierd peste cincizeci de galbeni, dobânzile de la cei 717 galbeni.»

Operaţia aceasta a durat şase ceasuri...".

Mai de-a dreptul la fiinţa dinăuntru duc unele vorbe puse în gura personajelor. Acestea nu sunt mai puţin memorabile decât hainele ori gesturile, şi tot aşa de pitoreşti. Elenca Dudeasca, sora bunicii lui Ghica, are plăcerea de a-i repeta nepotului această frază demnă de un Caragiale al nobleţei: „Vino să te sărut, evghenistul mamei, că eu, când mă gândesc la evghenia familiei noastre, uite, îmi vine ameţeală". Dascălul Chiosea arunca după băieţii care nu ştiau lecţia cu imineiul (papucul) şi le striga: „Fir-ai al dracului cu ta-to şi cu mă-ta, că n-ai învăţat *matină*". Autenticitatea vorbirii este remarcabilă. Întreaga conversaţie dintre Saint-Marc Girardin şi junele locotenent care-l însoţeşte în călătoria prin ţară (ca Ruset pe abatele de Marenne în romanul lui Sadoveanu) este uimitor de exactă psihologic, chiar dacă probabil totul nu e decât o simplă legendă, iar sfârşitul nostimei anecdote (în care academicianul francez, uluit de ştiinţa de carte a locotenentului, repetă mecanic aceeaşi exclamaţie: „Ah! Je vous fais compliment") a făcut pe cineva să se gândească la *Un pedagog de şcoală nouă.* Disponibilitatea lui Ghica este surprinzătoare. Venind vorba de anecdote: Ghica este mare amator şi le culege de unde poate. Până şi în *Introducţiunea* scrisorilor găsim una, şi anume pe aceea cu ţăranul român pe care un turc, protector al său, ajuns mare la Poartă, l-a numit ban, şi care este atât de neculceană în spiritul ei. De altfel, Neculce este un autor care ne vine deseori în minte la lectura lui Ghica. E greu de înţeles de ce *O samă de cuvinte* a părut să îndreptăţească înrudirea cu *Amintirile* ori basmele lui Creangă, aşa de deosebite în fond, dincolo de dulcea lor moldovenească, dar n-a fost niciodată pusă în relaţie cu *Scrisorile* lui Ghica. Puţini scriitori români au o mai clară stofă de memorialişti decât cei doi, şi pentru care anecdota reprezintă deopotrivă nucleul naraţiunilor, reţinută pentru modul concentrat şi totodată memorabil în care fixează un tip sau o situaţie, ca rod al observării din exterior. Talentul lor de povestitori se confundă în definitiv cu acela de a spune anecdote. Ca şi Neculce, Ghica pictează tablouri de epocă *hautes couleurs,* scene, gesturi, costume, exprimări. Amândoi sunt umorali (deşi ambilor li s-a remarcat de obicei, curios lucru, blajinitatea şi obiectivitatea!), supărăcioşi şi răi

de gură, stăpâni pe o limbă bogată şi plină de pitoresc. Desigur, Ghica este un Neculce evoluat, naraţiunile (anecdotele) lui fiind adesea de o mare fineţe şi vădind, pe lângă un auz absolut, un spirit educat şi subtil. Câţi oare, înainte de Caragiale, au scris mai bine decât autorul *Călătoriei de la Bucureşti la Iaşi,* despre care se spune că-l corija Iacob Negruzzi. Această pagină este înainte de toate o capodoperă de limbă românească de la finele secolului XIX, cum numai la Caragiale mai putem afla:

„*Iubite amice,* azi te pui în tren la 9 seara, după ce ai prânzit bine la Hugues sau la Broft, arăţi tichetul conductorului care vine şi ţi-l timbrează cu cleştele, fumezi o ţigară, două până la Ploieşti; acolo îţi bei ceaiul în ticnă, te întorci în vagon, apoi te înfăşuri bine în tartan, îţi pui paltonul căpătâi, te lungeşti pe canapeaua de catifea roşie sau în vagonul pat, dormi ca acasă vreo două ceasuri şi, la opt dimineaţa, te deştepţi la Roman. Aici cafea cu lapte, cu un *kipfel,* două, şi 17 ceasuri, minut cu minut, după ce ai plecat din Bucureşti, te găseşti transportat pe malul îmbălsămat al Bahluiului, în fosta capitală a fostului principat al Moldovei, unde ajungi dormit, mâncat şi odihnit. Călătoria, mâncare cu bacşiş cu tot, te-a costat 80 de franci. Ei, vezi, acum 40 de ani nu era aşa".

Scrisorile cele mai bune au o tehnică a captării cititorului, pe cât de nevizibilă la lectură, pe atât de îndemânatecă. A analizat-o Vianu cu privire la *Teodor Diamant.* Ghica însuşi s-a referit o dată la ea, cu mult umor, la începutul *Căpitanului Laurent:* „Eu când citesc ceva scris de mine, îmi pare că aud pe repauzatul Isailof, pe bunul român în casa căruia am fost de mai multe ori ospătaţi împreună când eram la Constantinopol. Acel bun bătrân a început de o sută de ori să-mi istorisească cum din sadea Isaia s-a pomenit deodată goşgogea Isailof. Am ascultat cu toată atenţiunea, nopţi întregi, povestea acelei metamorfoze; dar din digresiune în digresiune, atât a lungit-o, încât l-a ajuns sfârşitul vieţii, fără de-a apuca să-mi spuie cum acea codiţă s-a agăţat ca scaietele de numele său". Această libertate a imaginaţiei – care sare de la una la alta fără scrânteală, dă ocoluri, aşterne paranteze nesfârşite, trece podul timpului înainte şi înapoi, bate câmpii cu voie bună sau îşi iese din pepeni, calcă pe toate clapele, albe şi negre, ale pianului de cuvinte, ştiind să imite toate jargoanele şi memorând toate idiotismele, luând bunul său din franceză, rusă, greacă, turcă, spaniolă sau engleză, fără a da totuşi senzaţia de Babel – această libertate, aşadar, este poate dovada cea mai bună a marelui talent al lui Ion Ghica.

Ion Ghica a făcut mai mult decât să conserve aspecte din viaţa cotidiană bucureşteană ori muntenească a secolului XIX. Şi-a scris epistolele la finele deceniului 8 şi la începutul celui următor, când mai erau puţini martori ai evenimentelor înfăţişate de el. În 1880 se călătorea de la Bucureşti la Iaşi, evident, altfel decât înainte de 1848, iar atmosfera dintr-o casă ca a Băltăreţului era despărţită de sensibilitatea contemporană prin trei sferturi de veac. Căpitanul Laurent aparţinea aceluiaşi trecut îndepărtat. Dorinţa lui Ghica de a-şi aminti trecutul, stimulată de Alecsandri, era una firească la oamenii bătrâni (iar în secolul XIX, la şaizeci de ani, câţi aveau corespondenţii, oamenii se simţeau *foarte* bătrâni). Aşa că Ghica s-a pus pe treabă. Era şi destul de enervat de prezent, socotindu-se un om al vremilor apuse. Nerecunoştinţa contemporanilor va fi agravat *parti-pris*-ul naratorului. Rezultatul a fost o evocare nu numai plastică a secolului care se apropia de sfârşit, dar şi una extrem de personală, plină de pasiune şi de originalitate, colorată peste marginile îngăduite unui istoric. Ghica zugrăveşte *secolul lui,* nu neapărat pe acela care fusese în realitate. Şi pune atâta forţă în tablou, încât cititorii de mai târziu, ca şi noi, numai cu greu îşi vor putea închipui alt secol XIX românesc decât acela al lui Ghica. Nu cu muzeul Carnavalet, cum a făcut Călinescu, ar trebui comparate *Scrisorile.* Ghica este un pictor de locuri, de oameni şi de moravuri, care a creat un întreg secol după chi-

pul şi asemănarea fantasmelor sale. Aproape nu are rost să ne întrebăm despre adevărul reprezentărilor. Ele sunt atât de adânc înfipte în memoria noastră culturală, încât nu le mai putem pune la îndoială. Aşa se întâmplă de obicei cu lumea din romane. Ghica nu ne-a lăsat romane, dar ne-a lăsat un secol al XIX-lea care îi poartă pecetea.

Epistolieri. Jurnalul intim

Ca toţi oamenii timpului său, care, pe urmele lui Dinicu Golescu, au călătorit în Occident înainte de 1848 (Codru Drăguşanu, Asachi, Câmpineanu, Kogălniceanu) şi în Orient, după această dată (Alecsandri, Bolintineanu, Ralet), C. NEGRI (1812-1876) a lăsat şi el câteva note dintr-un voiaj la Veneţia, publicate în *Propăşirea.* Sunt, în fond, trei scurte naraţiuni, ultima având un clar subiect de nuvelă renascentistă pe gustul lui Călinescu (persecuţii politice, dispariţii misterioase, torturi, morţi violente), situate toate în atmosfera palatului veneţian al *signorei* Letiţia, ca într-un cadru boccaccesc, la care revine de fiecare dată: „Şedeam pe malul canalului şi liniştea era mare, căci la ceasul acela numai când şi când trecea câte o gondolă întârziată, cu micul fănar ce încet se legăna după lovirea lopeţii". Fineţea limbii se observă numaidecât, ca şi unele ascuţimi ale ochiului. Din păcate, Negri se mulţumeşte să schiţeze acţiunea neavând răbdarea de a o duce mai departe şi nici capacitate de invenţie epică. *Memoriile unei perechi de foarfeci,* altă scriere a lui, imită *Istoria unui galbân* a lui Alecsandri, în aceeaşi manieră picarescă şi umoristică, dar nu trece de pagina a treia, ca şi cum autorul n-ar mai şti ce să facă cu personajele sale. Doar început are şi naraţiunea *Mânăstirea,* în care un călăreţ bate într-o noapte la poarta schitului Durău, cerând adăpost şi îngrijire, căci e bolnav, şi chiar dacă nu moare, plecând mai departe după o vreme, nu se poate ca aceste câteva pagini să nu evoce povestirea tânărului Sadoveanu intitulată *Într-un sat, odată.* Despărţirea călătorului de călugării binevoitori e surprinsă într-o singură frază: „În mijlocul ogrăzii micii mănăstiri, unde iarba mare ca pe câmpuri era călcată numai la cărările de la fieştecare chilie către biserică, şi după slujba de dimineaţă, sta călugării, şi în a lor mijloc, drumeţul gata de călătorie, în tăcere şi mâhniciune". E un nucleu încărcat de sugestii ca un fagure de miere. Însă Negri e mai mult un amator, atras de câte o situaţie, dar fără vlagă de povestitor. Precizia detaliilor indică o scenă trăită, personală. Numai că, în loc să se îndrepte, ca toţi contemporanii, spre memorialistică, Negri îşi relatează viaţa la modul obiectiv, tot aşa cum în *Veneţia* preferase impresiilor de călătorie nuveleta italiană. Adevăratele însemnări de călătorie le găsim într-o scrisoare către Ghica, din aceeaşi vreme, în care putem măsura distanţa parcursă de sensibilitatea călătorilor paşoptişti în deceniul care-i despărţea de Dinicu Golescu. Este nu numai o altă percepere a lucrurilor, dar şi o sincronizare aproape deplină a moldoveanului cu Occidentul latin. Spre 1840 călătorii noştri nu mai au, s-ar zice, nicio întârziere de recuperat în ordinea civilizaţiei lăuntrice:

„Bien que Rome soit un *nec plus ultra,* Venise, qu'a regret nous venons de quitter, offre dans un autre genre des beautés selon moi incomparables à tout ce qui dans ce bas monde puis-je le voir. Mais pourquoi me manque-t-il l'harmonieuse plume de George Sand pour vous décrire les merveilles? Une ville de moyen âge avec les palais gothiques et arabes, avec son inquisition, ses tortures, avec ses galères dorées, avec ses toits de plomb, avec ses prisons sous l'eau, son Pont de Soupirs, et chose unique, que ne le voit qu'à Venise, les rues... des canaux où

d'innombrables gondoles toute tendues de noir, d'après un décret de la république, voltigent avec une rapidité surprenante. Une crainte superstitieuse s'empare des esprits les plus forts – tous les palais déserts; et, passant ou se croisant, les gondoles semblables à des tombereaux, vous font voir leur forme fantastique à la lueur d'un petit fanal, se balançant en cadence d'après le coup de rame."

Talentul literar, cât este, al lui C. Negri se vede, de altfel, cel mai bine în scrisori, savuroase în dulcea lor moldovenească, atunci, fireşte, când autorul nu le scrie, ca tot bonjuristul, de-a dreptul în franţuzeşte. Omul e modest, cu capul pe umeri şi cu picioarele pe pământ, cordial, dar şi foarte net, când e să refuze un mandat de deputat sau chiar domnia, pe care le aprecia corect ca nepotrivite cu firea lui paşnică şi ispitită de viaţa simplă de la moşie. Tonul exact ni-l dau aceste rânduri despre sine dintr-o scrisoare către Alecsandri, în care se referă la poetul latin care a preferat să se retragă la proprietatea sa de pe valea Licenzei decât să fie secretarul lui Augustus:

„Je suis occupé, mon cher Basile, à vendre modestement mon maïs et voudrais ne plus avoir à accomplir pareilles besognes dans les conditions où je suis. Je désirerais au contraire m'enfermer quelque part avec rien du tout mais sans dettes, et pouvoir en toute sécurité d'âme jouir obscurément de cette médiocrité dorée dont parle Horace".

Ironia bonomă nu-l predispune pe C. Negri la compararea – devenită uzuală de la Călinescu – cu Voltaire, chiar dacă lucratul grădinii proprii este la el un motiv recurent şi voltairian. N-are sarcasme şi îşi cunoaşte lungul nasului. Îşi mărturiseşte o dată convingerea că va intra în nemurire prin poezia pe care prietenul său de la Mirceşti i-o dedică în *Doine şi lăcrimioare* şi nu se sfieşte, altă dată, să-i atragă atenţia acestuia cu modestie că străbunicul, pe care Alecsandri dorea a-l face personaj în *Dumbrava Roşie*, n-a luat parte la celebra bătălie cu polonii, fiind decapitat mai înainte de Ştefan pentru a fi cutezat să-l sfătuiască de bine. N-are, deci, pretenţii, nici iluzii: „Toi, tu t'occupe des fruits de l'intellingence, moi des pommes, poires et autres, îi scrie el în altă ocazie. Chacun son lot ici-bas." Înţelepciunea lui e proverbială în epocă. O descoperim şi într-o scrisoare către Bolintineanu, bună de ţinut minte:

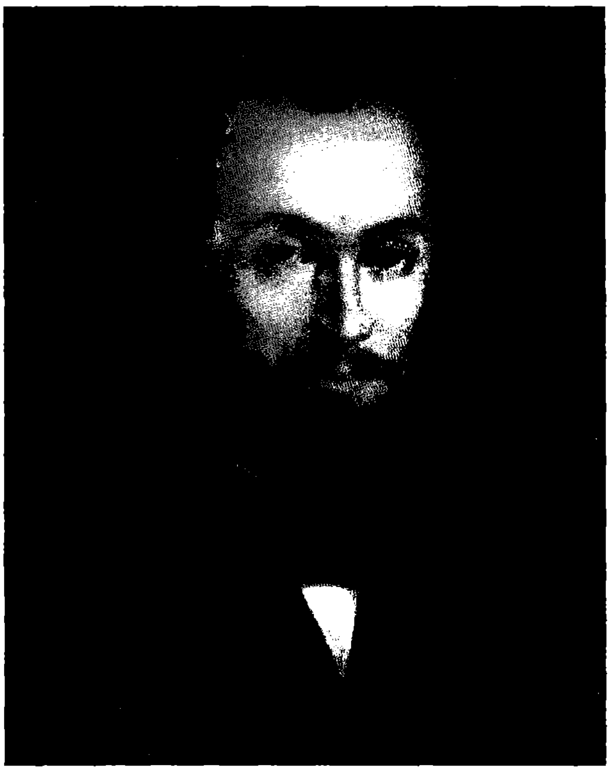
„Te văd înăcrit destul. Dar socotitu-te-ai vreodată cu calm cum că ţările, ca şi oamenii, au un şâr de evenimente care trebuie să treacă? [...] Ce nu e astăz va fi mâine; să ştim a aştepta deci fără egoismul acela al nerăbdării care ne face să prindem ca totul să se îndeplinească în timpul nostru, unde nu mai rămâne nimică a se face mai pe urmă".

Asta, într-o scrisoare scrisă cu vechea „slovă răzăşască", pe care Negri o preferă celei noi folosite de corespondentul său mai tânăr şi pe care îl învaţă cum să cultive tutun. Tonul e de veselie falsă, impregnată de tristeţe. Negri este, mai ales la bătrâneţe, un melancolic care bravează. Înainte, avea şi unele ieşiri mai abrupte. Prin 1844, îl convoacă pe Ghica la Galaţi ca să se sfătuiască, fiindcă îşi pusese în cap să emigreze în Brazilia! Recurge, cu acest prilej, la unele vehemenţe de vocabular. O singură dată însă sarcasmul lui e cu adevărat voltairian, semănând cu al lui Kogălniceanu, şi anume atunci când se referă la şovăirile în problema Unirii Principatelor de care dă dovadă Franţa, „cette grande modiste qui tient à avoir inventé une nouvelle crinoline politique pur cacher nos misères, comme autrefois ses plus grands rois inventaient des paniers pour soustraire au monde édifié les grossesses de leurs charmantes et nombreuses maîtresses". Dar stilul omului nu s-a schimbat radical. Româneasca în care scrie la început (1845) este arhaică şi ceremonioasă. În 1852, limba s-a fixat deja în simpatica expresie de autoironie bonomă caracteristică. Pârcălabul

de la Galaţi, care avea să demisioneze fiindcă nu credea a fi izbutit în eforturile sale administrative, îi scrie viitorului bei de Samos, mult mai norocos în ale sale, următoarea lucidă şi amară apreciere de sine.

„Dar apoi că mă ţii de rău că părăsesc vechile obiceiuri ale pârcălăbiei, stricându-i folositoarea meserie, ai toată dreptatea. Căci pe toţi părtaşii mei mi i-am dobândit duşmani, una; ş-al doilea, că neîmpiedicând mai nimică, numai am făcut de li s-au agerit iscusinţa, încât ce să făcé mai înainte ghiuj ghiuré (pe faţă), să fure acum cu oarecare subtilitate mai ascunsă. Săturat sunt, iubite frate, de slujbă ca de mere pădureţe, fiindcă nici o deosăbire nu se face între mine şi între cei cum nu sunt eu."

NICOLAE BĂLCESCU
(29 iunie 1819 – 29 noiembrie 1852)



Este cât se poate de limpede providenţialismul de tip romantic, inspirat de italianul Cantù, în introducerea la *Românii supt Mihai-voievod Viteazul*: „Sub ochiul providenţii şi după legile şi către ţinta hotărâtă de dânsa mai înainte, omenirea înaintează în evoluţiile sale istorice... Orice naţie dar, precum orice individ, are o misie a împlini în omenire." Această „misie evanghelică" nu-l transformă pe om într-un instrument orb, căci Dumnezeu l-a înzestrat cu voinţă, „lăsându-l liber în alegerea sa", după ce i-a arătat „legile". Ca să o evidenţieze, Bălcescu procedează ca istoricii Şcolii Ardelene luând-o de la începuturi. Deosebirea, care există totuşi între el şi predecesori, a arătat-o Ioana Em. Petrescu (1981): dacă la istoricii medievali şi la ardeleni, istoria doar „reflecta" sacrul în figura principelui (unsul lui Dumnezeu), la romantici, la Bălcescu, ea îl „încorporează", fiind însăşi „starea de explicaţie a divinităţii" iar „istoricul este chemat să facă inteligibilă *misia* care există în popor sub formă de sentiment". Nu constituie deci o surpriză tonul avântat şi testamentar pe care-l foloseşte de la început Bălcescu, dată fiind importanţa excepţională atribuită evenimentelor şi eroului: „Deschid sfânta carte unde se află înscrisă gloria Românilor, ca să pun înaintea ochilor fiilor ei câteva pagini din viaţa eroică a părinţilor lor". Mihai este „cel mai vestit şi cel mai mare dintre voievozi" iar anii, puţini, ai domniei lui sunt „cei mai avuţi în fapte vitejeşti, în pilde minunate de jertfe către patrie." Exemplul şi tonul acestui encomion i-l oferea lui Bălcescu profesorul lui de la Sf. Sava, ardeleanul Florian Aaron, citit cu siguranţă, dar necitat nici măcar la bibliografie de elevul său, care copiază totuşi ample pasaje din cartea acestuia. Aaron încheia astfel capitolul despre Mihai din *Idee repede de istoria Prinţipatului Ţării*

Rumânești: „De la marele Traian și până la el rumânii nu s-au norocit ca din sânul lor să se nască alt om mai mare decât dânsul: cinsprezece veacuri au lucrat ca să facă mărirea lui". Ardelenii au fost de altfel cei care au introdus cultul lui Mihai în Țara Românească, după cum arată Mihai Gherman (1989), citând contribuțiile lui Gheorghe Lazăr, Damaschin Bojincă, Simion Marcovici și îndeosebi pe a lui Aaron, de la care Bălcescu a împrumutat ideea generală. Ar fi meritat o mențiune moldoveanul Asachi. Ca să-și înalțe eroul, Bălcescu îi înfățișează pe domnitorii care l-au precedat în termeni vădit disprețuitori: după ce au cumpărat cu bani grei tronul și ocrotiți de mercenari străini, ei „prăda și chinuia și îngrozea o țară ce nu știau iubi", ca niște „lăcuste sălbatice"; abuzurile lor n-au întârziat a aduce țara „într-unul din acele minute mari, când o nație trebuie să piară sau, luând inimă din suferința și disperarea sa chiar, printr-o silință mare și puternică, însuși să se mântuiască." Tot așa gândea și profesorul de la Sava care era și el providențialist: „Vremile grele adusese pe toți românii într-o stare de suferiri amare; toți aștepta un mântuitor. Apariția lui Mihaiu în mijlocul lor a fost ca un fulger strălucitor care dete duhului românesc cel amorțit o lovitură electrică: rumânii se deșteptară; cunoscură trimiterea lui din ceriu și alergară la glasul lui cel propovăduitoriu de mântuință." Eroul, „idolul" intră în scenă la Bălcescu ca un personaj din basme: „În acel timp de chin și jale, strălucea peste Olt, în Craiova, un bărbat ales și vestit și lăudat prin frumusețea trupului său, prin virtuțile sale alese și feliurite, prin credința către Dumnezeu, dragostea către patrie, îngăduiala către cei asemenea, omenia către cei mai de jos, dreptatea către toți deopotrivă, prin sinceritatea, statornicia și dărnicia ce împodobea mult lăudatul său caracter." În aceeași lumină fabuloasă se scaldă multe scene, între care aceea apocrifă cu gâdele care, necutezând să-l taie pe Mihai, scapă satârul din mână și o ia la fugă. În legătură cu aceasta din urmă, inexistentă în documente, Mihai Gherman o crede împrumutată de Bălcescu din Aaron. Dar scena o relata deja Șincai, după Anonymus Hevenes. În secolul XIX o vom găsi repovestită de Asachi, Bolintineanu (care îl citează pe Anonymus) și Ispirescu. Probabil că și alte lucruri la Bălcescu și Aaron provin din cronicarii vechi, încât apropierile dintre ei – e drept, frapante – trebuie tratate cu circumspecție. Aceasta nu ne poate împiedica să remarcăm preluările *literare*, destul de numeroase, din Aaron. Omisiunea din bibliografie a cărții celei mai des utilizate de către Bălcescu este greu de explicat, deși, în absența încă a noțiunii de plagiat, Bălcescu nu poate fi culpabilizat. Nu lipsesc discursurile romantice (în stilul în care va vorbi Ștefan în *Apus de soare* și alții după aceea,) rostite în fierberea bătăliei. Mihai are ceva din personajul romantic, sumbru și măcinat de gânduri, din *Mihaida* lui Eliade: „Închis în palatul său de nevoia turcilor, țipetele de jale ale poporului gonea somnul lui Mihai. Posomorât și tăcut, el se depărta de toți cei ce erau lângă dânsul, spre a se gândi zi și noapte la mijlocul de a mântui nația sa." În general stilul este acela concis narativ al lui Ureche: „Bătălia ținu câtva timp și fu sângeroasă de ambele părți până în noapte, când turcii, cu toate că mai numeroși, trebuiră să se plece furiei românilor." La turnura naivă, cronicărească, a povestirii, trebuie adăugat melodramatismul etic: „Încă de la cele dintâi triumfuri ale românilor din această iarnă, spaima și groaza ce coprinsese tabăra și ținuturile de margine ale împărăției turcești intrară și în Constantinopol și pătrunseră până în seraiul unde trăia trai desfătat și fără grijă desfrânatul sultan Murat III."

S-a văzut uneori în autorul *Românilor* un erudit, ca Stolnicul, Costin și Cantemir, înainte, sau ca Hasdeu (care l-a imitat în monografia despre Ion Vodă) pe urmă. În polemică nedeclarată cu Iorga, Ș. Cioculescu a acreditat mai ales ideea aceasta: „Nimeni la noi, înainte de Hasdeu, n-a folosit atâtea izvoare și în atâtea limbi", scrie criticul, convins și de faptul că opera căreia Bălcescu și-a consacrat ultima parte a vieții s-a dorit una obiectivă, fără țâșniri

temperamentale. E adevărat că, de pildă, numai în câte un scurt episod, Bălcescu face zece referiri la cinci autori. Cu toate acestea, Iorga era de părerea opusă (şi avea dreptate) că lui Bălcescu i-ar fi lipsit (ceea ce lipsea de altfel întregii istoriografii romantice) critica în stare să înlăture „refacerile", „închipuirile" şi adausurile la izvoare, lipsă ce făcea bibliografia ineficientă ştiinţific. În plus, Bălcescu n-avea înţelegerea dezvoltării, socotind că orice instituţie ori formă istorică a fost din prima clipă şi până la capăt aceeaşi. Iorga nu crede că el avea „soliditatea de cultură" a lui Kogălniceanu, iar *Românii* i se par a fi „o predică, o lucrare de propagandă, o armă de luptă, un argument pentru putinţa unor nouă lupte naţionale." Trebuie să convenim că spiritul cărţii lui Bălcescu nu e nici ştiinţific, nici modern. Ea se bazează mai mult pe sentimente decât pe idei. Tocmai în această latură trebuie căutat meritul ei literar, chiar dacă unele pasaje, analizate îndeobşte până acum ca modele de proză romantică, nu-i aparţin şi punctul de vedere asupra lor trebuie reconsiderat. Ioana Em. Petrescu vine cu opinia tentantă că ar exista două perspective complementare în carte: una eroică şi mitică, având în centru pe predestinatul Mihai, cel pedepsit finalmente pentru „vina" de a nu-i fi eliberat pe iobagii ardeleni şi de a-şi fi trădat astfel „misia"; alta ironică şi profană, din care destinul, vina ori pedeapsa se exclud, şi al cărei protagonist ar fi celălalt Bathori, Sigismund, un fel de cabotin erou de roman, care-şi trăieşte viaţa sub semnul întâmplării şi al capriciului. Din păcate, numai prima dintre aceste perspective este incontestabilă. Un Bălcescu sensibil la profan şi ironic nu poate fi descoperit în text. Ca scriitor el ni se înfăţişează exclusiv în registrul grav, solemn şi profetic. Ca istoric, este un romantic pursânge, întreţesând realitatea obiectivă cu legenda, compulsând de-a valma izvoare serioase cu simple relatări fără importanţă, şi mai ales urmând prea îndeaproape cronicile vremii, uneori în momente-cheie ale naraţiunii, cum ar fi uciderea lui Andrei Bathori. Bibliografia este haotică, evident nerevizuită înaintea morţii timpurii a autorului. Nu atât prezentarea domniei lui Mihai va fi fost scopul lui, cât (Iorga nu greşea iar introducerea îl confirmă) folosirea ei ca model pentru contemporani. De aceea, când se simte debordat de entuziasm patriotic ori de furie, autorul intră el însuşi în scenă, îşi declară sentimentele fără ocolişuri, se lamentează, ca după Mirăslău, ori înalţă imnuri lirice trecutului şi cântăreţilor lui, de pildă lui Cârlova. Până la urmă însă retorismul hiperbolizant face scrierea monotonă. I se poate imputa şi clasicismul de şcoală al epitetelor sau comparaţiilor moral-abstracte („Cârlova, floare a poeziei, june cu inimă de foc").

Din capitolul scrierilor istorice, superioare *Românilor*, prea înfeudată lui Aaron, lucru ce a trecut neobservat până de curând, sunt câteva articole, fie şi numai prin laconismul lor etic şi stilistic, inspirat parcă din Tacitus şi condensându-se în formule de lespede, pe care noi toţi le ştim pe de rost.

„Omul e mai spectaculos decât opera", scrie G. Călinescu. Această părere a fost de multe ori reluată nedeclarat, mai ales de când corespondenţa, devenită publică, a părut a o întări. Şi, totuşi, dacă Bălcescu este cu adevărat şi un prozator însemnat, el este tocmai în câteva scrisori, ca şi alţii dintre oamenii de la 1848. Iar punctul central de interes psihologic şi artistic se află în tulburătoarea şi unica la noi, prin autenticitate, dezbatere intimă legată de dreptul omului, devotat unei cauze istorice, de a avea şi viaţă personală. Aceasta este tema secretă a corespondenţei bălcesciene, obsesia care ordonează pilitura impresiilor, emoţiilor şi ideilor scriitorului. În 1847, dorindu-i lui Ion Ghica fericire, cu ocazia căsătoriei, Bălcescu adaugă: „Fericire intimă care crez că e singura adevărată şi pentru care însă nu mă simţ menit". Relativ numeroasele lui scrisori (mai ales dacă avem în vedere intervalul de timp extrem de scurt în care au fost scrise: 183 în exact un deceniu, din 1843 până în 1852) au rareori subiecte referitoare la probleme private şi intime. În covârşitoarea lor majoritate, tratează chestiuni legate de evenimen-

tele politice la care Bălcescu a participat. Nu este corespondența unui îndrăgostit, cum va fi aceea a lui C.A. Rosetti, nici aceea a unui soț, ca a lui Odobescu, nici aceea a unui tată, ca a lui Hasdeu, ci a omului public, care scrie „memoaruri" și stă în contact cu tovarășii lui de cauză și de ideal. Spiritul pragmatic din aceste „memoaruri" poate să surprindă la un idealist moral cum e considerat îndeobște Bălcescu. „Tu ești gata și foarte iubitor a face planuri, fără a te gândi că pentru esecuția lor trebuie bani, îi scrie el lui Ion Ghica în 1850. Aș vrea să întrebuințezi fertilitatea duhului tău spre rezolvarea aceștii probleme: *cum să căpătăm bani*. Altmintrelea toate sunt de prisos și degeaba a mai constitua comitete sau a mai încerca a întreprinde ceva." Portretele „căuzașilor", dintr-o scrisoare către Arăpilă, arată un om pentru care buna cunoaștere a celorlalți este o condiție a reușitei concrete. Bălcescu nu vrea să fie îngăduitor, malițios sau expresiv: vrea să-și prevină prietenul de riscurile inerente ale colaborării cu unul ori cu altul. „Te plângi că scrisorile mele sunt fără savoare", îi scrie el apoi lui Ghica, spre a se justifica: n-are vreme de literatură. Lipsa de savoare este o consecință a pragmatismului. Din aceste, mai scurte sau mai lungi, epistole ale omului politic, țâșnesc, e drept, câteodată adevărate *cris du coeur*. Firește, nici ele dezlegate de istoria, de revoluția, de diplomația la care Bălcescu se simte veșnic silit: „Ghica, iubite Ghica, îngenunche și mulțumește lui Dumnezeu, patria noastră se va mântui!" Crezuse o clipă într-o înțelegere cu Kossuth. Ultimul cuvânt al emoționantului îndemn a fost, de altfel, scris în cod, spre a scăpa cenzurii. Cele mai greu de uitat scrisori sunt două, din 1847, trimise lui Alecsandri, la moartea prietenei lor comune, Elena Negri. Niciodată nu s-a exprimat mai clar credința romantică a lui Bălcescu în acel destin care-l situează pe omul ce nu e de rând mai presus de suferințe personale, oferindu-i totodată sprijinul necesar spre a se consola:

„Știam și știu că rana unei asemenea pierderi este adâncă și înveninată și nu se poate lesne vindeca. Crez însă că n-ar trebui să ne lăsăm a fi biruiți de durere, dar păstrând necurmat în noi via aducere aminte a prieteniі ce plângem, să căutăm a ne purta bărbătește, a trăi ca cum ea ar fi de față a ne privi. Eu crez că pre o ființă de rând este ertat a o regreta ca oameni de rând, iar pe Elena Negri trebuie s-o regretăm hrănindu-ne de spiritul ce o insufla, făcând fapte mărețe și lăudate, după inima sa. Și apoi, când vom vedea-o odată, căci eu nu mă îndoiesc că o voi vedea într-o lume mai fericită, nu trebuie oare să-i putem mărturisi că am fost vrednici de dragostea ei și după ce ne-a lăsat? Tu vei zâmbi, poate, de milă la credința mea de a o mai vedea. Dar tu știi, poate, că eu crez tare în nemurirea sufletelor și în păstrarea personalității omenești și după moarte, fără de care nemurirea nu se poate înțelege și mi se pare absurdă. Pentru aceea, ca să fii vrednic de prietena mea, voi ca durerea pentru pierderea ei, s-o prefac în dragoste către țara mea."

Ca pur erou romantic, Bălcescu nici nu putea separa în conștiința lui aceste două iubiri. Dovadă scrisoarea care îi atribuie lui Alecsandri aceeași nobilă idee:

„Este mare și frumoasă ideea ta d-a căuta a-ți încălzi inima, trudită și înghețată de suferințele intime, la vatra națională. Nenorociți sunt acei ce concentrează toată puterea lor d-a iubi într-o dragoste intimă asupra unui obiect rar de găsit, iute trecător și peritoriu. Și ce e mai mare pentru om decât țara sa? Să nu ne mai trudim dar, iubite Basile, a alerga după fericirea intimă, o nălucire ce tu nu vei putea găsi, ce eu n-am găsit niciodată și pe care e multă vreme de când n-o mai caut. Să întoarcem ceea ce ne-a mai rămas din dragostea noastră, s-o întoarcem către țară. *România* va fi iubita noastră."

De aici a luat Călinescu titlul nuvelei lui. Bălcescu este spiritul cel mai capabil de sublim dintr-o generaţie care n-a dus lipsă de spirite patetice şi nobile. Din exilul resimţit ca o pedeapsă teribilă, face această zguduitoare mărturisire:

„Ce faci tu, Alecule, şi ce mai nădăjduieşti? Cât aş fi de mulţămit să fiu cu tine la un loc. Cine gândea, când veneam în ţară, astă primăvară, că peste puţin o să umblăm rătăcind prin lume, tu într-o parte, eu într-alta, fără să ne putem întoarce în ţeară? Nimic nu ni se pare mai grozav ca această viaţă, precum nimic nu mi se părea mai dulce decât dacă ne ajuta D-zeu, ca după ce am manifestat un principiu înaintea ţerii noastre şi a lumei, să ne putem jertfi viaţa pentru dânsul. D-zeu nu ne-a crezut, poate, vrednici de această fericire şi ne-a osândit a purta crucea durerii departe de iubita noastră ţeară. Nu cunosc nicio povară mai grea decât aceasta."

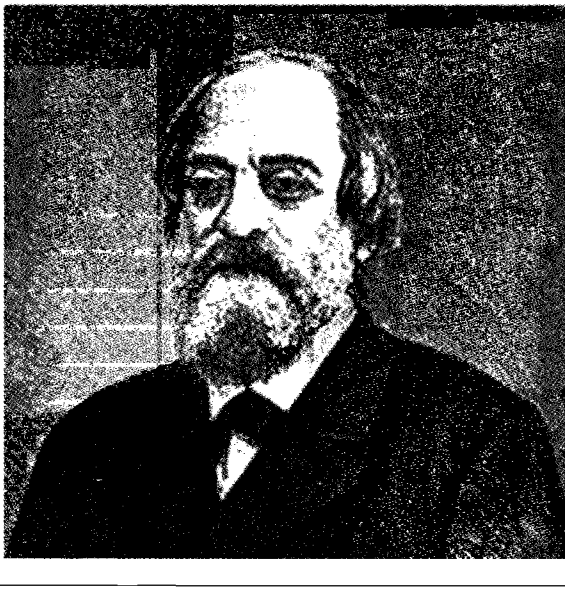
Aici nu este artificiala retorică a lui Lamennais, care i-a contaminat pe atâţia dintre paşoptiştii noştri, de la Heliade la Rosetti, până şi pe măsuratul Russo, ci flacăra pură a unei absolute sincerităţi. În puţine guri au sunat mai adevărat cuvinte atât de mari. La rădăcina însăşi a firii lui Bălcescu era o rană, mărturisită o singură dată, tot printr-un *cris du coeur*, doar lui Golescu (Arăpilă): „Iubeşte-mă Alecule, fii pentru mine un bun frate, sunt atât de nenorocit, atât de izolat în afecţiile mele, încât am o mare trebuinţă de sprijinul unui prieten." Această rană a intuit-o Maria Cantacuzino, care a stat o vreme cu el la Hyères, în anul morţii, de unde i-a trimis lui Alecsandri o scrisoare care dezvăluie, pe un ton de uimitoare justeţe, secretul probabil cel mai profund al lui Bălcescu: „Cette âme amoureuse de l'héroïque était très sensible à la grâce et à l'esprit; mais quelque grand que fut son culte pour l'amitié, on sentait qu'elle avait besoin d'un autre sentiment, qu'elle aspirait ardemment vers la réalisation d'un rêve plus attrayant, plus complet. C'est à ce rêve entrevu et non atteint que j'attribue l'horreur de notre pauvre ami, et je dirais presque son épouvante de la mort. Il se révoltait comme d'une injustice à l'idée de mourir, mais ses révoltes n'avaient ni fiel, ni durée; il reprenait vite possession de lui-même et me disait alors, avec ce sourire de détachement que les mourants ont seuls: «Qu'importe, après tout! Să trăiască ţeara noastră!»" Gândul de a nu-şi fi trăit până la capăt viaţa intimă era viermele ascuns care îl rodea pe Bălcescu. Nu se lăsa însă biruit de dezamăgire şi, într-una din ultimele scrisori, continuând să-şi tacă suferinţa, şi-a rostit (pentru a câta oară?) sfâşierea de a nu mai putea fi, murind, de folos ţării lui. Testamentul lui Bălcescu pot fi considerate aceste rânduri din epistola către C.A. Rosetti din 6 noiembrie 1851:

„Mi se rupe inima când mă gândesc că vor veni poate vremurile dorite, fără ca să fiu eu de nici un folos ţerii, nici cu sabie, nici cu condei, nici cu gura."

C.A. ROSETTI
(2 iunie 1816 – 8 iunie 1885)

Primul nostru jurnal intim este, s-ar părea, acela ţinut de C.A. Rosetti, între 1844 şi 1859 (deci început odată cu *Soveja* a lui Russo), una din operele în proză cele mai uimitoare din literatura romantică. Este şi primul nostru jurnal „interior". Exceptând introspecţia de sursă clasică a lui Ralet, orientarea curentă a paşoptiştilor a fost spre lume, nu spre ei înşişi. Ce model străin va fi avut Rosetti, când se ştie că jurnalele unor Constant, Stendhal ori Amiel s-au publicat

după 1880? Primele însemnări păstrate (rezultă, chiar din ele, că au existat şi altele înainte) sunt de la vârsta de 28 de ani. Ne surprinde în ele tonul moral tolstoian: „Iată 9 zile trecute în cea mai desăvârşită ticăloşie n-am avut timp nici măcar de a scri seara zilele. Ce am fost, oare, aşa mult ocupat? Nu, n-am avut nici cea mai mică treabă, n-am făcut nici cel mai mult lucru, ci am trăit o viaţă din acelea sardanapale. Nu, nici aquest nume nu îl merită o viaţă de simplu animal...". Se căieşte a fi petrecut cu tinere femei a căror „curvie" îl sperie, fiind ele „despuiate de orice sprijinire", „nici religie, nici filosofie", şi ar voi să pună capăt dezmăţului sau, dacă nu e în stare, să-şi orânduiască un epitrop care „să mă lege de orce pornire nebună." Nobila hotărâre îi umblă şi mai departe prin cap: „Pentru că mi-era ruşine de mine, i-am scris şi i-am zis: dacă mă vei sili a te stima, voi fi pentru viaţă cu tine. De nu, şi voeşti un amant ca toţi, mă voi sili şi aşa, însă am văzut că nu voeşte să se desfacă de el. Voesc să fiu cinstit, dar care pravilă mă va face şi cinstit şi cu femeile." Frazele sunt azvârlite literalmente din fuga condeiului: „M-am sculat la 9; am scris o scrisoare lui Nicu, apoi am fost la Sofia, la Mavr., la Câmpinianu. Trai rău. Viaţă aruncată. Este ciudat. Tot ce avem mai scump este viaţa şi apoi aruncăm minute, ore şi zile în zadar...". Stilul e acela „autentic", neliterar, fără ortografie, pe care-l vor visa un secol mai târziu Camil Petrescu sau Mircea Eliade: „N-am plăcere de nimic decât de o femeie. Femeia o să-mi fure capul. Încă o fiinţă omorâtă moraliceşte. Moartea cea mai crudă. Şi până unde s-a întins depravaţia, încât unui astfel de celerat, destul purtarea lui cu bărbaţii să fie bună, şi i se dă numele de cinstit." Face planuri de studii care să-l răpească nebunelor preocupări. Dar seara se culcă îngrozit că a doua zi va trebui să pună planul în aplicare: „Sunt 11 ½ să mă culc căci de mâine începe chinul. A! Femei, femei! De ce eu vă iubesc?" A doua zi lucrează, dar cu mintea aiurea: „Trupul ca să zic aşa învaţă, iar nu mintea." Se autoanalizează atent: „Am băgat de seamă şi astă seară că umblând să mă înşel pe mine chiar, voeam să împosez, să mă arăt mare în ochii lui, ca să-l fac să mă admire. Oare tot omul sau numai eu sunt aşa de ticălos." Analizele scot la iveală problema binelui şi a răului. Socoteşte de exemplu că „binele este dealiul, pentru că îl săvârşesc cu anevoie, şi din ce în ce te urcă până la ceriuri", iar răul este „valea", căci „cobori cu lesnire până ce ajungi la iad." Metaforele sunt frapante. Deţine şi o reţetă a fericirii, constând în deprinderea cu ideea că „omul este trimis aici numai pentru ca să pătimească nencetat şi atunci odată asigurat despre aceasta or ce bine îi va veni îl va priimi ca pe un obicinuit al casei" iar răul îl va primi „cu această linişte cu care primeşte soţia în toate serile pe soţul ei în patu-i." Expresia cu care a botezat această deprindere curativă este izbitoare: „Eu unul o să mă silesc să pun în lucrare, de voi putea, acest adevăr, dacă vreau să-l numesc aşa, atunci îi zic acest antifarmec al nenorocirii". Există şi alte remarcabile idei şi formulări. Lenea spiritului o aseamănă cu o „coconiţă" căreia trebuie să te împotriveşti. Are porniri spre sfinţenie, ca Julien Green; „Aş dori însă mult ca să simţ nencetat o sfinţenţie adevărată în mine." Cenzura pornirii abia mărturisite este necruţătoare: „Însă negreşit că este vanitate căci pe de altă parte simţ bine şi foarte des că sufletul meu nu este sfânt."



E sincer? E ipocrit? Editorul jurnalului (Marin Bucur, 1974) n-a avut nicio îndoială în privinţa faptului că însemnările „rezultă dintr-o nevoie de mărturisire neliterară” şi exprimă „sufletul omului neconstrâns”, fiind un „document al propriei vieţi, un act de spovedanie a conştiinţei sale”. Mai nuanţată este părerea Danei Dumitriu (1984), care crede că „C.A. Rosetti este în acelaşi timp sincer şi impostor, în sensul în care adaptarea la o anumită tipologie a timpului este şi impostură, şi natură”. Aria timpului romantic fiind idealismul moral, contopirea vieţii individului cu o cauză măreaţă, este vădit din ce anume se inspiră tânărul autor al însemnărilor: o dovadă în plus ar fi faptul că, la maturitate, „când idealurile au început să îmbrace haina intereselor”, el n-a mai ţinut jurnal intim. Exaltările lui Rosetti amestecă în permanenţă motivaţiile personale cu cele naţionale sau sociale, într-un mod care astăzi poate să pară naiv şi totodată convenţional, nefiind însă altceva decât supunerea la clişeul romantic: „A! a muri când ai în inima-ţi sentimentele unei generaţii întregi, a muri când ai o patrie în robie şi când simţi c-ai putea nu numai s-o liberezi, dar să-i faci şi educaţia republicană! A muri când ai doi copii în inima cărora n-ai avut timpul d-a săpa icoana României!” Poza este romantică, dar Rosetti intră în ea ca mâna într-o mănuşă, iar reflecţiile par trăite cu întreaga fiinţă. Caracteristic este la el faptul de a-şi trăi măştile cu patetismul sincerităţii. Nu ne povesteşte Filimon că, elev în clasa de teatru a lui Aristia, Rosetti interpreta pe tiranul Egist din *Orest* de Alfieri cu atâta convingere încât înspăimânta audienţa? Şi, pe urmă, se complace în rolurile sale. Se crede aducător de nenorocire celor pe care-i iubeşte şi nu-şi iartă faptul că maică-sa a răcit grav într-un rând ducându-se la biserică să se roage pentru păcatele lui. Ea moare, iar el notează în jurnal după exact un an (jurnalul fusese întrerupt de tristul eveniment): „Eu dau la acei ce iubesc o căldură care aduce foarte curând friguri.” Jurnalul ne dezvăluie un personaj sfâşiat între impulsuri opuse, cum nu erau puţine în vremea aceea. Aşa ni se prezintă bunăoară Flaubert în *Novembre* şi în *Mémoires d'un fou* relatând experienţe abia consumate. Rosetti e, ca toţi romanticii, senzual, hedonist, dar înclinat spre procesul de conştiinţă; de peste tot se văd umoarea schimbătoare, patima iute, dar şi lupta cu sine, dorinţa de a se înfrunta. Ceea ce se cuvine remarcat în jurnal este că poza romantică, adesea perceptibilă, nu se asociază în toate cazurile cu emfaza stilistică ori cu stilul exclamativ. Ca şi Flaubert, Rosetti ştie să observe atent şi să noteze precis, până la detaliile bolii şi morţii. Însemnările prilejuite de agonia mamei alcătuiesc un fidel document al bolii ei şi al spaimelor lui. Concreteţea impresiilor este absolut modernă: „Şi fiindcă nu este dat mie să sfârşesc ziua fără dureri, intrai în salon, văzui focul, singurătatea, tăcerea, ceasornicul, mama, patul meu, pomul îmbobocit lângă dânsul.” Detaliile veghii sunt tot aşa de pregnante. De altfel, având obiceiul de a consemna regulat evenimentele în caiet, nu omite s-o facă nici atunci când nu s-a petrecut nimic. În astfel de ocazii, scrie într-un spirit acut modern: „Nimic”. Sau: „Nimic, viaţă de om”. Sau încă, resimţind parcă golul existenţialiştilor: „Monotonia monotoniilor.” Aceste motive din urmă sunt contemporane cu ale lui Amiel – rămas necunoscut lui Rosetti – şi anticipează o formă rară la noi a jurnalului, aceea care nu izvorăşte dintr-o criză (şi nu rămâne la expresia ei), dar caută să se muleze după banalitatea unei existenţe (M. Zamfir, 1988). Deseori, notează telegrafic, simplu, tot într-un spirit diferit de al vremii (şi de al lui însuşi, în alte împrejurări): „Sunt bolnav.” Sau: „Nebunii trupeşti.” Iată chiar notele recelui Maiorescu de peste două decenii: „S-a sfârşit şi această săptămână. Lucrai mai mult decât în cealaltă, însă tot prost.”

Tot aşa arată şi corespondenţa lui C.A. Rosetti, ignorată până de curând, dar de un interes documentar şi literar incontestabil, îndeosebi scrisorile în franceză către Maria Grant, viitoarea lui soţie. Păstrând proporţiile, corespondenţele ocupă la noi locul ocupat de

pildă în literatura franceză de scrisorile adresate de Diderot Sophiei Volland ori de Benjamin Constant Juliettei Récamier. Ar fi curios să nu le includem în literatură, deşi obiecţii de principiu se pot aduce. Aceste obiecţii le-a sistematizat Livius Ciocârlie, ca şi contraargumentele, într-o carte (*Mari corespondenţe*) din 1981: pornind de la premisa că scrisoarea e orientată spre destinatar, neavând deci funcţie poetică (în accepţia de la Jakobson), criticul spune că „în mod obişnuit corespondenţele sunt purtătoare de destin şi nu de sens"; dar chiar aici se iveşte posibilitatea replicii, fiindcă bunăoară „o corespondenţă de o viaţă formează totdeauna, adunată, un roman", cuprinzând „durată, prefaceri, creştere ori declin, irosirea trecutului, rupturi". Nimic mai potrivit pentru corespondenţe ca acelea ale lui Rosetti sau Odobescu. Primele scrisori ale lui Rosetti datează din anul căsătoriei şi au tonul „înfrigurat" pe care-l ştim deja din jurnalul acestui îndrăgostit de vorbe mari: „Oui, c'est le bonheur, car j'éprouve des émotions qui m'étaient inconnues jusqu'ci. Et pourtant pourquoi je suis heureux? Quel changement s'est-il opéré en moi et autour de moi? Quoi? ceux que j'aimais, ont-ils quitté leurs tombeaux? Quoi? La Solitude, de Désert n'est-il plus autour de moi? Le ver rougeur qu'on nomme Désir n'est-il plus dans mon coeur?" A doua zi aceste cuvinte i se par „seci şi slabe". Se teme că ea, iubindu-l acum fiindcă îl crede „frumos şi mare", nu-l va iubi mai târziu, când îl va vedea cu toate păcatele lui. Rosetti este adevăratul nostru scriitor retoric nu doar pentru că are mereu întrebări de pus, dar şi pentru că este capabil de expresia cea mai patetică a eului, exonerat de ruşinea de a se considera vreodată ridicol: „Marie, pourquoi l'océan a-t-il des bornes? et pourquoi mes désirs n'en ont-ils pas?" Omul, care-şi botează unul dintre copii Libertate, nu se poate da în lături de la excese de tot soiul, inclusiv unele datorate influenţei stilului biblic, al „socialiştilor" francezi de la mijlocul veacului. După căsătorie, tonul coboară pe pământ, romanul epistolar devenind abia acum interesant. Soţii se despart deseori, siliţi de împrejurări. El merge de exemplu în Turcia, în vremea războiului Crimeii, în nădejdea de a obţine arme pentru români. La Paris a rămas Ion Brătianu (Beppo), prietenul cel mai bun al lui Rosetti, care e închis la Passy sub învinuirea că a tipărit nişte manifeste. „Et notre Beppo, que fait-il?" se interesează frecvent cel plecat (deşi în poemul lui Byron, de unde este luat numele, tocmai cel care pleacă se cheamă Beppo). „Je voudrais savoir qui de vous deux est plus triste du départ d'Ulysse; parfois je crois que Télémaque en souffre autant que Calypso". Referinţa e de data asta la romanul lui Fénelon, ştiut pe de rost adolescentului Kogălniceanu. Aici se situează episodul cel mai enigmatic al corespondenţei. Un mic roman melodramatic. Prietenia dintre cei doi bărbaţi era aşa de mare, încât în *Jurnalul meu* găsim într-un loc această mărturisire neaşteptată, într-un moment în care Rosetti, bolnav, credea că va muri: „Un dor mare de soţia mea m-a coprins, şi mai vârtos astăzi mă gândeam cum o să poci muri fără s-o văd, cum o să trăiască ea fără mine. Mă gândeam să zic Brătianului s-o ia el de soţie, ş-apoi un fel de jalusie mă urma şi dincolo de mormânt." Corespondenţa oferă oarecare suport geloziei acesteia notate în jurnal parcă fără vreo pricină reală. Iniţial Rosetti nu omite s-o roage pe Maria a-l îmbrăţişa tandru din parte-i pe Beppo şi a se strădui amândoi să nu-l uite pe „bietul Ulysse". Printre necazuri de tot felul, drumeţul are vreme de remuşcări, cum ar fi aceea, declarată Mariei cu sinceritatea lui radicală, de a o fi tratat, când erau împreună, „comme un compagnon égal *en tout,* et point comme une femme"; şi, deşi ea este, hotărât, „une femme supérieure à beaucoup d'autres", el bănuieşte că nu i-ar fi displăcut să fie „traitée un peu en femme, un peu plus caressée, un peu plus cajolée". O visează nopţile şi i-ar scrie „une lettre d'amour", dacă n-ar simţi „une espèce de honte" şi n-ar găsi lucrul „inconvenant" cu vârsta şi poziţia lui. (N-are totuşi decât 40 de ani). Pe acest fond sensibil intervine brusc criza de gelozie. Pe la mijlocul unei scrisori îndeajuns de oarecare,

Rosetti schimbă tonul şi persoana gramaticală, scriindu-i Mariei cu o politeţe ostentativă:

„C'est tout ce que je puis et je dois dire en ce moment sur ce sujet car il me tarde de vous parler, Madame, sur une affaire plus grave. Vous m'envoyez une lettre qui a l'air d'être écrite *chez vous*; on parle même dans cette lettre qu'on voudrait écrire la nuit, et puis voilà que la phrase de la première feuille continue la lettre d'une autre. Et on ne peut pas dire qu'on a eu la lettre de l'autre à la maison car il y a pâté qui prouve qu'on écrivait à Passy. Et puis qu'ai-je besoin encore de ce pâté. Ne voit-on pas l'écriture, ne sent-on pas que c'est une lettre écrite dans un endroit suspect? Des notes sans suite, des phrases entrecoupées et incohérentes. «J'aimerais écrire le soir mais je ne le peux» et puis on écrit à Passy. Bon, nous avons compris et pour tout réponse nous vous donnons l'assurance que la Montagne va tomber sur vous deux et vous écraser comme Rosita a été écrasée par la pierre du bossu. Oh, que c'est stupidement écrit ce roman. Je l'ai lu pour lire quelque chose que tu as lu; quoiqu'à présent je suis sûr que tu lis toute la presse. Oh! cette question d'Orient, te souviens-tu quand je te grondais de ce que tu ne voulais pas lire? Sic. Elle se venge maintenant."

Fulgerătoarea bănuială conţine mai multe necunoscute pentru noi. Şi care să fie romanul invocat cu atâta parapon? Unul de Paul de Kock, de E. Sue ori de alt romancier la modă, probabil. Nu l-a identificat nici Ş. Cioculescu, izbit mai puţin de tulburile recriminări din scrisoare decât de apelativele glumeţe împrumutate din Fénelon: „Asocierea – scrie criticul – atât de strânsă a unui al treilea într-o unitate conjurată nediscutabilă poate preta la toate echivocurile, deşi personal ţin să subliniez că nu adulmec nimic rău în acest neverosimil dar ideal triunghi al iubirii". Beppo fusese transferat din închisoarea Sainte-Pélagie în clinica doctorului Blanche de la Passy şi se bucura acolo de o relativă libertate. Maria îl vizita ca pe un frate, la insistenţele lui Rose însuşi (care e numele lui Rosetti, se înţelege), acesta voind să ştie ce face arestatul şi fiind veşnic nemulţumit de laconismul informaţiilor primite. „On dirait qu'on s'ennuie", exclamă el, o dată bănuiala de trădare născută: „Je commence à soupçonner fort; aussi gare à vous; car rien de plus possible que de voir un beau jour la montagne arriver à Mohamet; et alors gare à vous, *te cunun şi mă scap*. Cela, encore une fois, pourra très bien arriver; mais en attendant pour te punir je veux causer avec mon rival de Passy." S-a păstrat şi scrisoarea adresată în această împrejurare lui Brătianu: „Binevoieşte a rămâne cu dumneaei, dacă tu eşti pricina. De nu, şi de este altu, apoi atunci mai lesne mă desfac de dumneaei. Spune-i că pe mine nu mai pune mâna. E! o asemenea ocazie n-o mai scap eu". Se pare că Rose nu ştia adevărul şi mai degrabă brava decât era sincer decis a o rupe cu „infidela" şi cu „amantul" ei. Episodul trecând, Rose revine la sentimentele dintotdeauna nu numai faţă de Maria, dar faţă de Beppo, ca şi cum nu s-ar fi întâmplat nimic. Se va fi edificat ulterior?

Despre poezia lui C.A. Rosetti s-au susţinut opiniile cele mai contradictorii. Spectacolul criticii este, de la un punct, superior versurilor. Acestea au apărut doar vulgare lui Bogdan Duică (ostil nu doar liricii lui Rosetti, dar cântecului de lume, în general, „cântecelor curveşti şi de iuboşte", cum erau deja numite în secolul XVIII), ca şi lui Ibrăileanu. Mai târziu, poetul a fost considerat de Ş. Cioculescu „întâiul textier de mare succes al secolului trecut", un Cassanova „de la meridianul suburbiei bucureştene". Călinescu apreciază populara romanţă *A cui e vina* drept o capodoperă de sentimentalism, care, „ca produs solitar al hazardului", reprezintă pentru literatura română ceea ce este *Sonetul* lui Arvers pentru aceea franceză. Dar tonul pentru recuperarea *Ceasurilor de mulţumire* nu e încă dat. Trebuie să aşteptăm ca ele să fie recitite de către contemporanii noştri. Întârzierea se răzbună. Marin

Bucur (1970) cade în exagerarea contrară de a vedea în Rosetti pe „cel mai realizat poet sentimental şi intimist" din prima jumătate a secolului XIX. Un capitol echilibrat şi cu intuiţii juste dedică poetului Dana Dumitriu în mica ei monografie din 1984. După părerea ei, poezia de salon de la 1840 a lui C.A. Rosetti ar fi continuarea celei de alcov de dinainte de 1830, iar originea lor comună trebuie căutată în trubaduri. Originalitatea eroticii rosettiene constă în impunerea „unui tip feminin despovărat de aura idealităţii". Nu mai e vorba de graţia femeii, ci de ilogismul sentimentelor ei. *Ceasurile de mulţumire* inaugurează la noi misoginismul poetic. Trecând prin Nicoleanu ori Sihleanu, atitudinea va culmina în Eminescu, spre a deveni la Minulescu (fie şi „jucat") cinism erotic. E greu de adăugat ceva esenţial la aceste observaţii. În fine, oricât de relativă i-ar fi valoarea în sine, poezia lui C.A. Rosetti s-ar afla la originea melodramei bacoviene şi a „sentimentalităţii sofisticate" din versurile lui Emil Botta. Note ale ei s-ar găsi, până astăzi, în romanţa trubadurescă a unor Nichita Stănescu, Cezar Ivănescu sau Gh. Tomozei.

C.A. Rosetti a trecut şi mai trece drept primul nostru canţonetist, inspirat de Béranger. A fost un poet cu adevărat popular la mijlocul veacului romantic, dar e greşit să vedem în el un poet naiv. *A cui e vina* a putut deveni şlagărul bonjuriştilor, cu muzicalitatea şi cu frivolul lui fatalism sexual, dar este opera unui poet cult, comparabil cu Minulescu. Minulescianismul este izbitor în versuri ca acestea:

„Cinste şi iubire, dragoste, credinţă
Ieri jurai tu mie, azi cui s-o-ntâmpla;
Nu cunoşti iubire, nu simţi pocăinţă,
Astfel-ţi este sexul, nu e vina ta."

Calitatea cultă a inspiraţiei face cu putinţă compararea cu G. Călinescu din poeziile adunate în ciclul (culmea!) *Statornicie*. Motivul alintării din *Dorinţa* lui Rosetti („De ce nu sunt sticluţa cu apa înflorată,/ Ce-n toată dimineaţa îţi spală faţa ta!/ De ce nu sunt oglinda frumoasă ce te-arată!/ C-atunci aş şti mai sigur că tu nu m-ai uita!"), pe care-l întâlnim înainte la Mumuleanu, va fi prelucrat ulterior de Călinescu în *O, tu, cu ochi albaştri* şi în altele. Jocurile dragostei de la Rosetti.

„Şi toate-mi plac când buza de faguri e p-a mele
Şi îngânând un «dragă» pe sânu-mi te lipsesc;
Şi când tu eşti în braţe-mi, când sunt într-ale tale,
Sunt fericit, în ochii-ţi iubirea-mi d-o citesc"

fac legătura între Conachi sau Alecu Văcărescu şi acelaşi Călinescu din *Interdicţie* („Mă înveleşti cu părul şi mă săruţi o dată,/ Şi pieri din faţa mea cântând ca un ecou"). Fără îndoială că tiparul este la Rosetti, ca la toţi muntenii dinaintea lui, acela al irmosului vesel ori al cântecului de lume, vodevilesc, fără adâncime şi accesibil simţirii mijlocii, aşa cum îl ştim de la începutul secolului şi în care paşoptiştii nu excelează. Nici Alecsandri, nici Alexandrescu, nici Bolintineanu nu sunt poeţi erotici. C.A. Rosetti înfăţişează una din primele excepţii de la regulă, preluând ştafeta de la generaţia anterioară şi trecând-o celei următoare. Paranteza în care paşoptismul închide acest fel de poezie se explică prin schimbarea modelelor. Lamartine şi Byron iau locul lui Béranger în poezia serioasă, lăsând pe seama celei „populare", urbane şi suburbane, motivele şi atmosfera erotică dominante în deceniile dinainte. În 1843 C.A. Rosetti este încă aproape de versul locvace al lui Béranger, din care a şi tradus, fără a râvni totuşi să ofere tabloul complet al mentalităţii ori al gustului mic-burghez, ca poetul francez, care a pus cântecele sale în gura celor mai diverse „personaje" din Parisul de după 1800, de la „grand' mère" care-şi amin-

teşte la un pahar de vin numele amorezilor ei de odinioară şi până la gardienii uitaţi în post. Rosetti s-a limitat la amor, privit cu fatalism şi uşoară mizantropie. „Filosofia" nu e tocmai aceea populară sau, mai exact, poetul îşi ia unele distanţe. În *Pisma*, dezvăluindu-şi gelozia (cuvintele erau sinonime în secolul trecut), accentuează pe faptul că ea este pricinuită de totul şi de nimic, fiind aşadar iraţională. Nu o lamentaţie conţine în fond *A cui e vina*, în afară poate de aceea pe tema naturii înseşi a femeii, trădătoare peste voinţa ei, ci mai mult o constatare (o reflecţie). Se presimte timbrul din *Ce e amorul* şi celelalte meditaţii erotice eminesciene:

„Dar cu toată însă multa-ţi necredinţă,
Inima-mi tot bate ori când te-o vedea;
Înger eşti în ochii-mi, sfântă mult fiinţă,
Astfel e amorul, nu e vina ta!"

E de notat că între cântecele de lume transcrise de Eminescu este unul, remarcat de Perpessicius, intitulat *În zadar răsare, în zadar apune*, în care sensul este rosettian. În *Femeia cea nobilă,* vorbeşte geniul romantic, Hyperion:

„Eu ţi-aş fi pus pe frunte o stea
strălucitoare,
Umbrită d-al meu geniu ai fi nemuritoare,
O singură cunună ne-ar fi încoronat!"

Reproşul este aproape acelaşi din finalul poemului eminescian:

„Şi-n loc de astea toate, tu ai luat în lume
Ca or şi ce femeie un loc de tot obştesc..."

Un jurnal intim, ţinut cu intermitenţe între 1865 şi 1870, ne-a rămas de la culegătorul de poveşti PETRE ISPIRESCU (1830-1887). Ocazia care pare să-l fi declanşat este împlinirea unui an de la moartea mamei (motivul apare în multe jurnale şi memorii, de la C.A. Rosetti la Valeriu Cristea), căreia îi datorează îndemnul de a învăţa să scrie („o să ai trebuinţă de scrisoare", *Documente şi manuscrise literare*, II, 1969), din care şi-a făcut tot rostul vieţii lui, de harnic tipograf. Redactează jurnalul ca să-i vorbească ei: „Unde altădată o făceam verbal, de astă dată voi pune pe hârtie evenimentele vieţii mele, spre a ţi le consacra ţie". Ispirescu e un dezamăgit, într-o lume nesinceră şi crudă ca însăşi natura. El e un om de treabă, scandalizat până peste poate de răutatea unor semeni. Se miră de cutare profesor care şi-a pavat curtea cu pietre luate, una câte una, de pe uliţă, şi care trăia cu nişte bucătărese ca să obţină gratis mâncarea pentru elevii lui, cărora, fireşte, le pretindea bani pe ea. E revoltat pe un altul care şi-a părăsit nevasta cu mulţi copii şi, ca să scape de grijă, i-a înscenat un adulter, după care s-a cununat cu o fetişcană. Întâmplările politice (detronarea lui Cuza, înscăunarea lui Carol) sunt privite cu bonomie de mic-burghez căruia marile cauze îi rămân în fond străine, el văzându-şi de tiparniţa lui. Îi place că noul domnitor, deşi nu ştie româneşte, comandă jurnale. În sala tronului, unde face într-un rând de gardă (garda civică a lui jupân Dumitrache), îşi aminteşte de copilăria din mahalaua Udricani. Are 35 sau 36 de ani şi e deja, sufleteşte, un bătrân. Presară printre însemnări o mulţime de versuri foarte proaste, între care o poezie închinată, desigur, lui Gutenberg. Autodidactul tipograf mărturiseşte de exemplu cum, apucat fiind de o „ploicică" tocmai prin dreptul cimitirului Belu, s-a dus cu gândul la întrebarea cutremurătoare: „Care e destinaţia omului pe pământ?" Candoarea îndrăgostitului de basme este cu acest prilej maximă: „Se vorbeşte de spirite, de fantasme. Nu ştiu întrucât pot fi credibile acestea. Eu unul n-am putut vedea până azi nici o fantasmă, nici un spirit." E un *simplu* Ispirescu, fără darul expresiei, dar cu înclinaţii eticiste care ni-l evocă pe

Slavici. Istoria cu Ancuţa, al cărei „sanctuar al virginităţii" l-a respectat până când fata şi-a luat câmpii, este de un comic involuntar desăvârşit. Ca orice om sărman, luptând cu existenţa, şi fără bucurii, are o filosofie sumbră: „Eu consider pe un om un animal orb. Acest animal este înhămat la o povară. Osânda lui este de a nu se putea despărţi de acea povară în toată viaţa lui, ci o trage după sine necontenit. Povara aceasta este pentru om necesităţile vieţuirii. Animalul este silit să meargă înainte, fără a şti sau a vedea pe acela care îl mână." Mai crede că „tot ce este contra naturii este utopie", cu acel bun-simţ care-l determină să nu fie deloc un spirit revoluţionar, ci, cu toată sărăcia lui, un conservator. „Ca să perfecţioneze omul, trebuie să se perfecţioneze natura", zice el. Ceea ce, desigur, e irealizabil, căci „mii de ani de când există natura, câinele şi până azi linge apa pe care o bea, găina trebuie să ridice gâtul ca să poată înghiţi", cu alte cuvinte, nu se constată nici cel mai mic progres.

Numele lui Ispirescu rămâne legat de *Basmele românilor*, publicate de el cu începere din 1862, când apar şi cele mai frumoase: *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte, Balaurul cu şapte capete* şi, indiscutabil, cel mai reuşit, *Prâslea cel voinic şi merele de aur*. În pofida faimei acestor basme şi a faptului că noi toţi le-am auzit încă înainte de a merge la şcoală, istoriile literaturii îi acordă rareori un loc autorului. Explicaţia trebuie căutată în părerea aproape unanimă că Ispirescu a fost un simplu culegător, nu un creator, nici măcar pentru copii, şi că iese strivit din comparaţia cu Ion Creangă. Aceasta nu-i împiedică pe copii să-i ştie poveştile pe de rost, ca şi pe cele ale moldoveanului, şi pe filologi să-i analizeze simbolistica. Niciun basm românesc n-a avut parte de comentarii mai bogate decât *Tinereţe fără bătrâneţe,* începând cu Eminescu şi sfârşind cu Noica. E însă de notat că tocmai criticii literari s-au abţinut. Chestiunea „nedreptăţii" făcute lui Ispirescu a fost rediscutată de Mircea Anghelescu, în succinta lui monografie (1987). Nu e însă limpede argumentaţia: pe de o parte, criticul deplânge ingratitudinea istoricilor şi criticilor literari faţă de un autor care nu s-ar fi mărginit la culegerea textelor, pe de alta, recunoaşte cu onestitate că, în afara unui stil întrucâtva „mai împodobit decât se poate în general întâlni în basmele fantastice de acelaşi tip, culese (sau scrise) în aceeaşi perioadă" şi a unor intervenţii succesive ale lui Ispirescu, denotând preocuparea pentru expresie, există puţine merite de originalitate sau de artă. Aceasta din urmă şi este principala dificultate. Cu siguranţă, Ispirescu este un prelucrător, nu un culegător fidel (nici unul dintre contemporani nefiind, de altfel, folclorist în sensul de astăzi şi, de la Alecsandri citire, toţi au umblat după bunul lor plac în textele culese), ci un prelucrător, câtuşi de puţin artist. Limba basmelor lui este lipsită de orice culoare: nici ţărănească, nici orăşenească, nici populară, nici cultă; naraţiunea este liniară şi din cale afară de laconică (exceptând *Prâslea,* unde găsim, dovadă a unui lux neînchipuit, strânse laolaltă o mare cantitate de motive şi procedee); singura atitudine a povestitorului este de obicei aceea moralizatoare, el nepărând să pună preţ pe alte valori decât pe acelea stricte de conţinut. Era normal, în aceste condiţii, ca Ispirescu să ajungă la *Poveştile unchiaşului sfătos,* adică la repovestirea într-o manieră simplificată şi naivă a unor mituri sau legende istorice, sau la însemnarea de călătorie mai mult instructivă decât estetică. Tonul prozei lui vesteşte tot mai mult, după 1880, sămănătorismul.

Dacă fiul lui Costache, IACOB NEGRUZZI (1842-1932), merită a fi menţionat într-o istorie a literaturii, nu e, cu siguranţă, pentru prozele propriu-zise (*Còpii după natură* sunt fiziologiile generaţiei anterioare asortate realist), nici, cu atât mai puţin, pentru poeziile sale, absolut nule, ci pentru un jurnal intim de primă tinereţe, ţinut

în germană, pe când era student la Berlin, şi încheiat abrupt după întoarcerea de la studii. M. Zamfir (1988) îl socoteşte un „jurnal de criză", ca şi pe cele ale lui Rosetti sau Ispirescu. Dar, chiar dacă e scris în principal ca un mijloc de a se analiza spre a se aduce pe calea cea bună, într-un moment dificil al vieţii studentului, cum presupune M. Zamfir, jurnalul lui Iacob Negruzzi are mai curând trăsăturile celeilalte categorii desemnate de critic, fiind, în paralel cu *Însemnările zilnice* maioresciene începute în 1855, al doilea jurnal de tipul Amiel de la noi. Se deschide la 1 decembrie 1861 cu aceste cuvinte: „Încep cu o zi petrecută în mod obişnuit. Nimic important". Continuă la fel pe 2 decembrie: „De asemenea o zi destul de obişnuită". Apoi iarăşi şi foarte des: „Nimic important". Dacă la C.A. Rosetti astfel de însemnări au caracter excepţional, greul ducându-l acelea referitoare la situaţii de viaţă critice, la răscruci sentimentale sau morale, la Iacob Negruzzi sau la Maiorescu jurnalul e o radiografie a cotidianului. Se poate cita de oriunde:

„Azi am făcut act de prezenţă la seminarul lui Berner. L-am vizitat pe Racoviţă şi mi-a cântat nişte lucruri minunate la pian. După aceea am făcut achiziţii în cantităţi enorme la «Ettlinger». Mi-am cumpărat note muzicale. După o absenţă de durată am fost din nou la un chef al corporaţiei. Apoi am făcut cu Koch şi cu Reclam o plimbare. Am jucat «quodlibet» la *Braun*."

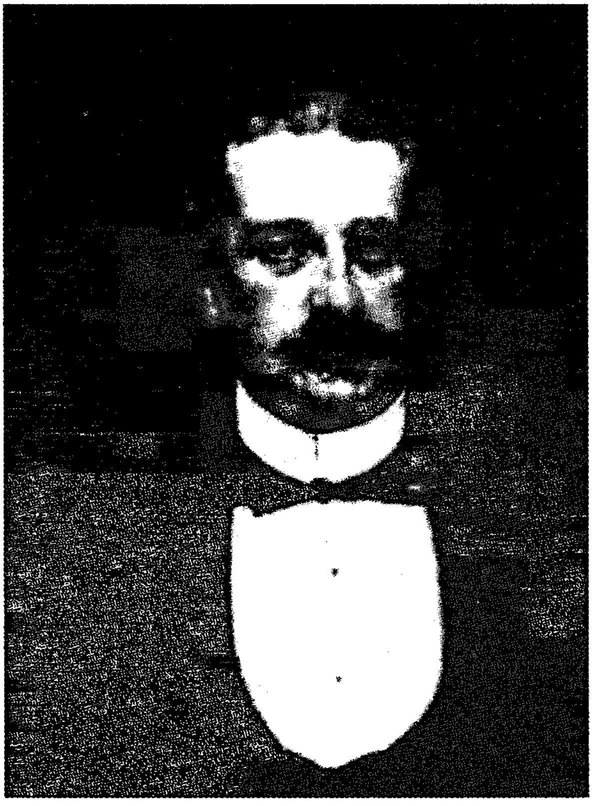
Nu se văd nicăieri nici alt ton, nici alte intenţii. Jurnalul este „neliterar", un *aide mémoire* la nevoie (cum autorul însuşi admite în câteva rânduri, recitindu-se), sec, minuţios şi netemperamental. Independent de întâmplările zilei, redactarea e la fel. Nu e stilul romantic şi patetic al lui Rosetti, ci acela sobru şi „victorian" al lui Maiorescu. Studentul îşi reproşează inactivitatea intelectuală, petrecerile, băutura şi mai ales jocul de ruletă, care-i toacă şi aşa puţinii taleri. E drept că studiază zilnic, merge la operă şi la teatru, cântă la flaut (ca şi Maiorescu), dar nu i se pare îndeajuns. Îşi ia repetate angajamente de îndreptare, pe care nu le ţine, şi atunci se judecă aspru: „declar sus şi tare că sunt un om lipsit de cuvânt". Sentimentul datoriei patriotice este acela pe care-l ştim de la generaţia dinainte. „Cât aş fi putut învăţa în aceste cinci semestre pierdute prin inactivitate! Nu pot oferi patriei mele, părinţilor mei, nici un fel de mulţumire. De pe acum sunt îngrijorat." Modalitatea de recuperare este însă maioresciană: „Vreau să învăţ de toate şi dintr-odată şi nu-mi ajunge timpul. Dar să am răbdare. Dacă-mi împart bine timpul, pot recupera multe, cu hărnicie şi bunăvoinţă." Ca şi ambiţia, măsurată atent după posibilităţile existente: „Să sperăm că în cele din urmă voi avea o bază ştiinţifică sigură, pentru ca, sprijinindu-mă pe ea, să-mi pot continua formarea mea prin autoeducare." Maiorescu îşi propunea aceleaşi nobile scopuri şi aceeaşi metodă practică. Cei doi bărbaţi nu se cunoşteau iar afinităţile dintre ei, când se vor întâlni, se vor dovedi strict intelectuale. Chiar dacă Negruzzi nu va respecta programul decât cu oarecare relativitate (jurnalul conţine în continuare ecoul nopţilor irosite, al cheltuielilor cu prieteni, al aventurilor cu femei, urmate aproape de fiecare dată de remuşcări şi de noi promisiuni de îndreptare), sensul lui maiorescian nu poate fi pus la îndoială. Amândoi viitorii junimişti vedeau, deci, în jurnal mai degrabă decât expresia unor crize o posibilitate de a se controla şi ordona. După o lună de când îl ţine pe al său, Iacob Negruzzi se hotărăşte să nu mai consemneze „lucruri mărunte", întinzându-se asupra „întâmplărilor mai importante". Dar nicio schimbare nu e sesizabilă în text. Tot ce se petrece continuă a fi redat, până şi unele colportaje efemere ca şi subiectele care le inspiră. Deosebirea de Rosetti bate la ochi. Nu mai e marele sentiment al timpului (al istoriei) de la romanticii paşoptişti, ci sentimentul amielian al rutinei cotidiene, care

înghite totul ca un moloh lipsit de măreţie, dar nu mai puţin devorator: „Nimic. Încă, n-am lucrat nimic. De multă vreme n-am trecut nici măcar după-amiază pe acasă. Am fost la Blaubois. E încă bolnav. Am mers la *Braun* şi am pierdut la ruletă. 1 şi jumătate." Nu s-a instalat încă, e drept, nevroza amieliană (prezentă la Maiorescu, în pofida energiei lui), dar măsura timpului este aceeaşi şi avem în jurnalul din epoca nemţească al lui Iacob Negruzzi o operă rară, care, împreună cu acela maiorescian, o rupe în premieră cu tradiţia romantică a genului. Numai lipsa de răbdare a autorului de a-l ţine o perioadă mai îndelungată, dacă nu toată viaţa, ca tenacele Maiorescu, opreşte acest jurnal să reprezinte mai mult în literatura noastră.

Postromanticii. Proza academică şi savantă. Teatrul

ALEXANDRU ODOBESCU

(23 ianuarie 1834 – 10 noiembrie 1895)



Când, după cincizeci de ani, Odobescu se gândeşte să-şi strângă operele în volum şi alcătuieşte un proiect de sumar, pe care-l copiază într-o scrisoare către soţia lui, observăm că el nu face nicio deosebire între textele literare şi cele ştiinţifice. Titlul însuşi al volumelor care apar la Socec în acelaşi an (1887) conţine ideea acestui hibrid: *Scrieri literare şi istorice.* Este cea mai bună dovadă că autorul continua mentalitatea generaţiei de dinainte. Postpaşoptistul Odobescu, la fel cu paşoptistul Ghica, trebuie considerat scriitor „malgré lui", în măsura în care o finalitate propriu-vorbind literară lipseşte din aproape toate operele sale. Motivaţia „scenelor istorice", imitate după Negruzzi şi cu titlul împrumutat probabil de la Vitet (e părerea lui Vianu) este tipic costumbristă: „Faptele istorice ale unei ţări sau ale unei epoce au totdeauna un interes mai viu când traiul, obiceiurile şi graiul de acolo sau de atunci ne sunt cunoscute. Scopul romanţelor istorice este, în parte, d-a ni le arăta; ăsta e şi folosul lor instructiv." O redescoperim la începutul bucăţii *Câteva ore la Snogov,* unde, înlăturând „prepusurile" eventualilor cititori referitoare la conţinutul ei, Odobescu îşi declară „predilecţiunea firească" de „a căta în trecut", acolo unde, în „cucernicul lăcaş de jale al mănăstirii-închisoare", se vor fi aflând „fapte şi datine, dacă nu mai veselitoare, cel puţin mai strălucite şi mai măreţe decât furtişagurile triviale ale arestanţilor ce calcă astăzi osemintele şi suvenirile lor". Şi adaugă: „Găsim o plăcere nespusă a străbate tărâmul patriei, cercetând peste tot umbrele şi amintirile strămoşilor noştri". Dar nu numai

ideologic, ci şi stilistic proza odobesciană aparţine aceluiaşi romantism *Biedermeier* dintre 1830 şi 1889: ea se compune din, laolaltă, memoriale de călătorie (arheologice, istorice şi artistice), studii, eseuri, epistole, nuvele (istorice) şi documente. Din toate, lipseşte ficţiunea, chiar dacă Odobescu încalcă, cel dintâi, regula de a o compensa prin memorialistică. Latura autobiografică este relativ slabă în opera lui. Nu intră în discuţie, fireşte, scrisorile. Dar în celelalte, fie că e vorba de eseuri, la fel de negruzziene ca şi nuvelele, sau de tratate ca *Le Trésor de Pétrossa,* evocatorul lasă locul savantului academic sau numai eruditului graţios, însă deopotrivă de impersonal, în măsura în care nu are plăcerea de a se destăinui. Imensa corespondenţă a absorbit, s-ar părea, toate pornirile intime către biografism existente în Odobescu, îngăduind a se manifesta doar acea „voluptate erudită şi estetă" de care vorbeşte G. Călinescu. Om învăţat şi posedând probabil cea mai extraordinară bibliotecă de antichităţi de la noi din secolul trecut, Odobescu are spiritul fin al unui *gourmet* împătimit de obiecte artistice, descoperite cu strădanie şi colecţionate cu grijă. El nu ni-l evocă numai pe personajul balzacian, asediat de creditori, asupra căruia atrăgea atenţia Călinescu la lectura scrisorilor, dar şi pe Des Esseintes, care-şi inventează ambianţa imediată cu preţul unor mari cheltuieli şi deopotrivă cu dorinţa de a trăi aristocratic, în mijlocul unor lucruri frumoase. Dandy-ul relevat de corespondenţa din tinereţe devine cu vârsta un *homo aestheticus.* Sensibilitatea lui Odobescu este aceea „mediteraneană", pe care Gasset o va defini drept „plăcerea de a străbate şi de a pipăi cu pupila pielea lucrurilor" (*Meditaţii despre Quijote*). Şi ea triumfă în contemplarea obiectului artistic. Natura însăşi îi apare lui Odobescu sub forma tabloului sau a sculpturii. Descriptivismul odobescian constă în prefacerea spontană a peisajului real într-unul zugrăvit cu pensula. Odobescu este ceea ce el însuşi a numit într-un rând, referindu-se la Pausanias, un *perieget,* adică un călător, geograf şi istoric totodată, care înfăţişează în opere narative obiecte de artă şi uzurile de prin localităţile vizitate. Pe lângă zecile de pagini din corespondenţă consacrate unor astfel de descrieri, avem memorialele şi studiile despre Dresda sau Londra, despre mănăstirile din Argeş şi Vâlcea, pline de bucuria întâlnirii cu o natură transformată în monument artistic. (Chamisso şi Darwin scriseseră în prima parte a secolului romantic astfel de voiajuri ştiinţifice, la modă în romantismul *Biedermeier.*) Coloseumul londonez ori muzeul parizian Grévin reprezintă obiectivarea aproape desăvârşită a imaginaţiei odobesciene, cu emoţia aceea de a trăi în eroarea còpiilor, pe care şi-o oferă de câte ori are ocazia, cu plăcerea simulacrelor şi duplicatelor, care dau aparenţa realului. Paradoxul lui Odobescu este de a nu realiza viaţa decât în iluzia artei şi invers: el este un senzual în percepţiile estetice şi un estet în percepţia realului, contemplând-o pe Leda cea pictată de Michelangelo cu neascunsă excitaţie şi preferând lumii adevărate „palatul încântat" al artei, muzeul.

Totul e reglat de convenţia romantică a povestirii de aventură istorică în *Mihnea Vodă cel Rău* şi în *Doamna Chiajna*: subiect, intrigă, psihologie, decor. Cea dintâi debutează tipic prin înfăţişarea cadrului fizic („Ca la două ceasuri cale-n jos de Ploieşti, curge apa Cricovului, care, cu mii de pârâie ce se resfiră şi se-mpreună, împestriţează matca sa răzlăţată şi năsipoasă...") şi istoric („Pe o culme semeaţă a acelei coaste sta, pe la leatul 1508, cetăţuia lui Dracea, armaşul de la Măneşti"), spre a intra apoi în subiect printr-o formulă de introducere devenită şi ea caracteristică („Într-o zi noroasă de primăvară, puţin în urma Paştilor..."). Abia întors de la vânătoare, Mihnea merge lângă tatăl său, armaşul, care trage să moară şi care, rostind câteva fraze testamentare („De-ţi va da Domnul Dumnezeu putere şi tărie, să nu cruţi, să n-aibi milă..."), îşi dă duhul. Aceeaşi convenţie a nuvelei în maniera Scott, Hugo, Dumas predomină şi în cea de a doua bucată, încă şi mai plină de răpiri, morţi violente, iubiri fulgerătoare, fantome, nebunie şi lovituri de teatru.

Doamna Chiajna face gesturi de eroină romantică. O scenă hugoliană are loc în biserică între Radu Socol şi Anca. Mihnea fură mireasa din patul nupţial şi, deoarece boierii colportează răutăcios ştirea, le dă să mănânce mărgăritare în pilaf. Anca scapă din chioşcul unde se afla prizonieră îndoind zăbrelele de lemn şi e luată de Radu într-o barcă, pe Dunăre, sub o lună îmbătătoare. Mihnea ţine sfaturi de taină în pivniţă, printre butoaie, fiindcă ştie că zidurile palatului au urechi, dar chiar şi aşa un copil al unui boier ostil stă la pândă şi aude totul. Părăsit de toţi, Mihnea e cuprins de turbare ca Richard al III-lea. În stil patetic, „negru", gotic, e relatată moartea sângeroasei Chiajna, fără a se ocoli însă elementele portretistice şi vestimentare care dau culoarea de epocă, la fel ca în *Ursita* lui Hasdeu:

„Dumbravă vornicul intră în fruntea tovarăşilor săi; el era un voinic înalt şi spătos, purtând o ţurcă de blană flocoasă ce ascundea capu-i ras, din creştetul căruia o singură şuviţă de păr atârna în jos pe ceafa-i lată şi vânoasă; era îmbrăcat cu un mintean de urs lăţos şi-ncins cu o curea de care sta aninată o ghioagă năstrujită cu dinţi de fier, adevărat baltag de uriaş.

— Unde-s puii de năpârcă? strigă el cu glas răguşit, intrând în cort cu mâna în şold. Li-a sosit ceasul pieirei! halal de ei, fârtaţi!

— Pare-mi-se că-n beţie ţi-ai pierdut cumpătul vorbirii, jupan vornice, rosti Doamna, înstrunându-şi mânia, or pesemne c-ai mintea ca de prunc într-atâta trupeşie!

— Taci, muiere, nu bârfi! răspunse Dumbravă [...]

— Câni neruşinaţi, liftă rea! strigă Chiajna, spumegând de turbare; dar Dumbravă nu-i dete vreme să urmeze zadarnicele-i sudălmi, ci, desprinzând ghioaga de la brâu, o-nvârti de câteva ori cu braţu-i vârtos şi-apoi, glăsuind cu groaznic blăstem, o azvârli drept în capul înfuriatei doamne.

Chiajna căzu răsturnată pe spate, îndată, cu ochii sângeraţi, cu fălcile căscate, încercă să se ridice în genunchi, să se sprijine pe palme, să rostească un cuvânt; dar abia putu să iasă din gâtleju-i năbuşit vorbele: «Domnii! feciorii mei...» ş-o înecă sângele ce curgea şiroaie din tot capu-i găurit de ţinte. Trupu-i se zvârcoli cu scrâşniri din dinţi, săltă încă de câteva ori, se rostogoli cu creştetul în ţărână, se zgârci şi se întinse în câteva încordături dureroase ş-apoi căzu înţepenit într-o baltă de sânge."

Această aglomerare de atrocităţi nu e în spiritul lui Odobescu, dar provine din acelaşi model romantic din care scriitorul nostru ia şi partea documentară, aceea în care se va dovedi un maestru, a înfăţişării tablourilor istorice, nunţilor, ospeţelor, înscăunărilor etc., muzeistic încărcate. Descrierile din nuvele (încoronarea lui Mihnea ori portul de nuntă al Ilincăi) le anticipează pe cele din *Istoria arheologiei*. Spre deosebire de Hasdeu, la fel de erudit în detalii, dar cu un mai pronunţat simţ al destinului personajelor, Odobescu e mai impresionat de turnul ruinat de la Cotmeana decât de ursita lui Mihnea.

Prima operă deplin odobesciană este *Câteva ore la Snagov*, „promenade archéologique", după cum a numit-o inspirat Ş. Cioculescu, care are deja toată acea lunecare agreabil-instructivă printre „difficiles nugae", al cărei secret îl ştie doar autorul. Neconstrânsă de nicio regulă vizibilă cu ochiul liber, supusă aparent numai capriciului, scrierea pare a se conduce după criteriul infirmării sistematice a aşteptărilor cititorului: „Cititorul nostru s-ar putea dar aştepta a găsi în aceste pagini... Ne grăbim deci de la început a înlătura asemenea prepusuri...". Cititorul nu găseşte ceea ce caută, dând în schimb la fiecare pas peste ceea ce nu se aştepta să găsească. Digresiunile, divagaţiile, salturile sunt mai puţin o problemă de fantezie decât una de demers artistic conştient. Eminescu a numit *Pseudokynegetikos* „mozaic". G. Călinescu scrie: „E un badinaj de erudit frecventator de saloane, o divagaţie amabilă în jurul ideii de vânătoare. Erudiţia digestibilă era mai mult ca oricând la modă la urmaşii lui Fontenelle, din secolul al XIX-lea. Chiar când

fac erudiţie curată, aceşti savanţi îşi îngăduie deasupra aparatului critic, gemând de citate greco-latine, exclamaţii şi exaltări. Winkelmann, Barthélemy sunt nişte erudiţi lirici. Dar în tradiţia franceză, unde stăpânea figura lui Rabelais, erudiţia cea mai fină ia o turnură burlescă. Paul-Louis Courier, autor de diatribe, era un elenist emerit, care îl tradusese pe Longos. Erudiţia la clasicii întârziaţi, afectarea conversaţiei libere vin şi dintr-un dispreţ pentru haosul fanteziei romantice. Odobescu întrunea condiţiile genului: era erudit, rafinat, om de gust şi fără imaginaţie." Însă Odobescu (lucru ce a trecut neobservat, fiindcă textul s-a publicat târziu) teoretiza formula mai de mult, în studiul intitulat *Satira latină*: „Vorba *satira* – susţine el – vine de la vechiul cuvânt *satura* ce însemna orice fel de amestecătură. În limba preoţească, tava pe care se puneau cele dintâi daruri ale pământului, spre a le duce drept odor zeiţei Ceres, purta numele de *satura lanx*". (În *Le Trésor*, pornind de la marea tavă, Odobescu va enumera toate tipurile existente ori atestate de *lances*). Satira e deci „un fel de poezie unde se vorbeşte despre mai multe lucruri", nu fără scop instructiv, cum afirmă Festus, citat de Odobescu în acelaşi studiu (şi din nou în *Le Trésor*). Se poate cu uşurinţă constata că şi *Câteva ore la Snagov*, şi *Pseudokynegetikos* sunt nişte „satire" în acest înţeles etimologic. Stânjenit de forma nuvelistică, Odobescu se complace în aceea a „satirei." Aceleaşi sunt stilul şi compoziţia din *Câteva ore la Snagov*:

„...Trăsura străbătea încetişor pajiştea înverzită în care intrasem cu atâta bucurie. Şi într-adevăr, totul în preajmă era încântător; înalţii stejari, pătrunşi de luminile soarelui de vară, prezentau în bolţile lor răslăţate toată scara feţelor smarandului, de la frageda verdeaţă a mugurului până la negrul întunecat al tulpinei. O atmosferă de basme răcoroasă învia suflarea şi şoapta frunzelor, uşor cletinate de o lină adiere, se îngâna singură cu susurul greierilor ascunşi în frunziş. Prin acele locuri misterioase, scăldate acum de razele amiezei, poştalionul meu înainta cu ţăcăneală; surugiul, spre a îndemna caii, învârtea uneori biciul alene peste capul lor, ş-apoi le adresa din când în când cu glas domol strigătul prelungit de «hai, băieţi!». Roatele briştei tăiau făgaşe subţiri pe iarba plăpândă a pământului jilav şi tot echipajul păşea cu o moale legănătură."

Acest jurnal de călătorie, care ne aminteşte de ale lui Russo, şi are cel mai proaspăt şi natural aer care i-a izbutit vreodată lui Odobescu, este întrerupt de citarea unor versuri ale lui Sihleanu, reluat de întâlnirea cu o căruţă plină de „arendăşoaice" tinere şi trupeşe care merg probabil la o petrecere şi întrerupt din nou spre a face loc unei terţine danteşti. Imaginea drumului cotit de la începutul prozei poate să fie şi o metaforă a scrisului, căci reflecţia despre plictiseală şi monotonia acelei călătorii care nu se abate de la linia dreaptă atrage îndată o abatere a scrisului: prin elogiul calului lui Buffon, cântecul surugiului român şi invocarea lui Racine, raţionamentul se întoarce la paradoxul mijloacelor moderne de transport. Aici este tot piperul şi sarea disertaţiei odobesciene (în rest, pe cât de savant informată, pe atât de meticuloasă), în acest *textualism* ingenuu pe care scriitorul îl realizează, trecând de la peisaje şi de la istorie la cuvinte şi la etimologia lor. Dacă în descrierea portretelor murale nu vedem nicio deosebire de aceea întreprinsă într-un curat studiu de specialitate cum ar fi *Portretele lui Mihai vodă Viteazul* (cu toată unda de mondenă cochetărie pusă în detalierea costumelor de femei din secolele XV-XVI), iar reproducerea foii de zestre seamănă cu listele din *Le Trésor*, pasajul referitor la plătica de Snagov readuce, odată cu o mireasmă culinară foarte îmbietoare, tot acel stil de retractări repetate din serios în gratuitate, care e aşa de obişnuit pentru eseul lui Odobescu. Reţeta ca atare de preparare a pläticii – amestec de erudiţie gastronomică şi de stil literar clasic (de epopee burlescă) – trebuie văzută în legătură cu o predilecţie mai generală

a paşoptiştilor (Negruzzi, Kogălniceanu, Ghica ş. a.) pentru literatura bucatelor:

„...Te aşezi la umbră, subt un vechi stejar, pe un covor de iarbă verde, aprinzi un focşor de surcele care scânteiază vesel, aducându-ţi veste bună, şi... dacă cumva din norocire, ai cu tine o plătică de Snagov, proaspătă şi grasă... o crestezi de-a curmezişul cu cuţitul pe amândouă laturile, o presari cu praf de sare, o pui pe un grătar, d-asupra unui jăratic care o rumeneşte încetişor, întorcând-o când pe o parte când pe cealaltă. Pe când ea fumegă sub dogoreala cărbunilor şi schimbă searbăda-i faţă albă, într-o coloare neagră-gălbuie ca chihlimbarul de Sibiciu, tu nu pierzi timpul, ci storci într-un vas zeama parfumată a mai multor lămâi gustoase, o amesteci într-o undă de untdelemn p-ale cărui miros, şi limpede paloare nu se dezminte soarele arzoi al Providenţei. Ca să-nviezi şi să mai asmuţi acea smeadă şi diafană salce, răspândeşti d-asupră-i un oacheş nor de piper şi apoi, toate acestea împreună, le baţi iute cu lingura, până le prefaci într-o spumă uşoară şi palid-aurie. Atunci, aşterni plătica fumegândă pe un taler; torni pe dânsa zeama spumoasă; acoperi cu un alt taler; şi... când peste cinci minute vei gusta acel delicios fel de mâncare, mă prânz că ai să juri cum că vestitul peşte de mare *rhombus,* asupra cărui găteală a deliberat gravul senat roman şi pe care l-a cântat Juvenal, n-a putut să aibă aşa gust minunat ca plătica de Snagov într-astfel gătită. Sfârşim cu această reţetă culinară, siguri fiind că cel puţin pentru dânsa, cititorul ne va rămâne pururea îndatorat."

Pseudokynegetikos începe aşa cum se sfârşeşte *Câteva ore la Snagov*, adică pe un ton glumeţ şi lejer, autorul pretinzând de asemenea o completă ignoranţă în ale vânătorii. Dar nu ajungem bine la capătul acestei retorice figuri a modestiei şi ne pomenim în plină evocare a atmosferei cinegetice din Câmpia Română:

„Dar însă şi eu am crescut pe câmpul Bărăganului! *Et in Arcadia ego!* Şi eu am văzut cârdurile de dropii, cutreierând cu pas măsurat şi cu capul aţintit de pază acele şesuri fără margine, prin care aerul, răsfirat în unde diafane subt arşiţa soarelui de vară, oglindeşte ierburile şi bălăriile din depărtare şi le preface, dinaintea vederii fermecate, în cetăţi cu mii de minarete, în palate cu mii de încântări.

Din copilărie şi eu am trăit cu tămădăienii, vânători de dropii de baştină, care neam de neamul lor au rătăcit prin Bărăgan, pitulaţi în căruţele lor acoperite cu covergi de rogojină şi, mânând în pas alene gloabele lor de căluşei, au dat roată, ore, zile şi luni întregi, împrejurul falnicilor dropioi – cărora ei le zic *mitropoliţi* – sau când aceştia, primăvara, se înteţesc în lupte amoroase, sau când toamna, ei duc turmele de pui să pască ţarinile înţelenite.

Eu n-am uitat nici pe răposatul Caraiman, veselul şi priceputul staroste al vânătorilor tămădăieni, carele să înghită în largele sale pântece atâtea vedre cât şi o butie de la Dealul Mare, nici pe iscusitul moş Vlad, în căruţa căruia ai dormit tu adesea, pe când el, cu ochi de vulpe, zărea creştetul delicat al dropiei mişcând printre fulgii coliliei, nici pe bietul Gheorghe Giantă, cel care, cu o rugină de puşcă pe care orice vânător ar fi azvârlit-o la gunoi, nimerea mai bine decât altul cu o carabină ghintuită, şi care, pe mine, nemernicul, m-a dus de multe ori cu vânat, la conacul de amiazi."

Nimeni nu mai scria astfel la noi în epoca romantică. Deşi *Pseudokynegetikos* este o epistolă, ca ale atâtora, valoarea principală trebuie căutată în stilul ei clasic impecabil. Odobescu stăpâneşte cu măiestrie perioada amplă şi muzicală, bazată pe repetiţii şi simetrii, şi pe un ritm lent, dar izbitor prin artificialitatea lui subtilă. Spre deosebire de Russo ori de Ghica, Odobescu, fie şi povestind lucruri trăite de el şi foarte obişnuite, le ridică pe un piedestal, care pune între povestitor şi ele aceeaşi distanţă istorică pe care o întâlnim în operele de proză ale scriitorilor

vechi. Deşi nu-i lipseşte vigoarea în observarea detaliului realist şi mai ales în perceperea sonurilor misterioase ale nopţii (cu sadoveniene registre multiple: „Un susur noptatic se înalţă de pe faţa pământului; din adierea vântului prin ierburi, din ţârâitul greierilor, din mii de sunete uşoare şi nedesluşite se naşte ca o slabă suspinare ieşită din sânul obosit al naturei"), proza odobesciană este solemnă şi impersonală până şi în nostalgia ei evocatoare, abia colorată afectiv. Un singur pasaj mai net autobiografic, în maniera memorialiştilor romantici, găsim în toată bucata, şi anume acela de la începutul capitolului al doilea („Eram băiat de vreo treisprezece ani când am învăţat să dau cu puşca" etc.) În rest, scriitura lunecă între planul unei realităţi văzute în chip foarte precis, dar mai mult ştiinţific decât memorialistic, şi planul livresc al celei mai fermecătoare erudiţii cu putinţă, modelul prin excelenţă al prozei intelectuale, clasice, rafinate, şi de un perfect bun gust. Nu biograficul, ci eruditul formează armătura stilului epistolar din *Pseudokynegetikos.* O erudiţie absolut aiuritoare, trebuie spus, lingvistico-ornitologico-arheologico-istorică, aşa cum este de exemplu aceea referitoare la deosebirea dintre grauri şi sturzi. La urma urmelor, miza fiind derizorie, hazul provine din disproporţie: toate dicţionarele etimologice, vocabularele franco-române, citatele în patru sau cinci limbi, conexiunile cele mai imprevizibile între texte literare şi ştiinţifice, tot aparatul acesta uriaş de trimiteri, în sprijinul unei deosebiri pe care o uităm chiar în clipa când o aflăm. De altfel, Odobescu însuşi încheie pagina lui erudită cu o mărturisire plină de umor: „Eu, de câte ori mi s-a întâmplat să mănânc grauri – adică *sturni* latineşti ori *étourneaux* francezi, şi nu *sturzi* româneşti sau *grives* franţuzeşti – le-am găsit un gust foarte bun şi mai ales un miros de vânat din cele mai plăcute. Nu căuta dar la ce zic autorii şi când vei da peste stoluri de grauri, împuşcă fără dispreţ şi cât vei putea mai mulţi." Înaintaşul clasic şi declarat al acestui tratat de conversaţie *à batons rompus* este *Laocoonul* lui Lessing: lui Odobescu i-a venit în gând că s-ar putea scrie o carte de felul acesteia „luând cineva ca pretext vânătoarea" şi urmărind-o în diferitele ei reprezentări artistice. Ceea ce *Pseudokynegetikos* şi este, în cele din urmă, într-un chip aproape tot aşa de sistematic ca *Laocoon,* în acele capitole, destul de greu de citit, în care ştiinţa meticuloasă a autorului se întrece pe sine; dar, din fericire, aceeaşi ştiinţă o ia destul de des razna prin hăţişul unor consideraţii absolut libere, mizând pe hazardul unor analogii originale, şi atunci iese la suprafaţă latura literară, mai profitabilă pentru cititor. Legătura cu Lessing ne poate reţine o clipă şi sub alt raport. E sigur că Odobescu a putut învăţa de la scriitorul german felul de a prezenta în cuvinte conţinutul unor opere plastice. Comparaţia de detaliu rămâne să fie făcută cândva de un stilistician răbdător. Alt lucru e însă curios şi anume că Odobescu s-a abătut tocmai de la principiul fundamental al cărţii lui Lessing (şi s-a abătut nu doar în *Pseudokynegetikos,* dar în întreaga lui operă în proză). Se ştie că Lessing raportează pasajul despre înlănţuirea lui Laocoon din *Eneida* la statuia grecească anonimă cu acelaşi subiect, propunând o diferenţă esenţială între mijloacele respectivelor arte: pictura (sculptura) are ca obiect corpurile şi reprezintă acţiunile numai cu ajutorul lor, în vreme ce poezia (literatura) are ca obiect acţiunile şi înfăţişează corpurile prin mijlocirea lor. De exemplu Homer nu descrie pur şi simplu costumul lui Agamemnon, ci pe măsură ce acesta îl îmbracă sau, voind să ne dea o idee de sceptrul marelui rege, îi reface istoria. Însă tocmai această regulă este încălcată de proza lui Odobescu (şi de aproape toată proza romantică românească): ea ţine mai puţin cont de succesiunea epică şi mai mult de simultaneitatea tabloului. Dacă e, în parte, adevărat că nuvela renascentistă (orală, liniară, paradigmatică) este unicul tipar narativ respectat de prozatorii secolului XIX, înainte ca romanul să-l impună pe al său (scriptural, etajat), proza romantică, dominată cum e de memorialistică şi de eseu, nu are atât virtuţi epice, cât descriptive. Imaginaţia lui Ghica ori Odobescu este muzeală, nu

narativă. Dacă exceptăm romanele de după 1850, n-avem cu adevărat înainte de G. Sion povestitori romantici. Proza tuturor este mai degrabă o nomenclatură. Iar maestrul incontestabil al nomenclaturii este Odobescu. La el aproape nu există înlănţuire temporală, în afara aceleia de cadru, totul tinzând spre configuraţia spaţială. Spune el însuşi că *Pseudokynegetikos* este „un sac îngreuiat de tot felul de petice şi de surcele adunate de pretutindeni". Odobescu a rămas neegalat mai ales în acest stil de descriere a unor tablouri, fie ele naturale, fie ieşite din mâna unor artişti. Şi unele şi altele stau pe acelaşi plan şi pretind procedee identice.

Ne îndepărtează tot mai mult de Odobescu o anume rece voluptate a artificialului, manierismul său stilistic. În *Pseudokynegetikos* stilul acesta de şcoală cunoaşte câteva din tristele sale triumfuri. În *Istoria Arheologiei*, clasicismul odobescian câştigă prin apropierea de lumea clasică ceea ce pierduse în *Pseudokynegetikos* prin frecventarea stilului clasic: vitalitate şi naturaleţe. Trăsătura este aici mai neglijentă, fantezia mai frustă, dar cât de ataşant ni se pare acest Odobescu însufleţit nu de dorinţa de a ne da o operă perfectă, ci de aceea de a surprinde pulsul unei civilizaţii. În locul scriitorului delicat, care savurează cu modicitate afectivă firimiturile căzute de la masa clasică, întâlnim unul care ia parte la un mare banchet. Deşi se intitulează *Istoria Arheologiei*, cartea, care este redactarea primului curs de specialitate din universitatea românească, reprezintă mai curând o tematică, o nomenclatură, un repertoriu de obiecte, piese de muzeu, portrete, instituţii dispărute, biografii. O proză, adică, tipică *Biedermeier*. Odobescu seamănă cu un arheolog care scormoneşte după vestigii, dublat de un artist ce edifică. Ştiinţa lui e întinsă ca o frescă, aventuroasă ca un roman, diversă ca o povestire picarescă, familiară ca un curs ţinut liber în faţa studenţilor. Şi e o istorie aşa-zicând inversă, în care muzeele sunt sfărâmate şi risipite spre a fi pe urmă reconstruite minuţios. O întreagă civilizaţie este întoarsă în pulbere şi reclădită în toate detaliile, de mai multe ori, la nivelul de percepţie al epocilor succesive. Există în *Istorie* mai multe Atene, Rome, Bizanţuri, revelate una câte una de fantezia erudită a acestui Schliemann de bibliotecă. Pe zeci de pagini, Odobescu face, biografia anticarilor şi arheologilor, a periegeţilor, erudiţilor şi poeţilor ale căror eforturi reunite au deschis calea ştiinţei lui. Nicăieri în restul operei odobesciene nu găsim o mai spirituală şi psihologic atentă portretistică decât în aceste plutarhiene vieţi paralele, bogate în observaţii morale şi anecdote picante, de o mare repeziciune narativă, propunând drept *qualité maîtresse* a protagoniştilor vocaţia pentru studiul arheologiei în stare de toate sacrificiile. Hugo Grotius, de exemplu, diplomat olandez din secolul XVIII, „fu persecutat de către violentul Stathuder Mauriciu din Nassau şi osândit de dânsul la închisoare pe viaţă". Scapă printr-un truc de nuvelă italienească, ascuns de credincioasa lui soţie „într-o ladă cu cărţi – vedeţi, domnilor, la câte sunt bune cărţile – şi trăi de atunci înainte mai mult în Francia, unde fu iubit şi considerat de toţi". Contemporanul lui italian, Rafael Fabretti din Urbino, „era aspru la fire; însuşi nu o tăgăduia; dovadă că îşi luase drept emblemă un groaznic arici cu ţepe zbârlite, însoţit de legenda elinească: pe amici a îndatora, de vrăjmaşi a-şi răzbuna. Vai de aceştia, când ariciul de la arhivele pontificale îşi înăsprea ghimpii. Germanul Gronovius, într-o discuţiune asupra lui Titu-Liviu şi nefericitul Bellori, în privinţa sculpturelor de pe Columna lui Traian, le-au încercat cu amar ascuţişul". Odobescu relatează mai departe cu umor ataşamentul bizarului arheolog faţă de calul său, fără îndoială un animal superior, de vreme ce era dotat pentru ştiinţa stăpânului său: „Poporul din Roma, când îl vedea trecând călare pe vestitul său cal Marco-Polo, ştia că amândoi, cal şi călăreţ, au plecat la vânătoare de antici; căci trebuie să ştiţi, domnilor, că Fabretti învăţase pe Marco-Polo, singurul său amic şi confident, să stea locului îndată ce mirosea o ruină, precum prepelicarul se opreşte când simte vânatul". Un aspect de poveste stranie cu stafii din epoca

Măgarului de aur are legenda morții lui Marsilio Ficino, pigmentată însă și ea cu umorul spiritualului autor:

„Acest mare poet al psihologiei platonice era tare prieten cu un alt erudit al timpului, Michail Mercati; în desele și lungile convorbiri ce ambii aveau asupra nemuririi sufletului, ei se jurase ca cel carele va muri mai întâi să aducă veste confratelui său despre existența unei vieți viitoare. Într-o dimineață, despre zori, Michail Mercati sta adâncit în studiu când deodată aude pe stradă tropotul unui cal care se oprește sub fereastra lui și glasul lui Marsiglio Ficino îi strigă: Michaile, Michaile, adevărat că există! Mercati se scoală iute, iese la fereastră și în amurgul dimineții zărește o umbră albă fugind repede pe un cal alb și risipindu-se în zarea crepusculară. Speriat de această fantasmă, Mercati trimite să ia știri despre Ficino, care ședea într-o vilă de lângă Florența, unde-l instalase favoarea ducelui, protectorele său, și află că în acea noapte chiar, amicul său își dase sufletul, apucând calea nemuririi care, precum se vede, trecea pe atunci tocmai pe sub fereastra lui Mercati."

Un stil mai patetic, dar la fel de spiritual, ni se revelă în paginile care înfățișează diversele vicisitudini suferite de monumente. Imaginile ruinărilor, prădăciunilor sau grosolanelor prefaceri se succed vertiginos în proza aceasta la fel de concentrată ca a latinilor vechi. Din multele istorisiri, se desprinde aceea a jefuirii Greciei de către romani, în care Odobescu pune ceva din tonul mâhnit și sobru al lui Tacit:

„Dacă aceste înțelepte cuvinte făcură pe Scipion Emilian, școlarul lui Polybiu, să restituie cetăților grece din Sicilia toate statuile câte li se răpise de către carthaginezi, ele nu opriră câtuși de puțin pe generalul roman Mummiu, așa de vestit prin vitejie cât și prin ignoranța lui, de a jefui Corinthul de toate sculpturile și de toate picturile sale. Când Mummiu expedie toate acele neprețuite și neimitabile capete de operă către Roma, el recomandă întreprinzătorilor de transporturi militari să i le păstreze în stare bună și îi îndatoră să facă altele la loc dacă cumva s-ar pierde sau s-ar strica vreuna dintr-însele. Apoi, ajungând și el în Roma, în urma prețioaselor sale jafuri, mai dete dintr-însele și lui Lucullus, căci prea i se părură multe și fără valoare pozitivă pentru intrarea sa triumfală în cetate."

Au rămas de la Odobescu peste trei mii de scrisori. Majoritatea covârșitoare se adresează mamei (Catinca) și soției (Sașa). Dacă n-ar fi fost redactate, aproape fără excepție, în franceză, ar fi putut deveni opera capitală a scriitorului, cum s-a întâmplat cu scrisorile lui Voltaire. Biografia reprimată în scrierile celelalte își ia aici revanșa, alcătuind cel mai complet roman epistolar din toată literatura română (deși poate că ar fi mai corect să spunem că existența relatată în scrisori este romanescă, „romanul" ca atare fiind produsul lecturii). Ca și doamna de Sévigné, Odobescu scrie zilnic. Oricât am bănui că se gândea la posteritate, nu putem să nu vedem că scria cu ușurință, fără multe ștersături, adesea indescifrabil, ceea ce nu se întâmplă în operele lui literare, și că, mai ales, nu părea să atribuie scrisorilor un alt merit decât acela de a fi autentice. „O scrisoare bine scrisă, de la un prieten (îi mărturisea el lui Nicolae Ionescu, într-unul din foarte rarele momente de reflecție de acest soi din corespondență), ți se pare sofistică și silită; o scrisoare fără de pretenții și ca lepădată pe hârtie te face a dori ceva mai mult". Acesta va fi mereu stilul corespondenței odobesciene, literar fără ostentația artei. Este stilul „familiar" al lui Mérimée. Odobescu îl posedă de la 14 ani. Între scrisorile adresate Catincăi de la această vârstă și cele către Sașa de la 61 de ani nu sunt deosebiri mari. Odobescu scrie în franceză, fiindcă toți contemporanii lui procedau așa: tradiția însăși a epistolei mai este, în secolul XIX, resimțită ca franțuzească. Dar mai există un motiv. Franceza este o limbă pe care ei o învață de copii și o vorbesc apoi în societate. Este expresia educației pe care o primesc adesea

în străinătate. Tuturor intelectualilor paşoptişti şi din generaţia următoare le vine mai la îndemână să se exprime în franceză, în care văd în plus limba *par excellence* a unor îndeletniciri (cum ar fi jurnalele intime şi corespondenţa) nu numaidecât literare, dar obligatorii la rândul lor ca o formă de politeţe, de bună creştere. Româna le pretindea un efort, pe care-l făceau în operele publice, din patriotism, continuând a prefera, în cele private, înlesnirile francezei, mai cu seamă în condiţiile în care nimeni din jur nu se abate de la regulă.

De prin 1851, scrisorile junelui Odobescu se urmează cu mare regularitate şi observăm de la început în ele acel stil al exactităţilor mărunte şi cotidiene din jurnalul maiorescian, semn că fiul dădea mamei un raport necesar şi sincer. Întors de la studii, fireşte, el comunică mamei, rămasă în Franţa, primele adevărate impresii bucureştene (la plecare era doar un copil) („ces rues tortueuses et mal pavées, ces maisons à peine sorties de terre") şi nu uită a-i vorbi despre sentimentele pe care i le-a trezit o „mademoiselle Barcanesco", pe care ar lua-o de soţie, după isprăvirea licenţei, însă se teme a nu fi „supplanté" cât va lipsi. Adolescentul discută cu mama şi chiar cu tatăl său trăiri din cele mai intime şi unele „calcule" personale. Este un alt aspect al educaţiei. Mărturiseşte bunăoară stupefiat că Minette („car c'est ainsi qu'on l'appelle") a citit romanele lui Paul de Kock: „Je trouve cela impardonnable à une si jeune personne; tu connais ma pruderie sur la question des lectures, et me dire que ma femme aura lu Paul de Kock quand moi, un homme, je n'ai pas même touché de si sales livres, c'est une torture pour moi...". Prin 1855, proaspăt licenţiat, tânărul de 21 de ani e din nou în Bucureşti în căutare de slujbă. Participă la balul de la Curte şi-şi vâră nasul în treburile averii părinteşti, deşi „mon père ne m'autorise pas du tout à me mêler en quoi que ce soit de ses intérêts". Vede la teatru „les deux cucoana Chiriţa", într-o sală plină „du monde de la mahala el de la canaille", care-i dă aerul unui „théâtre des boulevards", ceea ce-l îndepărtează de ideea lui Alecsandri. „Allez-vous vous amuser alors à faire une comédie de mœurs?". Constată că devine pe zi ce trece „un véritable fainéant" şi încă unul „de la pire espèce". Plănuieşte o plimbare prin munţii Valahiei, de unde se vede că deprinderile paşoptiştilor nu se pierduseră. Tânărul are acum „un charmant équipage, chevaux et harnais", în care circulă „gracieusement dans les rues de Bucharest", dar tatăl, având la rândul său nevoie de trăsură, iată-l pe veselul dandy reîntors la „fiacrul de piaţă". Cum tatăl este econom şi cam nesuferit, fiul se plânge mamei că e persecutat. La rugăminţile mamei, tatăl îi achită totuşi datoriile (nenorocirea vieţii lui Odobescu începuse, aşadar), dar se opune la însurătoare: „il faudra que je donne des preuves d'ordre dans les dépenses...", mărturiseşte candid tânărul. Nu va reuşi să dea respectivele dovezi nici acum, nici mai târziu. O iubeşte, serios de data aceasta, pe Alexandrina Prejbeanu (Saşa). Promite că se va schimba şi se va pune pe treabă. Se apucă de un curs de greacă. Odobescu e un om interesant, care, în pofida comodităţii sale, ştie să tragă tare la o adică. E uşor fatalist, „car il m'est plus facile de croire à une providence qui veille sur les destinées du monde qu'a des calculs scientifiques". E drept că, în materie de calcule, va sta totdeauna prost. Chiar şi acum, are o clipă tentaţia de a se însura cu fiica lui Constantin Creţulescu şi îl roagă pe generalul Odobescu să intervină în favoarea lui: „Puis il faut avouer aussi que c'est une chose bien agréable de se savoir à la tête de trois mille ducats par an". Dar tatăl fetei îl găseşte prea tânăr. Odobescu nu se lamentează, autoironizându-se: „Ce père a dit que j'étais trop jeune. Soit; je me marierai quand je serai plus vieux. Mon caractère est très accommodant." Însă nu va aştepta mult. Căsătorindu-se cu Saşa (totuşi!), începe lunga serie de scrisori către ea, care va dura treizeci de ani.

Prima oară când soţii (care au deja o fată, pe Ioana) se despart şi-şi scriu zilnic este în 1867. În general, îi face acum Saşei „la revue critique" a lumii în mijlocul căreia trăieşte, cum

îi făcuse mamei Catinca înainte. În plus, pasiunea lui fiind arheologia etc., rapoartele cotidiene conțin de fiecare dată descrieri amănunțite de monumente și obiecte de artă, în care autorul lui *Pseudokynegetikos* și al *Istoriei Arheologiei* poate fi deja presimțit. Apoi, vreme de câțiva ani, nu mai avem între soți decât scurte bilete (uneori pe cărți de vizită). Prin 1877 stăteau despărțiți, în București. Cauza exactă nu se cunoaște. Din tonul corespondenței, ne dăm seama că afecțiunea reciprocă era mare și că nevoia unuia de celălalt rămăsese aceeași. Comunică zilnic, ori chiar de trei-patru ori pe zi, își trimit prăjituri, fructe și alte atenții. Problema numărul unu au devenit banii. Odobescu și-a luat obiceiul să-i solicite Sașei împrumuturi. Nu sunt decât sume mici pe care se pare că i le restituie. „J'ai un énorme embêtement. Je sais cependant que tu es aussi à court. Cependant s'il est humainement possible tâche de m'avoir une quinzaine de francs jusqu'à demain à midi". Sau, mai jalnic: „Fă-ți milă și pomană cât de *puțin* vei putea. Je vous embrasse toutes deux". Nu e limpede ce fel de neînțelegeri duseseră la șederea separată a soților. În afară de jena financiară, ajunsă cronică, și de unele suferințe fizice apărute cu vârsta, nimic neobișnuit nu pare să fi survenit în relațiile dintre ei. E inutil a specula pe tema că Odobescu a fost nu doar cheltuitor, ci și afemeiat. Realitatea e că în tonul corespondenței nu se vede niciun fel de răceală între soți până la apariția, mult mai târziu, în viața lui, a Hortensiei Keminger. Despărțirile sunt adesea silite de împrejurări și resimțite dureros. Se știe astăzi că, în afara corespondenței descoperite și tipărite, au existat și unele scrisori secrete (cu indicația, în limba rusă, pe care o vedem și în câteva pasaje din scrisorile păstrate: *pentru tine*). Acestea vor fi fost distruse. Dacă le citim cu atenție pe cele care s-au păstrat, observăm că în unele locuri limbajul este aluziv sau codificat. Din str. Verde nr. 18 Odobescu îi scrie Sașei în Calea Victoriei nr. 129: „Je ne sais quand et si cette maladie finira [...] Je suis soigné; je n'ai pas à me plaindre. Cela ne pourra se faire que lorsque certaines choses seraient faites pour lesquelles j'ai besoin de ce que je t'ai dit. Tu dois me comprendre." Precizările, câte sunt, nu ne ajută cu nimic: „Il y a certes plus qu'un mal physique; ce sont bien de déboires moraux, bien des tourments qui se sont amassés pour me terrasser à fin". E drept că oarecum același va fi limbajul scrisorilor din perioada Hortensia. Să fi existat prin 1877 în viața lui Odobescu o femeie care să-l fi obligat a locui separat de Sașa? Tot ce se poate. Fapt este însă că nu avem nici cel mai mic indiciu în privința identității ei. Corespondența ni-l arată, e adevărat, pe Odobescu teribil de *mal à l'aise*. Soții continuă să-și scrie și să se viziteze zilnic, iar când sunt împiedicați a o face, el se plânge pe toate tonurile. Cum scrisorile trec prin mâna servitorilor care navetează între domicilii, stilul evaziv se explică parțial. Dar rămân destule mistere. În 1880 vor pleca la Paris, pentru șase ani, împlinindu-și visul de a trăi la un loc, dar „loin d'ici", departe de un București pe care Odobescu îl ținea în oroare și cu care nu se va împăca până la moarte, ca și Hasdeu. Țintă a tot soiul de atacuri, privitoare îndeosebi la chestiuni de mânuire a fondurilor publice (o neglijență care-i dezvăluie firea de aristocrat), el se simțea nesigur în țară și vulnerabil. Dar drama intimă (așa de clară la Hasdeu) tot nelămurită rămâne.

După 1880, menajul pare refăcut în capitala Franței, deși soții continuă a petrece multe luni din an departe unul de altul, împrejurări în care își scriu pe-ndelete. Cauzele noilor despărțiri le cunoaștem. Ele sunt în general trei: obligațiile secretarului de legație, anumite probleme privind moșiile arendate, care-i chema în țară *à tout de rôle,* și unele capricii ale Ioanei, adolescentă, care nu se înțelege deloc cu tatăl ei (cam tot așa cum adolescentul Odobescu nu se înțelesese cu tatăl lui, generalul). Dar, sufletește, scriitorul a renăscut: „Il faut que je répète encore ce que j'ai si souvent dit à Paris – îi scrie el Sașei în 1881. C'est que depuis bien des années je ne me suis pas senti aussi content que j'ai été pendant tout le temps de notre séjour à Paris".

Dincolo de înfundarea treptată şi tot mai dramatică în datorii, Odobescu şi Saşa au relaţii (nu numai epistolare) din cele mai cordiale. El este mereu „peiné d'être resté quatre jours sans recevoir de lettres", iar separările i se par anul acesta „encore plus pénibles que l'an dernier". Între soţi se creaseră puternice obişnuinţe, pe care voiajurile Saşei (în ţară şi în Rusia, la rude) le curmă: „Plus de conversations intimes au coucher! Plus au lever demain et les jours d'ensuite". Nu sunt scrisorile unui „coureur", ci ale unui familist: „Rien ne me donne autant de satisfaction et de repos que cette communication intime de nos pensées, de nos peines, de nos espérances, de nos désirs". E supărat pe Ioana care-i sileşte la despărţire, căci ea a vrut călătoria în Rusia: „C'est bien tourmentant de penser que notre enfant, celle qui devrait le plus resserrer les liens de notre vie, – et celle qui, tu t'en souviens peut-être, a provoqué il y a trois ans, notre retour à la vie en commun – que ce soit elle, dis-je en ce moment qui nous pousse à vivre éloignés". Aşadar, fata adusese, într-un fel sau altul, concordia. Şi acum, tot ea era cauza unor noi neînţelegeri. În seara plecării mamei şi fiicei, Odobescu făcuse contra Ioanei o „méchante scène de colère". Rămas singur, impulsivul tată şi soţ reamenajează apartamentul parizian, cu nesăbuite cheltuieli. Când Saşa îi prezintă bugetul, el se sperie de risipa în care se lăsase antrenat şi crede că va fi necesar „un miracle de sauvetage". Dorul de Saşa ia forme neobişnuite înainte. Concordia fusese, s-ar zice, şi de o natură mai intimă. Dovadă acest pasaj, marcat cu semnul „pour toi seule" care s-a păstrat: „Si le temps t'a paru long et chaud en Russie, je te promets que c'est tout autre chose qui te présentera les mêmes qualités, quand tu te retrouveras quelque matin ou quelque soir, sur la peau de guanaco chilien. C'est bien pourquoi je désire énormément que tu ne passes pas cette formidable rencontre juste en un moment de crise. Ce n'est pas de douleur que le veux t'entendre gémir et te sentir te tordre au premier jour de ton retour ici; ce n'est pas je la morphine, mais bien quelque chose de meilleur qui servira aux injections et pour les pratiquer il y a une belle grosse aiguille toute prête qui te pénétrera pas moins que cela. Elle t'attend avec une vive impatience." Trei ani mai târziu, din nou năbădioasa Ioana e pricina despărţirii soţilor: „Enfin – exclamă Odobescu sarcastic – on s'est débarrassé de moi, de l'insupportable empêcheur de danser en rond: en avant la fête, maintenant". Între timp, problema datoriilor luase o turnură gravă. I se reproşează scriitorului de a fi întrebuinţat incorect fondurile legaţiei române de la Paris. Incuria este, s-ar zice, vina lui principală în chestiuni financiare. Scrisorile abundă în justificări şi ieşiri furioase la adresa celor care-l „lucrează" şi „bârfesc". Momentele „affreux" sunt tot mai dese. Mobila din noul apartament e ameninţată cu scoaterea la licitaţie. Nimeni nu-i mai împrumută bani lui Odobescu, nici chiar familia surorii lui, aflată în Franţa, sau fratele lui, Constantin, aflat în România. Este amestecată în solicitările lui până şi bătrâna Catinca, încercând pe lângă ginerele ei o intervenţie disperată. Odobescu îl socoteşte pe acesta influenţat „par ma chère et aimable sœur", împotriva căreia „les prières et les larmes de notre pauvre mère" n-au avut nicio putere. Ar dori ca Saşa şi Ioana să revină în Franţa spre a scăpa de intolerabilul Bucureşti. Le găseşte o pensiune la Le Vésinet, lângă Paris, însă nu poate obţine cele câteva sute de franci necesare. Colac peste pupăză, editorul francez care tipărea *Le Trésor* dă faliment şi-l întreabă pe Odobescu dacă nu ştie de unde ar putea lua 150 000 de franci; „Grand Dieu! – exclamă scriitorul. Si je connaissais celui-là, c'est moi qui profiterais le premier de sa générosité." Căci situaţia lui materială este „épouvantable": „Je suis sans le *sous*, littéralement, et sans ressource aucune". Ştiindu-le pe Saşa şi pe Ioana blocate în ţară din lipsa paralelor, e cuprins de disperare: „Je n'ai pas de repos ici en pensant à vous. Je ne puis pas travailler même, tant je suis préoccupé". Are vise sinistre, transcrise totuşi cu grijă: „...L'avant-dernière nuit j'ai rêvé que

nous étions dans une calèche, toi en ta robe de moire bleu, Jeanne et moi, sur une route de campagne chez nous et que nous sommes aventurés dans une mare où tous nous avons été plongés, mais toi surtout et que l'on t' a sauvée à grand' peine dans une moison de paysan. Il est vrai d'un autre côté qu'hier, vers le 5 heures, en allant chez mon éditeur, j'ai aperçu un joli croissant de lune tout à fait à *droite.* Par prudence je n'avais pas en poche que deux pièces de 5 francs en argent [...] Je n'ai donc pas pu toucher de l'or [...] Dans la nuit je n'ai plus rêvé que tu étais plongée dans la mare, tout au contraire" etc. În 1887, rolurile s-au inversat. Saşa şi Ioana se află acum la Paris, pe când Odobescu e bătut în cuie la Bucureşti. El reia un contact amuzant-agasant cu atmosfera orientală pe care o cam uitase: „Quoique je ne me suis endormi qu'à 4 ½ du matin, à 7 heures j'étais réveillé par le cris de *Mielu, Mielu* ou *Raci, Raci*! Et autres vociférations baroques qui passaient au bas de ma fenêtre". În rest, tonul corespondenţei nu se modifică. Scrisorile rămân „mon bon pain quotidien" şi sunt pline de tandreţe pentru Saşa. Urmează liste de venituri, de cheltuieli şi acea listă a creditorilor cu nume balzaciene care l-a impresionat pe Călinescu. Şi fiindcă un rău nu vine niciodată singur, tocmai acum Camille Oudinot publică un roman *à clef* în care Odobescu şi ai săi, sub nume foarte transparente, sunt zugrăviţi cu maliţie. Furia lui Odobescu nu cunoaşte margini. Oudinot este numit „cette sale punaise", „ce vaurien, ce lâche", „cette canaille" şi „ce misérable". Văzând cartea în vitrinele librăriilor, Odobescu simte cum i ce urcă sângele la cap. N-are sentimente creştine: „J'aime mieux la morale mosaïque: *oeil pour oeil, dent pour dent*".

Scrisorile, întrerupte în anul 1889, se reiau în 1892. Soţii sunt din nou despărţiţi: el la Bucureşti, ea la Curtea de Argeş. Ioana s-a măritat cu un Damian, care e subprefect şi are şi el neplăcerile lui. Din toate visele lui Odobescu legate de viitorul fetei nu pare a se fi ales mare lucru. Ioana se va dovedi un om fără noroc, poate şi tarată sufleteşte de moştenirea paternă, şi va muri târziu la un azil de bătrâni. Soţii îşi continuă corespondenţa cotidiană, îşi dau întâlnire la Sf. Ion la... Piteşti, sunt tot mai bolnavi amândoi, iar el a devenit, se pare, morfinoman. O gută rebelă, tratată în acest fel, stă la originea groaznicului viciu. Legătura cu Hortensia acum începe şi-i va otrăvi tot restul vieţii. Romanul epistolar este nespus de trist în acest capitol final. Odobescu e, ca şi înainte, obiectul multor intrigi şi bârfe. Elogiază „la sainte et modeste Curtea de Argeş", unde Saşa pare mai la adăpost. „Pensez-y et ne regrettez pas Bucarest!", recomandă el. El în schimb, profesor la Universitate şi academician, prânzeşte zilnic cu câţiva dintre studenţii cei mai promiţători sau face călătorii, ca aceea din Transilvania în vara lui 1894, când e tratat cu mult respect. Fireşte, „situation terriblement tendue sous le rapport financier". În octombrie 1895, se află la Iaşi pentru ocuparea unui post la Facultatea de istorie, pentru care candidează şi Iorga. Guvernul schimbându-se, ginerele lui Odobescu, subprefect, are necazuri şi Odobescu se răzgândeşte în privinţa atmosferei nesănătoase din capitală, invitând (din Iaşi) pe Saşa cu fiica şi cu ginerele lor să împartă „notre maisonnette". Nu ascunde dificultăţile, dar n-ar vrea ca Saşa să locuiască la Piteşti, spre râsul „calicilor, ciocoilor şi mitocanilor". Despărţirea soţilor are acum o cauză cunoscută. Saşa ştie de legătura lui cu Hortensia Keminger, ai cărei copii dintr-o precedentă căsătorie fuseseră la ea la Curtea de Argeş ori locuiseră la Odobescu la Bucureşti. Echivoca şi dramatica situaţie (care pare până la un punct modelată de relaţia din *La Nouvelle Heloïse* dintre Saint-Preux şi copiii Juliei) e agravată de faptul că Hortensia este pe punctul de a fi scoasă, în urma unor intrigi, din directoratul şcolii unde funcţiona. Odobescu o informează conştiincios pe Saşa de aceste întâmplări declarându-se „peiné" din pricina acelei „pauvre amie" care este „tres menacée de perdre sa direction". Are „le cœur serré par l'inquiétude et le chagrin". La 16 octombrie, cu

trei săptămâni înainte de *exitus*, el scrie gândindu-se probabil (cine ştie?) la examenele care-l reţineau la Iaşi: „Mult a fost; puţin a mai rămas". Fiind ziua Sfintei Paraschiva, se roagă să-i fie împlinită o dorinţă (aşa cum i-a închinat şi el un bănuţ pe vremuri) şi anume „qu'elle veille donc sur ceux que j'aime et qu'elle leur apporte des vraies et sincères consolations autant à Târgul Dealului qu'à Bucarest". În via de la Târgul Dealului se afla Saşa, la Bucureşti, Hortensia: „Pardonne-moi, ma bien chère et sainte amie – se simte Odobescu obligat să adauge – de confondre ainsi mes affections". Personajul care se profilează în spatele acestor din urmă scrisori nu mai este de mult nepăsătorul şi fermecătorul *homo aestheticus* al operei şi, cu atât mai puţin, acel Odobescu prea cochet şi prea ironic ca să creadă în el şi în alţii pe care l-a portretizat Iorga în *Oameni cari au fost.* Este un om ajuns la capătul resurselor fizice şi morale, aproape implorând indulgenţa femeii pe care o iubise întreaga viaţă şi care, fiinţă cu adevărat superioară, îi răspunde cu devotamentul şi căldura dintotdeauna. Patima pentru Hortensia i-a fost fatală sexagenarului. Dovadă că era cel dintâi lucru serios care i se întâmpla în ordine erotică de când o cunoscuse pe Saşa. Strigătele „d'affolement" ale Hortensiei îl readuc la Bucureşti. Apoi nu mai ştim ce s-a petrecut între ei. Ne lipseşte martorul acela perfect, ideal, care sunt scrisorile către Saşa. La 8 noiembrie 1895, de Sfinţii Mihail şi Gavril, Odobescu îi scrie lui Anghel Demetriescu bine cunoscuta scrisoare testamentară, după care se sinucide. Această scrisoare nu mai poate fi privită din unghi strict literar. Este un document moral îngrozitor. Mâna lui Odobescu nu tremură, când îi scrie prietenului său cu scopul de a-i adresa „un rămas bun pe veşnicie". Are încă puterea de a se contempla în oglindă: „Fără să fiu om rău, nu ştiu cum s-a întâmplat de am avut mulţi, foarte mulţi vrăjmaşi şi detractori în lumea aceasta. Puţini, din contra, au fost aceia care mi-au arătat întotdeauna o vădită simpatie". Urmează gravele acuzaţii contra femeii din pricina căreia nu mai putea trăi şi care (deşi nu am audiat şi cealaltă parte) sunt, probabil, întemeiate. Orice ar fi, ultima pagină ieşită de sub condeiul lui Odobescu nu se poate citi fără frison:

„Când arareori te vei mai gândi la mine, cugetă, te rog, şi spune tuturor că nebun n-am fost, dar că, cu inima-mi peste fire simţitoare, am căzut pradă uşurinţei şi vulgarităţii simţurilor unei fiinţe fără inimă, fără conştiinţă, lipsită chiar de acea pătrundere de minte ce-ar fi făcut dintr-însa o zână inspiratoare a mult-puţinelor mele facultăţi intelectuale.

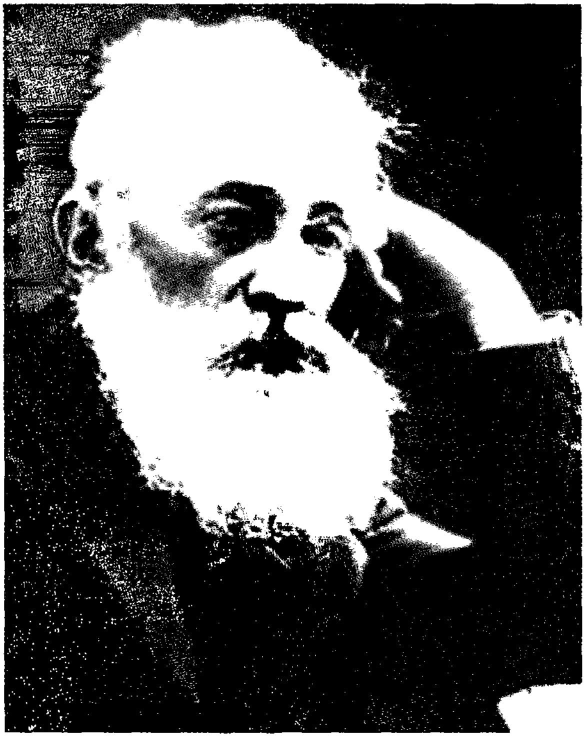
Mi s-a întâmplat să iubesc şi alte femei în viaţa mea şi câte una din acelea au fost pentru mine îndemnătoare la cele mai bune şi mai alese ale mele lucrări.

Aceasta însă, pe care am iubit-o mai mult decât pe oricine, a fost adevăratul mormânt al inteligenţei, al iluziilor, ba chiar al vieţii mele [...]

Acum m-am dus! Archanghelul Mihail cel răpitor de suflete a fost astăzi *dânsa* pentru mine."

Corespondenţa modifică imaginea lui Odobescu din scrierile antume tot aşa cum jurnalul intim a modificat-o pe a lui Maiorescu. Ea reprezintă nu numai un document excepţional, dar unul din cele mai împlinite artistic opere literare din romantismul nostru şi, cu siguranţă, romanul epistolar cel mai întins şi mai enigmatic din întreaga noastră literatură.

B.P. HASDEU
(16 februarie 1836 – 25 august 1907)



Beletristic, Hasdeu a avut o genialitate precoce. Până la treizeci de ani şi-a cam încheiat opera literară. Istoricul şi filologul au supravieţuit scriitorului, dar după cincizeci de ani a venit o prematură senilitate. Romantismul hasdeian nu mai este de nimeni pus la îndoială, de când Mircea Eliade a scos la iveală principalele trăsături ale personalităţii, prefaţând ediţia din 1937: „În acest sens poate fi numit Hasdeu «romantic»: în sensul că era copleşit de o intuiţie magică a Lumii şi a Istoriei. Adică găsea «corespondenţe» şi «armonii» între toate ordinele existenţei – şi credea că poate vedea originile, începuturile, momentele acelea abisale în care se năşteau neamurile, se creau legendele şi se lumina conştiinţa istorică." După Heliade Rădulescu, Hasdeu şi Eminescu pot fi consideraţi singurii reprezentanţi la noi ai *H.R.*, iviţi, ei, foarte târziu şi după ce generaţia paşoptistă, de altfel mult mai la unison cu spiritul european al vremii, se cantonase în *Biedermeierul* dominant. Radicalitatea romantică de care ei dau dovadă nu poate fi explicată decât temperamental. Ambii rămân nişte excepţii. Nimic, bunăoară, la Hasdeu, din duhul cuminte şi critic măsurat al unor Kogălniceanu sau Negruzzi. El este, din contra, „monstruos" şi „mitic" în tot ce face, necuprins de tipare. Totul este la el excesiv sau dezordonat. Hasdeu seamănă destul de bine cu un Heliade Rădulescu trăind într-o epocă mai „pozitivă". Imprevizibil, se supune doar canoanelor pe care singur le stabileşte. Experimentează necontenit, luând pe cont propriu proza, poezia ori teatrul, iar dacă vrem să-i găsim modele, acestea sunt atât de numeroase şi atât de variate, încât se anulează unele pe altele, căci Hasdeu urmează rareori cu adevărat pe alţii, tradiţia reprezentând-o în cazul lui acelaşi enciclopedism haotic în care i se înscriu propriile cunoştinţe. Intuiţia lui fiind extraordinară, este rareori îngrădită de prevedere critică. Hasdeu este un om de ştiinţă tot aşa de radical romantic cum este ca scriitor, bizuit pe o imaginaţie şi pe o erudiţie deopotrivă de fabuloase, comparabile cu ale lui Iorga. Tot ce iese din mâna lui, tot ce vine în atingere cu el capătă deodată un aspect straniu şi vrăjitoresc, nebulos şi neliniştit, ca şi cum ar aparţine unei ordini supraumane de lucruri. Discutată în afara magiei pe care i-o conferă personalitatea autorului, literatura propriu-zisă a lui Hasdeu poate părea decepţionantă. De aici neînţelegerile dintre comentatori. Adevărul este că geniul hasdeian, atât de frapant în totalitatea acţiunilor sale, n-a produs nici o singură operă, care, luată în sine, să poată fi considerată genială. Imperfect ca artist şi chiar veleitar uneori, Hasdeu nu este mai puţin pasionant până şi în evidentele lui cusururi. Inegalul scriitor este în acelaşi timp şi unul fără egal.

Hasdeu a început prin a scrie în ruseşte. Elena Dvoicenco i-a tradus acum aproape trei sferturi de veac un jurnal intim şi câteva fragmente autobiografice de pe la 16 ani. Tendinţa mistificatoare a scriitorului se poate observa bine

în ele. Redactate extrem de aproape în timp de evenimentele la care se referă (jurnalul e datat 1854, când Hasdeu se afla în regimentul de husari, plecarea lui de acasă petrecându-se în luna mai a aceluiaşi an, iar fragmentele sunt probabil anterioare, din moment ce editoarea le-a aflat într-o proiectată prefaţă la Milescu), încearcă să ne facă să credem într-o distanţă apreciabilă („odată, într-o toamnă rece şi umedă, noi eram pe front în împrejurimile Ociacovului"). În parte, acest efect de distanţare provine din adoptarea stilului realist al „şcolii naturale" ruse (Turgheniev, Gogol), la care autorul face referinţă într-un rând, şi care îi oferise lecturile adolescenţei. Citim în fond nişte pagini de memorialistică, dar care au turnura ficţiunilor romaneşti. E probabil ca Hasdeu să fi împrumutat stilul cu pricina fără să-şi dea seama de inadecvare. El ne prezintă, de pildă, un personaj pe care-l întâlnea prima şi ultima oară, ca şi cum ar fi fost o veche cunoştinţă; faptul se datorează decupajului stilistic al romanului realist, cu temporalitatea lui „eternă": „Dacă n-aţi văzut niciodată pe Schlegel, îl veţi recunoaşte după descrierea mea îndată, întâlnindu-l eventual: e un locotenent-colonel de Stat major, mic, mic, cu o faţă destul de inteligentă, întotdeauna într-o redingotă pătată de grăsime şi cu un chipiu veşnic murdar. Umblă «cu sentiment, chibzuit şi oprindu-se la răstimpuri», aplicând la mersul lui vorbele lui Griboedov, şi când te întâlneşte, întotdeauna te priveşte fix, parcă ar fi vrut să-ţi cunoască firea după înfăţişare." Remarcabilă este dezinvoltura acestui narator, care se adresează de-a dreptul cititorului şi nu se sfieşte să citeze din literatură. Nu este nicio legătură între vioiciunea aceasta spirituală a prozei lui Hasdeu şi ironia clasică a lui Negruzzi şi Kogălniceanu. De la început Hasdeu s-a înscris în altă tradiţie. Fiziologiile primilor noştri romantici mizau pe generalitatea şi pe fixitatea tipurilor, redate în mod obiectiv; fizionomia, aspectul vestimentar, gesturile erau la ei doar semne pentru modalitatea caracterului întruchipat. La Hasdeu, detaliul fizic şi de comportare poate fi, ca la realiştii ruşi, relevant în el însuşi, nu doar indicial, iar portretul este individualizat, surprins adesea în evoluţie, şi mai mereu oglindit în impresiile proprii ale naratorului. „În înfăţişarea mea este ceva à la Peciorin", scrie el, raportându-se la personajul lermontovian preferat şi dându-ne imediat un autoportret de cu totul alt spirit decât acela clasic-moral şi atât de succint al lui Ralet (se învecinează mai curând, prin geniala neglijenţă, cu acela eminescian al lui Dionis) şi care merită a fi citat, mai ales gândindu-ne la vârsta autorului:

„Aceste rânduri le scriu într-una din cele mai înalte case ale Harcovului. Camera are înfăţişarea unui atelier de savant: cărţi, hârtii, peniţe, creioane, penel, colori, – sunt împrăştiate sub masă şi pe masă, sub scaune şi pe scaune, sub pat şi pe pat, în societatea borcanelor cu pomadă, parfumurilor, periilor, pieptenelor, vestelor, revolverelor, dolmanului şi altele asemănătoare. Stăpânul se observă cu greu din tot vraful ăsta. Dar ajunge să-ţi îndrepţi ochii spre un halat şi un fes ca să găseşti sub aceste podoabe pe cineva pe jumătate student, jumătate husar, jumătate civil: acesta e stăpânul. Principala lui ocupaţie este să se plimbe prin cameră cântând în gura mare: *Gaudeamus igitur*, sau *Bringt mir Blut der edlen Reben* şi în acelaşi timp să mediteze asupra marilor probleme ale înţelepciunii omeneşti. În momentul de faţă el stă la fereastră cu peniţa în mână, cu ţigara în dinţi şi cu un căţel pe genunchi. După părerea mea, aceasta e cea mai comodă atitudine pentru amintirea trecutului."

Acest personaj, sincer şi *poseur,* frivol, cinic şi cultivat, fundamental romantic, şi care nu omite să-şi relateze niciuna din aventurile erotice, revine în *Duduca Mamuca (Din memoriile unui studinte)*, prima proză românească a lui Hasdeu, în care el joacă rolul dublu al protagonistului şi al naratorului. Se prea poate ca subiectul să fie parţial biografic, ca şi în bucăţile ruseşti, dar, spre deosebire de ele, *Duduca Mamuca* este

structurată în mod neechivoc ca o nuvelă, memoriile invocate în subtitlu fiind chiar mai puţin decât un pretext. Subiectul este mai mult complicat decât complex, căci ne găsim neîndoielnic înaintea unei naraţiuni prin excelenţă de intrigă. Toderiţă N.N., student la Harkov şi mare seducător („lucid şi cinic ca Lovelace", zice Ş. Cioculescu), mediază între bogatul, urâtul baron R., şi fata nubilă a gazdei la care trăsese, dar nu pentru a o conduce de la început în braţele năsosului îndrăgostit, cum spera acesta, ci pentru a o reţine un timp în ale sale. Totul, la capătul unor combinaţii minuţios gândite şi cu şansă puse în practică. Dar o dată satisfăcut orgoliul cuceritorului de a fi redus la trei zile timpul necesar cuceririi, el o trece pe fată cu nonşalanţă baronului, avertizând-o totodată pe mamă, care-i surprinde pe cei doi aşa-zicând în flagrant delict şi precipită relaţia lor într-un mariaj ce se va dovedi ambilor folositor. Nu lipsesc deghizările şi încurcăturile de tot soiul, un duel simulat, ca şi rănirea duelgiului şi, fireşte, scenele erotice picante (avea dreptate procurorul din procesul intentat lui Hasdeu, după publicarea nuvelei, să califice *à la Paul de Kock* o scenă ca aceea în care, vorba autorului însuşi, „o mamă a economisit pe fiică-sa, înlocuind-o pe-ntuneric în patul amantului").

Nuvela i-a împărţit pe comentatori. Mircea Eliade trage spuza pe turta lui, descoperind nu numai o autenticitate de jurnal intim, dar şi experimentalism, „acte gratuit", seducţie cu metodă etc., ceea ce nu ne miră dacă ne gândim că generaţia de la 1927 (Sebastian în *Femei,* Şuluţiu, Bonciu, Eliade însuşi) putea afla în Hasdeu, pe această linie, un precursor uimitor. Pompiliu Constantinescu, în schimb, deloc concesiv cu actualizarea necritică a moştenirii hasdeiene, consideră *Duduca Mamuca* o „distractivă naraţiune", „numai cursivă, rapid filmată şi cu tipuri destul de convenţionale." Lui Ş. Cioculescu, nuvela i se pare „scrisă cu un surprinzător brio", deşi o găseşte „scandaloasă" şi „mascaradă libertină". Lui Călinescu nu-i displace îndeosebi pentru „umorul rece, imperturbabil, al dialogului". Cea mai surprinzătoare constatare, tot el o face şi anume aceea că mediul fiind rusesc, fondul rămâne latin, căci eroul seamănă unui „dandy, unui *roué* de tradiţie franceză, plin, întâi, de o inextinguibilă veselie, filosof erotic amabil." În adevăr, ne întâlnim aici cu o tradiţie a prozei libertine care urcă până în secolul XVIII francez, când Crébillon, La Morlière ori Diderot scriu romane licenţioase, caracterizate de un ton voit rece şi detaşat ironic, a căror acţiune se plasa într-un Orient sau într-o Africă de carton. Nici la Hasdeu situarea subiectului în Rusia (iar în versiunea *ad usum delphini,* de după proces, intitulată *Micuţa*, în Germania, poate şi pentru că *Witzul* romanticilor germani îi oferise lui Hasdeu unele sugestii interesante în privinţa genului şi subiectului) n-are însemnătate, maniera nemaifiind aceea de preciziuni realiste din fragmentele autobiografice. Similitudinile dintre *Duduca Mamuca* şi bunăoară micul roman al lui Diderot *Les bijoux indiscrets* publicat fără nume de autor în 1784 sunt absolut izbitoare. Ca şi Hasdeu, Diderot îi cunoştea pe Boccaccio, pe Marguerite de Navarre şi pe Swift şi nu voia de fapt decât să-şi distreze cititorii cu picanterii erotice. Hasdeu adoptă aceeaşi atitudine şi acelaşi limbaj menit să şocheze. În plus, ca şi nuvela hasdeiană, *Les bijoux* conţine câteva pasaje zeflemitoare la adresa unor academicieni contemporani şi unele digresiuni teoretice, ba chiar o dedicaţie în care regăsim idei analoage cu cele folosite de Hasdeu în apărarea de la proces. N-avem dovezi că Hasdeu a citit romanul francezului, dar nu se poate să nu fi ştiut de Diderot şi de modelele sale (între care Richardson) pentru *La Religieuse* ori *Jacques le Fataliste.* Unui autor modern, lucid şi licenţios, ca Nabokov, *Duduca Mamuca* i-ar fi plăcut cu siguranţă.

În definitiv, valoarea adevărată a nuvelei lui Hasdeu abia prin această prismă ne devine perceptibilă. Ca şi Diderot, Hasdeu e un savant care se recreează scriind o povestire strălucitoare în primul rând prin inteligenţă tehnică, în care licenţiozitatea erotică, cinismul şi celelalte trebuie considerate din perspectivă ludică. Jocu-

rile dragostei trec în cele ale literaturii şi-şi dobândesc savoarea abia astăzi, în condiţiile unei intertextualităţi generalizate. Referirile, aluziile, citatele, numele de autori şi titluri puse pe tapet de naratorul hasdeian depăşesc cu mult media obişnuită într-o bucată de ficţiune. Dar nu putem să nu vedem că prozatorii noştri din secolul XIX se dau în vânt după asemenea procedee (semn al unei fine culturi artistice), dovadă, fiecare în genul ei, *Ţiganiada* sau *O alergare de cai.* E o întrebare dacă Hasdeu citise de exemplu nuvela lui Negruzzi când o scria pe a lui. Să privim îndeaproape factura din *Duduca Mamuca.* Chiar din primele pagini, tânărul Toderiţă îi face gazdei lui teoria că artistul „trebuie să fie totdeauna rece, rece ca dreptul pozitiv, rece ca litera legilor, rece ca pandectele", ceea ce ne duce la antiromantismul stendhalian şi caragialian. Pătrunderea în scenă a baronului R., precedat de colosalul său nas (al cărui lung nu şi-l cunoaşte) e, pe lângă o probabilă reminiscenţă gogoliană, un procedeu bine ştiut lui Sterne de a-şi prezenta personajele. Abia intrat în camera colegului său, baronul adoptă o poză „foarte eroică", adică romantică. De la început vedem la Hasdeu ceea ce s-ar putea numi o conştiinţă stilistică, el sesizând, ca şi Negruzzi înainte ori Caragiale după, deosebirile dintre stiluri şi obţinând efecte de pastişă sau parodie. Întinderea repertoriului este considerabilă. Toderiţă descifrează visul Mamucăi în maniera lui Dupin, eroul lui Poe: „Zisa mea e bazată în parte pe un fapt pozitiv şi-n parte pe o inducere psihologică." Portretul doctorului Tucia e direct inspirat din fizionomiile balzaciene (aplecarea lui Hasdeu spre Lavater şi spre frenologi ne-o probează şi multe din textele sale istorice), iar unul din visele eroului e recomandat de el însuşi ca hoffmannian. Mai departe, un personaj caricatural ca Aleşchin-Udo („licenţiatul de la Marocco" este o trimitere foarte în spiritul romanelor libertine din secolul XVIII) rosteşte o filipică la adresa scriitorilor realişti, cum sunt atâtea în cele dintâi romane ale lui Turgheniev. Dar procedeele aşa-zicând textuale nu se opresc aici. Toderiţă, care se sinucide, nu apucă să-şi încheie „manuscriptul", lăsând un bilet unui coleg, pe care-l roagă să-l continue el, ceea ce acesta şi face. Ni se dă în detaliu o reţetă. Două dintre scrisori le anticipează pe cele dintre Zoe şi Tipătescu (şi trioul din *Scrisarea pierdută*). De pildă, poliţaiul local îl invită pe doctorul Tucia la soţia sa, care ar fi bolnavă: „Iubite Esculape, femeia mea se află *un peu mal* de câteva zile; simte *une migraine terrible;* găseşte dar *là dessus* o oară liberă *pour la voir.* Al dumitale amic şi serv, Osip Pojarov." O dată cu această scrisoare a soţului, jandarmul aduce şi una de la soţia însăşi: „Tiranule, văd cum mă răsplăteşti pentru sacrificiile mele. Iată o săptămână de când nu mai vii. Te aştept sau... te voi dispreţui! Până acum a ta credincioasă, Fani. *Post-scriptum.* Ştii că Osipul nostru se duce la agia de la 9 ceasuri. Te sărut de o mie de ori, scumpul meu Niculăiţă! F." Tot pe Caragiale îl presimţim într-un dialog ca următorul dintre Toderiţă şi fecior, citat ca atare şi de M. Zaciu:

„— Tu, prostule, du-te în uliţa Lopuhin, caută casa cu nr. 86, întreabă de doamna Victoria Przikszewska, dă-i în mână, auzi: în mână, această scrisoare, ş-aşteaptă răspunsul. Ce ţi-am spus?

— Că-s prost.

— Adevărat; ş-apoi?

— Ca să mă duc în uliţa Lopuhin.

— Minunat! Mai departe?

— Să caut casa nr. 68.

— 86, gogomanule.

— 86, cuconaşule.

— Şi ce să mai faci?

— Să-ntreb de doamna Chiftoria Sicşicşicska.

— Victoria Przikszewska, măgarule.

— Chiftoria Sicşicşicska, cuconaşule.

— Întreabă dar numai de o doamnă văduvă leaşcă... crez că doar n-or fi două văduve leşte sub acelaşi acoperământ!

— O văduvă leaşcă nr. 86.

— Casa, iar nu văduva, nr. 86, mă-nţelegi, acum?"

Disponibilităţile artistice ale lui Hasdeu ies şi mai bine la iveală dacă comparăm această mică bijuterie indiscretă şi intertextuală care este *Duduca Mamuca* şi nuvela istorică *Ursita,* scrisă doar cu un an mai târziu, şi în care M. Zaciu a remarcat un „model nu îndeajuns relevat al romanului sadovenian" şi al trilogiei lui Delavrancea. Stilul de aici este serios şi nobil, amintind de *Lăpuşneanul* lui Negruzzi. În centrul acţiunii se află copilul Mihu, personaj demonic şi malign prin excelenţă, adică un „farseur", ca şi Toderiţă, dar în registru tragic. Ideea de soartă este şi ea tipic hasdeiană şi o vom reîntâlni în *Răzvan şi Vidra.* Hasdeu era atent la ereditatea criminală şi la aceea handicapată rasial. *Ursita* e o naraţiune simplă, cursivă (dar fără alegreţea *Duducăi Mamuca),* cu unele scene notabile, cu un puternic aspect constumbrist (se dau *in extenso* practici medicale populare, obiceiuri privitoare la osândiţi, cântece şi descântece, unul în ţigăneşte, comentarii erudite pe teme lingvistice şi altele). Compararea devenită uzuală cu nuvela lui Negruzzi este, totuşi, exagerată. În multe pagini, istoricul ia condeiul din mâna prozatorului. Rezultatul va fi, peste încă un an, monografia curat istorică *Ioan Vodă cel Cumplit,* în care avem şi un prim model de proză ştiinţifică hasdeiană. Ce credea autorul despre proza istorică nu aflăm doar din prefaţa îndeobşte citată („Istoricul este un uvrier şi un artist totodată"), dar şi dintr-un pasaj, cu un deceniu anterior, din fragmentele autobiografice traduse de Elena Dvoicenco: „Pentru a povesti, trebuie mult mai mult decât pentru a dovedi, fiindcă în prima se presupune a doua şi nu invers. Iată de ce majoritatea savanţilor noştri preferă povestirilor dovezile." În ce-l priveşte, Hasdeu va prefera, din contra, dovezilor povestirea. N-a fost greu să se remarce că modelul, de altfel declarat, al monografiei este cartea „neuitatului Bălcescu" despre Mihai Viteazul. Hasdeu îl imită pe istoricul paşoptist în multe privinţe, şi îndeosebi în felul idolatru de a-şi înfăţişa eroul. El seamănă cu un romancier pe care îl pierde dragostea faţă de personajul său principal. Epilogul ne furnizează exemplul cel mai scandalos de acea exaltare necritică hasdeiană care va face şcoală până la protocroniştii din ziua de azi. „Până acum Ioan-vodă jucă un rol secundar în analele române şi formă o lipsă în istoria universală", scrie Hasdeu supărat pe unguri, pe polonezi şi pe ceilalţi care, „duşmani neputincioşi sau aliaţi perfizi, voiau a-i răpi (domnitorului român) sau toată gloria, sau partea-i cea mai frumoasă, împăunându-se ei înşişi cu mizerabilul plagiat de pene strălucite". De la Bălcescu provine şi „actualizarea" romantică a subiectului istoric. Hasdeu s-a apărat a fi scris altceva decât un studiu despre un domnitor din secolul XVI, dar temperamentul l-a împins deseori să iasă în avanscenă şi, lipsit de gravitatea lui Bălcescu, să vorbească în stil caţavencian: „Dar trebuie oare să desperăm? [...] Sub un alt Ioan-vodă, ne vor ajunge doi ani, numai doi ani, fraţilor români, pentru a răsădi în scumpa noastră ţărişoară un paradis, păzit la hotarele sale de mii de îngeri cu săbii înflăcărate". Aceeaşi emfază neştiinţifică ştirbeşte şi din meritele istorice ale monografiei, foarte tendenţioasă în esenţă, nu doar o face indigestă literar. Astfel, Hasdeu ar fi un bun povestitor al faptelor de arme ale domnitorului şi al diplomaţiei lui viclene (descriind la fel de minuţios şi de savant câmpurile de luptă ca Miron Costin în cronica sa), nimerind-o câteodată chiar şi în pasajele cele mai impregnate de subiectivitate, printr-un sarcasm greu ca o lespede. Urmaşul la tron al voievodului are parte de două fraze mai nimicitoare decât un întreg studiu: „Prin o singură victorie, Potcoavă luă acel tron pe care Petru cel Şchiop nu-l putuse lua cu toată armata turcă-maghiară-munteană decât cu ajutorul celei mai mârşave trădări". Şi: „Ciudat lucru! Petru cel Şchiop, carele ştia bine elineşte, citise pe Polybiu numai pentru a imita greşelele lui Annibal, dând astfel lui Potcoavă o frumoasă ocaziune de a birui întocmai ca marele Scipion." Cu tot duhul paranoic, cartea este pitorească în naivitatea ei.

Nu numai aici, dar pretutindeni, în proza ştiinţifică, Hasdeu, ca şi Heliade are darul formulării memorabile. Iată câteva spicuiri: „Spiritul e ca o femeie, care te îndrăgeşte cu atât mai mult cu cât mai puţin o curteneşti, şi te păcăleşte de-ndată ce vede din parte-ţi o prea mare învăpăiere. Ideile ne vin de la sine când nu le căutăm; şi fug de la noi, dacă le voim prinde cu de-a sila, pentru ca să le arătăm apoi publicului, îmbelciugate ca ursul ţiganului". Erudiţia lui este eliadescă şi poate produce un efect nescontat de enormă veselie spirituală, bunăoară recurgând la cele mai greu de anticipat analogii: „Ochii şi nasul lui Ţepeş prezintă o asemănare atât de perfectă cu Cesare Borgia şi Shakespeare...". Singur îşi compară metoda cu a naturalistului Cuvier, când e vorba să se aventureze în reconstrucţii pe baza unor detalii: „Uitaţi-vă bine la ochii lui Ţepeş; să nu ştiţi nimica despre celelalte trăsături ale feţei, şi să vă fie cu totul necunoscută biografia Voievodului; ei bine! De pe singură aprofundarea acestor ochi, d-voastră aţi putea renaşte figura toată, precum Cuvier restaura o lume de pe un osământ". Referinţele întrec orice imaginaţie. Identificând originea basmului în vis, o citează pe Hypatia, filosoafa alexandrină pe care au sfâşiat-o câinii patriarhului Ciril. Multe din ideile lui par fantasmagorice, dar cel puţin pe unele cercetarea modernă le-a repus în drepturi. Aşa s-a întâmplat cu câteva ipoteze din *Istoria critică a românilor* sau cu o etimologie ca aceea a *doinei* din *Magnun etymologicum*. Oricât ar fi de hazardate atâtea din ideile savantului, încă şi mai hazardat este să vrei să le infirmi. Chiar admiţându-se că Hasdeu a greşit într-un caz sau altul, rareori s-a descoperit o soluţie mai bună decât a lui, care, în plus, merită să fie păstrată adesea fie şi numai pentru frumuseţea ei.

Fost-a Hasdeu şi poet? La această întrebare s-au dat două răspunsuri opuse. Cu o excepţie, toată critica veche a răspuns negativ, începând chiar cu Maiorescu: „Celebrul nostru coleg, în numeroasele sale scrieri, este mai totdeauna ager, deseori spiritual, uneori satiric, dar niciodată poetic". G. Călinescu remarcă spiritul byronian şi lermontovian, ca şi lipsa de înţelegere pentru poezia modernă. Ş. Cioculescu este (la fel ca Pompiliu Constantinescu) categoric: „Activitatea versificatorului e mai mult neînsemnată decât inegală". Excepţia o constituie Vianu, care îl socoteşte pe Hasdeu „un poet al durerii crude şi al deznădejdii", cu accente nu o dată aspre, virile. Până astăzi, cel mai elocvent a pledat însă cauza ce părea pierdută a poetului M. Zaciu, în studiul intitulat *„Nordicul" Hasdeu*. După părerea autorului, Hasdeu ar fi o victimă a junimiştilor, cu ideea lor de artă raţională şi senină, pe care „nordicitatea" hasdeiană o tulbura. „Poezia este la el *Dichtung*, scrie Zaciu. Sfera ei nu se rezumă la vers, ci semnifică viziune, indiferent că aceasta se exprimă prin istorie, prin dramă, prin stihuri". Observăm aici o încercare, de care am mai pomenit, de a muta explicarea fiecărei opere de la valoarea ei intrinsecă la sensul pe care-l primeşte de la globalitatea acţiunii hasdeiene. Chestiunea însă nu e de a defini romantismul unui *Dichtung* general, absolut incontestabil, ci de a justifica talentul poetic al lui Hasdeu. „Viziunea modernă a acestei poezii, continuă criticul pe urmele lui Vianu, trebuie deci căutată în substratul mobilurilor sufleteşti, mărturisind ulcerarea, oroarea, dezarmarea la asaltul continuu al violenţei". Însă această psihologie modernă capătă şi expresie? Uneori, da, mai ales în sintagme izolate. Iată două din cele culese de Zaciu: „cântece de sânge" şi „încenuşata fire". Ar putea fi relevate şi altele, în spiritul macabrului de la Caraion: „pe-o râpă de şerpi îmbălată", „sudoarea curgând peste răni", „puroaie de răni" etc. Trebuie totuşi spus că, în pofida acestor tentative, poetul n-are decât şanse minime de a fi omologat. Cu tot programul din *Viersul* (o poezie neagră, dură şi restul), în care sunt anticipate sonuri eminesciene sau macedonskiene („Lăsaţi pedestrei proze minciuna curtezană!/ Al cântului entuziasm/ Respinge veselia spoită şi vicleană/ Când totul împrejuru-i printr-o imensă rană/ Exală din cangrenă un colosal miasm!"), Hasdeu este la început un imitator

spornic al alegreţei lirice de tip Bolintineanu-Alecsandri. Imaginaţia întunecată din *Complotul bubei* nu se ridică la viziunea lirică terifiantă, deşi baudelairianismul ororii deschide o cale către Arghezi: „Vedeai o icoană grozavă!/ Tot bube pocnind de otravă,/ Pe braţe, pe coapse, pe frunţi!/ Otrepuri de mult închegate,/ Lipite de răni destupate,/ Ca nişte oribile punţi"). Vehemenţele cele mai mari, Hasdeu le atinge ca satiric, deşi satira nu e la el încă una de limbaj, rămas abstract, ci doar una ideologică: „O goană-nvierşunată/ Se va porni pe dată/ În lumea cea curată/ Pe bietul nesupus,/ Ce nu vrea să-nţeleagă/ Că trebuie o plagă/ Să fie ţara-ntreagă/ Când buba şade sus!/ Printr-un decret se schimbă/ Orice idee strâmbă,/ Pe pânză şi pe-aramă/ Veţi face fără teamă/ Bubos pe Dumnezeu!". Satanismul hasdeian este retoric, nu substanţial. Se poate însă reţine, ca şi în proză, buna tehnicitate. Chiar dacă fantezia nu topeşte ideile în imagini, Hasdeu e un poet notabil prin încercarea de a crea tipare strofice, de a varia ritmul ori a renunţa la rimă. În cele din urmă, opera lui în versuri se dovedeşte un amalgam de influenţe şi anticipaţii, de vechi şi de nou. *Bradul* sună ca *Luceafărul*: „De-ar fi să-i daţi în văi adânci/ Odihnă dezmierdată,/ Răpindu-i viscole şi stânci,/ L-aţi omorî pe dată!". *Lui N. Nicoleanu* ne duce cu gândul la gazelurile lui Coşbuc: „Însă iată fără veste/ Focu-n spuză se preface,/ Spuza pere-n vânt./ Când speranţa nu mai este,/ Tace plânsul, râsul tace.../ Ce vrei să mai cânt!" *Alb şi negru* reia, mai sentimental, pastelul lui Alecsandri. *La casa de nebuni* conţine mai multe lungimi de vers (experienţa o făcea şi Hugo), iar *Dumnezeu* abandonează polemic rima: „A, rimă răsfăţată!/ Crezi tu că făr' de tine/ Bătrânul nu-i în stare să-şi taie din granit/ Un cântec ce nu piere...?". În *Femeia înecată* şi în *Câinii şi lupii*, Hasdeu ar putea fi considerat primul nostru verslibrist (1873), dacă, vorba lui Streinu, heterometria „ar fi fost însoţită de conştiinţa inovaţiei".

După două încercări nereuşite de teatru istoric, Hasdeu izbuteşte oarecum neaşteptat în piesa în versuri *Răzvan şi Vidra,* rămasă până astăzi, alături de *Vlaicu-Vodă,* una din rarele izbînzi ale genului la noi. Izvorul este din nou Bălcescu, autor al unei biografii a lui Răzvan. Nu e nicio îndoială că o parte dintre motivele dramei Hasdeu le-a cules din aerul epocii romantice: „lupta de ură" dintre boieri şi popor, ţiganul văzut ca un spirit liber, cinstit şi nesupus convenţiilor, folclorul haiducesc ş.c.l. Mulţi romantici, în cap cu Mérimée, i-au privit cu simpatie pe foştii robi, deveniţi briganzi sau revoltaţi, dar conservându-şi sufletul inocent, penetrabil de pasiuni sălbatice. Primele două acte ale piesei lui Hasdeu repetă aceste clişee, într-o intrigă prea străvezie ca să nu fie şi puţintel naivă. Răzvan vrea să dea unui cerşetor punga de galbeni găsită în drum şi se divulgă singur ca autor al versurilor incendiare lipite pe un stâlp, deşi e conştient că-şi riscă viaţa. El joacă pe faţă, incapabil de o minimă ipocrizie. Ajunge robul lui Sbierea mai mult pentru vorbele lui îndrăzneţe decât pentru faptele antisociale. Hasdeu pare dezinteresat de a motiva mai strict (realist) aceste acţiuni ale eroului care-i preludează destinul de rob eliberat şi recăzut în robie, devenit apoi haiduc, căpitan şi polcovnic la leşi, în fine mare hatman în Moldova şi domnitor al ţării. La originea acestei ascensiuni sociale scriitorul întrevede, s-ar zice, un mobil de alt ordin şi anume soarta. Ceea ce-l mână pe Răzvan este un colosal vis de glorie şi el se comportă ca şi cum asta l-ar face invulnerabil. Hasdeu îşi situează astfel eroul în plin romantism: „Şi dacă s-a spus despre această dramă că e romantică – notează M. Eliade – lucrul e adevărat în primul rând pentru că e străbătută de «destin» şi de «glorie»". Tema soartei revine ca un laitmotiv în toate momentele, eroul fiind conştient că deciziile aparţin unui plan supra-uman şi nu lui însuşi. Reîntâlnindu-l pe cerşetorul Tănase din pricina căruia căzuse în robie, Răzvan exclamă: „Tu! Da, tu eşti o unealtă a puterii fără nume,/ Care ţese nevăzută toate lucrurile-n lume". De altfel, prin gura lui Tănase vorbeşte un oracol: „O nebună de

țigancă le-a spus c-a visat prin somn/ Că tu o s-ajungi o dată nu numai jude, ci domn". Dacă adevărata motivație este de această natură, atunci piesa trebuie citită ca o tragedie a predestinării, și, în acest caz, întreaga ideologie libertară a scriitorului din primele două acte rămâne exterioară intrigii propriu-zise. Caracterul însuși al eroului ne apare într-o lumină diferită. Răzvan nu trebuie socotit ca fiind la început un generos, animat pozitiv de instinctul de clasă, și devenit pe urmă un ambițios fără scrupule, însetat de putere, cum s-a susținut mereu, cu argumente mai grosolane sau mai subtile. Unul dintre comentatorii recenți, V. Mândra, (*Istoria literaturii dramatice românești,* 1985), crede de exemplu că „la rădăcina dramei se află o confuzie fatală, provocată tocmai de deturnarea unei porniri pure, eroice (afirmarea *dreptății* și păstrarea *libertății*) într-o cursă către victoria egoistă a persoanei" și aceasta, datorită „universului degenerescent" al veacului lui Moțoc, care ar „sufoca inițiativele generoase, contaminând spiritele". Dar această radicală prefacere a eroului nu există în piesă. La același capitol al mobilurilor, să adăugăm că G. Călinescu accentua pe țigănia lui Răzvan, tară ce s-ar afla în centrul acțiunii: „Destinul implacabil din tragedia greacă a fost înlocuit aici cu reaua naștere apăsând asupra geniului". Nu alta e în fond opinia lui Pompiliu Constantinescu, în replică la Eliade, când refuză piesei „aureola mitică", admițând că există doar „ideea generoasă că Răzvan este purtătorul de cuvânt al nemulțumirii populare, dar căruia nu i se iartă originea". În realitate, lucru oarecum surprinzător și care a trecut neremarcat, cu excepția lui Tănase, care exprimă limpede prejudecata populară a vremii legată de țigani, nimeni nu pare să acorde o însemnătate acestui fapt, nici hatmanul leah care e gata să-i dea lui Răzvan mâna fetei lui, nici Bașotă, când, în numele domnitorului, îl recheamă în Moldova, nici însuși Răzvan, care are o reacție perfect calmă și nepăsătoare auzind cuvintele lui Tănase. Ca să nu mai vorbim de Vidra, care de asemenea nu ia în seamă originea eroului. În mintea personajelor care decid mersul evenimentelor din piesă, țigănia lui Răzvan nu joacă niciun rol. Forța dramei constă în substratul ei pasional, dincolo de circumstanțele sociale imediate. De altfel, ca toți romanticii, Hasdeu este un evocator tendențios al trecutului, istoria fiind până și la un mare istoric ca el doar un pretext de a promova convingeri contemporane. Nu ca dramă istorică ne interesează *Răzvan și Vidra* (plină de anacronisme), ci ca dramă a unei pasiuni general umane. Nici la Hugo, nici la ceilalți autori de teatru romantici lucrurile nu stau altfel. Și de aceea nu e adevărat că Răzvan „cade" de la statutul unui revoltat social altruist la acela al unui egoist orbit de putere (și încă sub influența ambițioasei Vidra): în el se află din capul locului germenele „răului" fatal. Răzvan e un romantic tipic, măcinat de ambiție ca de o boală, și care-și dezvăluie treptat esența demonică. El își provoacă în fond și în mod repetat soarta: intervenind în discuția dintre Bașotă și târgoveți sau iertându-l pe Sbierea de câte ori îl are la mână. Vidra e catalizatorul patimii lui (femeie, ea însăși, din aceeași speță de monomani și de obsedați), însă nu mai mult. E greșit a vedea în ea geniul rău și dublul impur al lui Răzvan. Mai curând are dreptate Călinescu să observe că Răzvan nu e un ins slab, căruia să-i fie necesară ambiția Vidrei. Dar Răzvan, conștient de predestinația sa, are momente de „absență", când e covârșit de un soi de mâhnire metafizică, și în aceste momente intervine Vidra, spre a-i reaminti de visul său încă neînfăptuit. Răzvan e un bun căpitan, dar și un visător; un individ de acțiune, dar și unul contemplativ, ca romantic ce este. Ocazii să-l propulseze moral, Vidra are când Răzvan, aflat în pasă contemplativă, pare a se lăsa ispitit de muscali, care-i oferă rangul de căpitan („Cum? Atâta veselie? Pentru ce? Pentru-o nimică?/ Căpitan! Ce mare treabă! Căpitanu-i o furnică!") sau când, mistuit și el de dorul țării, ezită a se lupta contra moldovenilor săi sub steag leșesc. La Răzvan, sentimentul patriotic este o vreme încă viu (pașoptismul hasdeian nu se dezminte, de pildă, în frumosul monolog liric al

eroului, citat de Călinescu). La urmă de tot, când doar un pas îl mai desparte pe erou de tronul ocupat de Aron-vodă, domnitor altminteri bun şi cinstit, cea care ezită este Vidra. Dovada cea mai netă că nu ambiţia ei este vioara întâi, ci a lui, ne-o oferă tocmai acest episod. Vidra, care aşteaptă un copil, redevine femeie şi vrea să-l împiedice pe Răzvan să facă un gest nefast. Foarte aproape de realizarea esenţei lui, eroul nu mai poate fi însă oprit. În negativitatea lui, el este sublim şi hotărât. Încordarea maximă a conflictului şi nivelul estetic cel mai înalt sunt atinse în acest act final al tragediei. Mişcată de presimţiri rele, Vidra se pune de-a curmezişul soartei. E rândul lui Răzvan să rostească replici memorabile: „Vidro! Vidro! Eu voiesc/ Negreşit una din două: sau moartea sau să domnesc". Şi, la rugămintea ei de a amâna, el strigă: „Sau astăzi, sau niciodată". Rolurile par întrucâtva răsturnate, din punctul de vedere al exegezei tradiţionale, care acordă Vidrei prioritatea ambiţiei. În fond însă, în Răzvan a raţionat tot timpul pasiunea lui teribilă, şi ea a ajuns acum la apogeu, când nimeni nu-i mai poate sta în cale, aşa că el se miră cu oarecare dispreţ de şovăielile Vidrei, deşi recunoaşte cavalereşte ce-i datorează (exagerând retoric pe alocuri). Monologul e remarcabil:

„Ş-apoi unde-i acea Vidră, care-mi tot spunea odată
De-a nu fi ca mici păraie, ci ca Dunărea cea lată?
Unde-i acea Vidră, care zi şi noapte mă-nvăţe
Că pân' şi iubirea ţării e pofta de-a se-nălţa?
Unde-i acea mare Vidră, ale căreia cuvinte,
Ca o sământă măruntă, îmi cădeau adânc în minte,
Şi din tainicele brazde ale sufletului meu,
Prinzând rădăcini cu-ncetul, dezvălindu-se mereu,
Ieşir-acuma deodată, pline de suc şi de viaţă,
Râzând de viscoli, ca bradul încins cu sute de braţă?
Unde-i Vidra?... Dinainte-mi stă un chip tremurător,
Ce de spaimă crede-n umbre şi plânge de spaima lor...
Aşa? Tu, ce-ai fost în stare, cu-mbrânciri necontenite
Pân' la marginea măririi să m-aduci pe nesimţite,
Tocmai astăzi, când ajungem la doritul nostru mal,
Te-ngrozeşte faţa mării ce ridică val pe val?...
Află dară că degeaba unda muge, vântul geme;
Răzvan, împins pân' aice, de furtuni nu se mai teme,
Şi călcând cu desperare, peste undă, peste vânt,
Va şti să meargă-nainte: sau la tron, ori la mormânt!"

Cel ce vorbeşte astfel nu este slabul Macbeth împins de la spate de grozava lui doamnă, ci un om care a ştiut tot timpul ce vrea. Setea lui de putere este pură, nu criminală. Întrebat de căpitani, după ce a luat tronul, dacă să fie ucis Aron, el răspunde: „Nu, lăsaţi-l! Domnii când nu mai domnesc/ S-aseamănă cu strigoii: ei umblă, dar nu trăiesc...". Nu e un sangvinar şi nici un răzbunător josnic. Lui Sbierea îi dă drumul de două ori. Sfârşitul eroului şi al tragediei este foarte hugolian, îndeosebi în scena în care Vidra, disputată între simţirea ei de mamă şi dorinţa de a lupta alături de Răzvan, aude voci din eter, sau în scena finală, în care, după ce bărbatul moare, femeia îşi recapătă întreaga stăpânire de sine şi-l dă afară pe Răzăş, care voise s-o înjunghie (ceea ce Chiajna nu putuse face cu vornicul Dumbravă, în nuvela lui Odobescu). Cu excepţia parţială a lui Sbierea, tot un monoman, în zgârcenia lui

maladivă, şi care se dovedeşte până la urmă mai mult un bonom fricos decât un ticălos, restul personajelor aproape nu contează. Memorabili sunt protagoniştii, faptele şi replicile lor.

Dacă *Răzvan şi Vidra* n-are niciun precedent serios în dramaturgia românească, *Trei crai de la răsărit* ilustrează temele şi procedeele unui întreg teatru comic, care începe cu *Franţuzitele* lui Facă, urmează cu Alecsandri şi cu alţii şi se încheie cu Caragiale. Comedia lui Hasdeu este matură, solid construită şi cu un dialog admirabil. A stat pe nedrept în umbra tragediei în versuri a lui Răzvan: nefiind, desigur, la fel de originală, rămâne totuşi una din cele mai izbutite artistic din secolul XIX, relativ sărac în teatru, dacă îi exceptăm pe Alecsandri şi pe Caragiale. La acest capitol, romantismul nostru nu suportă comparaţia cu acela francez, unde teatrul a jucat un rol încă şi mai mare decât poezia şi proza. Istoria romantismului francez se situează de altfel între triumful lui *Cromwell* şi căderea *Burgravilor*. E, apoi, curios ce puţin preţ a pus istoria literară mai veche pe comedia lui Hasdeu, căreia Călinescu i-a acordat trei rânduri iar Cioculescu niciunul. Abia în comentariile contemporane începe să se vadă un interes oarecare, poate de când G. Munteanu (prefaţa la ediţia din 1968) a atras atenţia asupra similitudinilor dintre unele personaje ale lui Hasdeu şi cele viitoare ale lui Caragiale. Jorj e deja un Rică Venturiano, limbajul lui progresisto-liber-schimbist fiind însă comun şi altor eroi caragialieni (mai ales din momente): „În burghezie (zice de pildă Jorj), există un obicei stupid, o rămăşiţă a timpurilor barbare, un antipod al civilizaţiunii, o piedică a progresului, o palmă pentru liberalismul secolului, un semn de neîncredere sălbatecă, *quelque chose d'abominable*; şi nu tocmai noi trebuie să încurajăm aceste triviale uzanţe...". Hagi-Pană, băcanul, e, fireşte, un Titircă, tot aşa de strict în principiile lui familiste, dar, în plus, un zgârcit ca Hagi Tudose al lui Delavrancea. Petrică e mai degrabă un Spiridon decât un Chiriac. Toate personajele lui Hasdeu sunt caracterizate prin limbaj. Asta era şi la Alecsandri. Caragialismul constă în forţa cuvintelor de a stârni reacţii din cele mai violente, ca şi cum ar avea realitate în sine. Când Jorj spune că dragostea l-a schimbat printr-un soi de lăuntrică „revoluţiune", Hagi-Pană se sperie exact ca Leonida şi, uitându-se împrejur, începe să ţipe: „Să nu-mi vorbeşti de revoluţii! Auzitu-m-ai?". Tot prin limbaj se realizează Jorj, când îl nimereşte în sfârşit pe acela accesibil (şi plăcut urechilor) băcanului:

„*Jorj:* Par mon honneur, n-am fost şi nu voi fi niciodată revoluţionar... Agitaţiunile politice zdruncină comerciul...

Hagi-Pană: Aşa este.

Jorj: Ucid industria.

Hagi-Pană: Aşa este.

Jorj: Ruinează creditul.

Hagi-Pană: Aşa este.

Jorj: Zdruncină, ucid, ruinează...

Hagi-Pană: Aşa este.

Jorj: Comerciul, industria, creditul...

Hagi-Pană: Aşa, aşa..."

Conflicte în fond verbale, băcanul are şi cu al doilea pretendent la mâna fiică-sii şi anume cu profesorul Numa Consule, care vorbeşte conform recomandărilor dicţionarului latinizant al lui Massim şi Laurian. Spaima de cuvinte a lui Hagi-Pană este viscerală. Dar se izbeşte mereu de ele. La începutul actului II, el citeşte ziarul (scenă similară, cum s-a remarcat, cu aceea din *Noaptea furtunoasă*) şi are unele probleme de înţelegere. Măiestria lui Hasdeu în materie de calambur lingvistic o ştim din *Duduca Mamuca* şi nu numai:

Hagi-Pană [...] Să vedem mai întâi ce zice această gazetă a cârmuirii (*Tuşeşte şi începe a citi:*) «Nu ascultaţi perfidele insinuaţiuni ale opoziţiunii». Ce-i asta in... insi... sinuaţiuni? Pesemne de la sân. Adecă opoziţia bagă mâna în sân. Cu alte cuvinte... În sfârşit, e ceva rău (*Citeşte*) «Scopul ei este de a mănţine ţara în anarhie»... (*Aruncă ziarul jos, apoi îl ridică şi-l aşază pe masă).* Nu! e bun de învălit măsline, căci altfel lasă-l

încolo! Tot aşa a vorbit şi ieri! Să fi schimbat măcar o vorbă! Anarhie, şi iar anarhie, iar când o cauţi n-o găseşti nici cu lumânarea... Să vedem mai bine ce mai cântă şi opoziţia (*Freacă ziarul între degete*). Hârtie bună pentru caşcaval. (*Tuşeşte şi începe a citi celălalt ziar:*) «Cetăţeni! Vegheaţi, căci ora se apropie. Reacţiunea vă tinde mrejele despotismului. Mâine este ziua elecţiunilor municipale» (*Lasă ziarul din mână şi sare în sus*) A! Astăzi sunt alegerile! Chiar astăzi! Ce să mă fac, săracul de mine."

Până la urmă, competiţia pentru mâna şi zestrea fetei e câştigată de Petrică, fiindcă nu e nici franţuzit, nici latinizant. În Hagi-Pană se deşteaptă românul verde:

„*Hagi-Pană:* Puteţi fi amândoi orice, dar români nu sunteţi! Cu alde voi nu se alege câştigul de pagubă, după vorba românului. Dă-i afară, măi Petrică! Văz că numai cu tine mă pot înţelege...

Petrică (aparte): Cât despre mine, ştiu una şi bună: fără franţuzească, fără latinească, am pus mâna de Mariţa. Cine vrea să aibă noroc de mine, zică ca mine (tare): să trăiască limba curat românească! Aşadară, jupâne, să-i dau afară!"

E ciudat că s-au căutat originile acestei inteligente comedii tocmai în teatrul polonez al unui Al. Fredo (I.C. Chiţimia, tratatul de *Istoria literaturii române*, 1968), câtă vreme se puteau găsi unele mai pe aproape. Cam toate piesele noastre sunt în epoca romantică farse ori vodeviluri şi satirizează mondenitatea ca imitaţie, galomania lingvistică, uşurătatea şi ipocrizia socială, urmând oarecum pe Molière al *Preţioaselor ridicole* (V. Mândra). Aproape unica structură tematică bine constituită în epocă am putea-o numi *comedia matrimonială*. În aceasta, de regulă, un tată bogat şi văduv are o fată de măritat, pe care o asediază mai mulţi candidaţi la zestrea ei. În piesa lui Facà din 1843, tatăl fiind încă boiernaş (cu mai multe fete), la C. Bălăcescu, doi ani mai târziu, în *O bună educaţiune*, avem deja în Briganovici un „negustor vechi" care îl refuză pe Galantescul socotindu-l un „desmetic", adică lipsit de avere şi de şanse de carieră. Iată chiar relaţia dintre Hagi-Pană şi Jorj. Opoziţia de limbaj nu e mult diferită: între greco-slavonismele lui Briganovici (ne aflăm înainte de revoluţie) şi franţuzeasca lui Galantescul. Acesta compune, ca şi un alt candidat, stihuri iubitei, tot ca Jorj şi Petrică la Hasdeu. Primul erou slujbaş este cel din *O soaré la mahala* de Costache Caragiali în 1847, un Jorj încă integral pozitiv. La rândul lui, Petrică e anticipat de Stoian, calfa din *Îngâmfata plăpumăreasă* a aceluiaşi autor. Tiparul reapare în 1853 în *Don Gulică* sau *Pantofii miraculoşi* de Al. Depărăţeanu, în care un tapiţer, un băiat de dascăl şi unul de mic boier aspiră la zestrea fetei unui zidar „cu capital bun, cu cinste între toţi meşterii". Modelul hoffmannian din *Meşterul Martin şi calfele sale* a căzut aici în registru comic. Cu mici diferenţe, *Fapta supt epitrop* şi *Cuconu Zamfirache* de I.M. Bujoreanu sunt tot nişte comedii matrimoniale, nu lipsite de anume ingeniozitate scenică. Şi Alecsandri a scris vodeviluri pe tema competiţiei pentru zestre (*Piatra din casă, Modista şi cinovnicul*). Pe o linie paralelă, găsim la el critica liberalilor şi deopotrivă a retrograzilor (*Iaşii în carnaval,* 1845), de unde spaima de revoluţie a boierului conservator coboară, pe urmă, în clasele mijlocii şi cuprinde indivizi ca Hagi-Pană ori Leonida, liberalii şi retrograzii de dinainte de 1848 reapărând în straie schimbate după aceea. Dacă sursa franceză a unora din aceste vodeviluri e clară (Labiche, Maillot, Anicet Bourgeois etc.), ele s-au structurat relativ repede în funcţie de câteva motive autohtone şi au condus paşii comediei noastre de moravuri şi de limbaj de-a lungul întregului romantism.

După 1871 talentul literar al lui Hasdeu seacă brusc, dacă nu cumva se mută în *Magnum*. Ne rămân totuşi, mai mult ca document psihologic, scrisorile adresate Iuliei, precoce geniala lui fiică. În 1881 cealaltă Iulie, soţia, îl părăseşte pe neaşteptate pe Hasdeu, acuzându-l de infidelitate, se refugiază cu fata (care are 12 ani) la Braşov şi de acolo pleacă la Paris, unde va sta până aproape

de moartea Iuliei mici, survenită tragic de devreme în 1888. Paul Cornea care a publicat-o (*Documente și manuscrise literare*, 1976), consideră corespondența iscată de lunga despărțire dintre tată și fiică un „Bildungsroman epistolar". E poate chiar mai mult decât atât, deși preocuparea lui Hasdeu de educația Iuliei stă în plină lumină de la început. În fond, Bildungsromanul are, ca și „romanul epistolar" odobescian din aceeași vreme, trei personaje. Partea leului și-o taie tatăl și fiica. De la mamă, avem doar câteva scrisori, dar care ne permit să „ghicim" personajul dinapoia lor și, mă grăbesc s-o spun, el e departe de a fi simpatic. Dacă decizia doamnei Hasdeu de a-și părăsi soțul în urma unei simple bănuieli n-o putem, în definitiv, aprecia, din lipsă de probe, firea femeii este neplăcută și insuportabilă. Are o mentalitate îngustă de doamnă din *le meilleur monde,* care detestă plebea, fiindu-i și frică de ea, prizonieră pe viață a convenienţelor și prejudecăților clasei ei. Din nefericire, Iulia cea tânără va fi crescută în același spirit moralmente puritan și socialmente conformist. „Răzvrătitul" Hasdeu n-are în această privință nicio putere. Bolnăvicioasă ori numai ipohondră, doamna Hasdeu se văicărește tot timpul, sâcâită de greutățile vieții („Vois aussi comme je suis malheureuse!"), de lipsa banilor, de ingratitudinea prietenilor și de câte altele. Hasdeu face tot ce-i stă omenește cu putință ca să le ajute pe mamă și pe fiică să trăiască în scumpetea pariziană (unde, de altfel, ele merseseră contra dorinței lui), le expediază necontenit bani, pentru care muncește până simte că îi „plesnește capul", permanent îngrijorat de ce se petrece cu ele, afectuos și atent. Nu se alege decât cu jignitoare reproșuri din partea soției lui, incapabilă, s-ar părea, să-l înțeleagă nu doar ca bărbat, dar nici ca om de știință. Deosebirea dintre ea și Sașa Odobescu este de la cer la pământ. „Te plângi că nu ți-am scris de o mulțime de vreme – i se adresează Iulia soțului ei la un moment dat, pe obișnuitul ton casant – făcându-te să suferi de dureri de cap. D-apoi, bine, amice, crezi oare că d-ta ești singur în lume care suferi de dureri fizice sau morale? Oare noi nu pătimim? Însă ce zic, d-tale nu-ți pasă de năcazurile altora, toată lumea să piară, numai munca să trăiască." Și, fiindcă el să văitase că n-are bani să o ajute pe o cunoștință de ocazie a Iuliilor, se procopsește cu acest supliment de reproșuri vulgare: „Eu nu înțeleg de ce așia o furie pentru ca să nu deie un ban când e vorba de o faptă atât de umană, pe când astă vară ți-ai fi dat și perciunii numai de a plăti birje peste birje în toate zilele pentru a aduce și a conduce pe d-ra M..., care în adevăr nu e demnă nici de milă, nici de stimă." Și, ca și cum atât n-ar fi destul, doamna Hasdeu adaugă: „În orice caz, te pot asigura că ultima d-tale scrisoare nu-ți face mare onoare și că, dacă ne-ai rugat să nu păstrăm pentru posteritate scrisoarea în care ne vorbești de baba Anica, ai fi putut cu mult mai mare dreptate să ne ceri dispariţiunea unei scrisori unde se vede egoismul inimii d-tale". Citite fără patima acestei soții, care nu l-a iertat niciodată pentru niciodată probata lui infidelitate, scrisorile lui Hasdeu arată orice, mai puțin egoism. Din contra, un spirit de sacrificiu pentru binele celor două Iulii, care răzbește din fiecare pagină și din fiecare rând. O mostră ne oferă chiar cea dintâi scrisoare, de explicație cu soția lui, după plecarea ei intempestivă:

„Modul în care ai plecat tu din casă, fără a mă lăsa măcar să-ți sărut mâna, mi-a făcut profundă durere, cu atât mai mult cu cât Barbu, întorcându-se de la Brașov, mi-a spus că tu nu încetezi de a te plânge de mine și stăruiești a mă crede vinovat. Spune, draga mea, de ce nu mă credeai bețiv când așa asigura toată lumea? De ce nu mă credeai vinovat când *Nichipercea* mă zugrăvea cu pungă de la Iepureanu? Acum însă un mișel necunoscut, care se ține de capul meu de un an de zile, a fost în stare să te facă a crede cele mai murdare absurdități pe socoteala mea! E trist, foarte trist! Mă jur pe tot ce am mai sfânt că unicul meu gând de toate zilele a fost și este liniștea și armonia în casă, onoarea și viitorul copilului nostru. Fă socoteala banilor

mei, dar s-o faci cu sânge rece, şi vei vedea dacă poate să-mi mai rămână măcar pentru fleacuri [...] În curs de 18 ani ai căsătoriei noastre, spune tu singură dacă n-am fost eu acela care am combătut totdeauna orice idee de despărţire sau de divorţ? Oare aşa face un bărbat care iubeşte alte femei?"

Scrisorile sunt semnate „iubitorul Bogdan" ori „iubitorul soţ şi tată". Mai în fiecare din ele, Hasdeu le asigură că „amândouă sunteţi ale mele". Orice li se întâmplă lor îl tulbură, îl sperie, fie şi numai întârzierea răspunsului. „Eram ca un nebun, neprimind de la voi atâta timp nicio scrisoare". Când, după câteva luni de la ruptură, soţia îi adresează prima oară cuvântul (până aici corespondenta fusese fiica) şi încă pe un ton extrem de protocolar, el răspunde calm şi demn:

„Deşi scrisoarea ta începe prin recele «Domnule», totuşi îţi sunt recunoscător că ai rupt tăcerea, căci amândouă sunteţi ale mele, şi tu şi Lilicuţa, precum şi eu sum al vostru al amândorura, încât se cuvine ca amândouă deopotrivă să vă aduceţi aminte de mine în depărtarea care ne separă *contra voinţei mele*."

Fireşte, tonul scrisorilor către Lilicuţa, Iulia mică, este altul. Hasdeu este înainte de orice un părinte grijuliu, care urmăreşte îndeaproape studiile fetei şi-i îndrumă formarea. „Sper, Lilicuţă dragă, că tu nu vei dezminţi încrederea tatălui tău. Să ştii însă că în lume talentul nu însemnează nemic fără caracter şi trebui să le cultivi pe amândouă. La o fată mai cu seamă, pe lângă talentul dezvoltat prin studiu, pe lângă caracterul tare şi nobil, se mai cere maniera; o manieră în care blândeţea să fie unită cu demnitatea, iar modestia să nu degenereze în timiditate." Pedagogul se gândeşte la toate: „Conservă toate scrisorile mele, căci recitindu-le mai târziu vei găsi totdeauna în ele vreun consiliu bun". Iată cărui fapt datorăm posibilitatea de a le citi astăzi! Ştie să fie dojenitor cu tandreţe: „Tu, franţuzoaică, parisiană, în drăgălaşa ta scrisoare ai făcut cinci greşeli de ortografie şi limbă". Sfaturile lui sunt pe cât de înţelepte, pe atât de practice: „La examene nu se va cere de la tine ceea ce nu s-a spus în clasă; dar ce s-a spus – se va cere să ştii bine". Îi promite orice sprijin, cu condiţia să nu uite un lucru esenţial: „Voi face tot, numai tu să te sileşti, să înveţi bine, să te porţi bine, să nu superi pe mama, să nu uiţi niciodată că te cheamă Hasdeu, iar deviza familiei noastre trebuie să fie: patrie, onoare, ştiinţă." Nu omite niciun amănunt. Îi cere să-l ţină la curent cu programul meditaţiilor (dopaj curat!), o controlează strict, iar când îi ajunge la urechi că ea s-a lăsat pe tânjală, exclamă consternat: „A fost ca un trăsnet pentru mine când am aflat că tu ai început a nu mai învăţa, din fruntea clasei devenind coadă! Sum aşa de emoţionat, încât nu ştiu ce să scriu şi ce să zic!" Îi scrie simplu şi expresiv, ca unui partener egal şi conştient. Câteodată, în pofida tracasărilor mai ales de bani, care sunt la fel de multe ca şi în cazul lui Odobescu, Rosetti etc. (ceea ce denotă un obicei comun la aceşti oameni de a trăi peste posibilităţile lor reale, îndatorându-se şi siliţi apoi să facă faţă multiplelor încurcături), Hasdeu îşi regăseşte umorul: „Dragă mamiţa! Nu ştiu, să râd sau să plâng de istoriile ce i se întâmplă mereu. Abia a scăpat de durerea braţului şi iată că îşi taie degetul! Ş-apoi de câte ori şi l-a mai tăiat în Bucureşti. Dar ceea ce este mai curajos e că degetul de la mâna stângă o împiedică de a scrie cu mâna dreaptă, dacă nu către popa Barbu, cel puţin două-trei rânduri cătră mine, pe lângă scrisorile cele foarte drăgălaşe, pline de spirit şi de *humour* pe care mi le scrie «iubitoarea şi respectuoasa» mea fiică". E bucuros peste măsură de succesele Lilicuţei: „Abia acum m-am liniştit. Eram şi eu bolnav de bucurie. Plăcerea pe care mi-a făcut-o bacalaureatul Lilicuţei, mai ales când am văzut cât de severi au fost examinatorii, mă ameţise cu desăvârşire. Două zile n-am putut lucra nemic, mă durea capul, şi alergam numai în dreapta şi-n stânga ca să comunic bucuria mea tuturor amicilor."

Acesta fiind în toate excesivul Hasdeu, scrisorile lui sunt printre cele mai frumoase pe care un tată le-a scris copilului său într-o cultură care numără printre monumentele ei de început pe acelea ale lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie.

Surpriza corespondenţei ne-o produc scrisorile Iuliei. Fiica lui Hasdeu n-ar avea un loc în literatura română, dacă ar exista numai naivele, învechitele ei versuri franţuzeşti. Editorul corespondenţei are dreptate să constate că inteligenţa Iuliei n-a ajutat-o până la 18 ani să se despartă de o cultură poetică anacronică şi nici să-i descopere pe Baudelaire sau pe Eminescu ori să-l guste pe Flaubert. Nivelul şcolii franceze era, se pare, de vină: ea nu trecea dincolo de Corneille şi Molière, de clasici adică. Iar dragostea Iuliei pentru Hugo, la moartea căruia scrie rânduri superbe, deşi nu mai ţinea de programă, n-o făcea totuşi contemporană cu adevăraţii ei contemporani. Din fericire, s-au păstrat scrisorile acestei fete, scrise între 12 şi 18 ani tatălui ei, şi ele merită cu prisosinţă o consemnare. Încep, natural, prin a fi copilăreşti, dar au o gravitate pe care le-o dă nu numai sensibilitatea profundă a Iuliei, dar şi situaţia delicată creată între părinţi şi de care ea este conştientă. Iată una din primele:

„Îţi scriu într-un moment de libertate, fără să ştie mama. Sunt într-o poziţie foarte încurcată. Închipuieşte-ţi că mama, de când a plecat de la Bucureşti, nu încetează a fi tristă din cauza istoriei cu scrisoarea. Vrea cu orice preţ să plece cu mine la Paris, unde să se stabilească şi eu să învăţ liceul acolo. Poţi să-ţi închipuieşti că mie nu-mi convine deloc aceasta. Mai întâi nu mă pot despărţi nici de d-ta, nici de d-nei, al doilea nu vreau să fac liceul acolo, fiindcă este cu totul altă metodă şi programa este alta şi mult mai grea."

De pe la 14 ani, scrisorile devin foarte interesante, denotând nu numai umor, spirit de observaţie, dar de a povesti, ci şi un stil incipient al personalităţii:

„Et voilà ce qui consterne, accable tout Paris, toute la France, ce qui émeut l'Europe et le monde: Victor Hugo est mort!

Pour moi, je suis abattue, je suis navrée; en lisant sur la première page du jurnal, encadrée de deuil, en grosses lettres noires et lugubres ces mots: Victor Hugo est mort... une grande lumière s'est éteinte... j'ai senti comme un coup de poignard dans le cœur. Encore en t'écrivant, cher père, la plume tremble dans ma main, je me sens oppressée et j'essaye en vain de pleurer. Oh! L'on ne pleure pas dans ces douleurs-là! [...] Donc, mardi 16 Mai, je fus interrompue de mon étude par la voix de maman qui m'envoyait jusqu'au bas de l'escalier payer sa marchande de légumes qui venait pour son argent, et qui est trop vieille pour monter sans se fatiguer énormément. Il faut te dire que cette vieille demoiselle adore la littérature, qu'elle se mêle de politique et lit régulièrement son journal, qu'elle a dans sa boutique du marché Saint-Germain le buste de la République et le portrait de Victor Hugo entouré d'immortelles.

Cette pauvre femme vient à moi en pleurant. Je lui demande ce qu'elle a. «Ah! Mademoiselle, me répondit-elle la voix étouffée par les sanglots, on a de mauvaises nouvelles de la santé de M. Victor Hugo!» «Des mauvaises nouvelles?» dis'je, toute surprise. «Oh! oui, mademoiselle; c'était dans le jurnal d'hier, il a une congestion pulmonaire». Je croyais rêver; Hugo malade! Je regardais cela comme une chose impossible. Je m'étais habituée à ne pas le regarder comme les autres hommes. Pour moi, Hugo c'était un être à part, un Dieu sur la terre, et il me semblait qu'il devait être immortel. Je me rassurais en pensant que la bonne marchande exagérait les choses. «Cela ne peut pas être bien grave, lui dis-je; M. Hugo este d'une constitution très robuste». «C'est égal, reprit-elle, il este vieux, et une congestion

pulmonaire n'est pas une bagatelle. Ah! Cela me fait de la peine, allez!» Et elle parti en sanglotant. Et de voir cette femme toute cassée, toute en haillons, marchant dans la pluie avec ses souliers troués, pleurant Victor Hugo malade, cela me donnait envie de pleurer moi aussi."

Începuturile romanului

Cu excepţia onorabilă a lui Bolintineanu, scriitorii din generaţia paşoptistă au eşuat în roman. De altfel, ei au practicat genul cu parcimonie (Kogălniceanu, Ghica), fără a reuşi să ducă o singură operă până la capăt. Motivul eşecului ţine de psihologia artistului: în ochii paşoptiştilor, „romanţul nu are nume bun", cum scrie unul dintre primii traducători de romane de la noi. Ataşamentul lor faţă de altă formulă de proză este o piedică în calea acceptării romanului. Se ştie reacţia lui Russo la răspândirea cărţilor lui Balzac, Soulié, Paul de Kock şi Hugo în rândurile nobleţii de a doua mână, ca şi aceea a lui Ghica la voga foiletoanelor din perioada exilului său. Până şi Odobescu (e drept, cel mai devotat spiritului paşoptist dintre scriitorii generaţiei următoare) găsea că romanele lui Paul de Kock nu sunt recomandabile tinerelor fete, care, cu toate acestea, la noi şi aiurea se dădeau în vânt după ele, cum vedem că se întâmplă bunăoară în romanul lui Turgheniev *Un cuib de nobili* (a cărui acţiune se petrece pe la 1842), cu majoritatea domnişoarelor din *le meilleur monde* a provinciei ruseşti. În plus, protecţionismul cultural instaurat de *Introducţia* la *Dacia literară* nu putea să nu fie şocat de valul de traduceri şi imitaţii, care, stăvilit cât de cât în deceniul 5 al secolului, „inundă ţara" (după expresia lui Grandea) în deceniile 6 şi 7. Îndată după revoluţie se produc însă, simultan, mai multe fenomene care favorizează schimbarea câmpului cultural: o nouă cerere determină o nouă ofertă. Principalele schimbări, sistematizate de Paul Cornea (1966), sunt următoarele trei: pierderea controlului de către generaţia care făcuse revoluţia, ai cărei lideri se află în exil; nevoia sporită de divertisment a unui public decepţionat socialmente şi care se refugiază în imaginaţie; prefacerea cărţii într-o marfă, ghidată în drumul ei spre cititor de jaloane preponderent economice. N-are de ce să ne mire, în aceste condiţii, „tendinţa" de „sincronizare cu Europa", semnalată de acelaşi comentator, la capătul numeroaselor sale tabele statistice, şi care constă în succesul considerabil de care încep să se bucure acum şi la noi romanele populare în formula Sue-Féval-Paul de Kock, având în Balzac marele model subconştient. Traducerilor tot mai numeroase de după 1850 li se adaugă imitaţiile cu mijloace locale. Gusturile claselor mijlocii triumfă în sfârşit, după ce o vreme fuseseră contracarate de spiritul critic paşoptist. Generaţia postpaşoptistă se face purtătoarea noului gust literar. Avem, în definitiv, în această izbândă, un tipic fenomen de contra cultură, datorat modificării sistemului de producere şi de legitimare a bunurilor simbolice şi intrării în criză a câmpului literar tradiţional. În Franţa, s-a vorbit chiar de o „literatură industrială", care ar evidenţia „tirania publicului" semiinstruit al cabinetelor de lectură. Nici la noi lucrurile nu stau cu totul altfel. Originea romanului românesc aceasta este şi n-are rost să imaginăm procese complexe, aşa cum face Anton Cosma (1985), convins că el este rezultatul unor „deformări succesive ale Povestirii", care, la rândul ei, s-a identificat în literatura mai veche cu epica populară, letopiseţele, jurnalele de călătorie, memoriile şi celelalte. Cum anume s-a înfăptuit metamorfoza, autorul nu spune. Iar afirmaţia lui că romanul are o geneză permanentă şi multiplă seamănă cu aceea a darwiniştilor de odinioară care-şi închipuiau că maimuţele se metamorfozează necontenit în oameni. Fapt este că

nici unul din genurile existente la noi înainte de 1840 nu s-a putut transforma în roman, dacă excludem metamorfoze de felul celei sugerate de Brunetière (și în care astăzi nu mai crede nimeni) prin care orațiile funebre ale lui Bossuet s-ar fi reîncarnat în poemele lirice ale lui Hugo. Atât momentul apariției, cât și formula primului nostru roman (extrem de rapid închegat, ceea ce mărește probabilitatea unui model apropiat) se explică perfect în condițiile de după 1848.

Încercând să clasificăm principalele titluri altfel decât tematic (cum s-a făcut de obicei), observăm un lucru trecut cu vederea, și anume suprapunerea a două serii stilistice distincte: una care continuă în linii mari proza pașoptistă (vechea nuvelă istorică și sentimentală a lui Asachi și Negruzzi, memorialistica etc.) și alta care constă în autohtonizarea romanului popular franțuzesc. Între aceste serii există mai degrabă incompatibilități decât similitudini, căci ele reflectă concepții și nivele estetice complet diferite. Romanul postpașoptist nu este, așadar, omogen. Între 1845 și 1865 se tipăresc în jur de douăzeci de opere pe care specialiștii le-au inclus în categoria romanului. Pe lista „primelor romane" alcătuită de exemplu de Ștefan Cazimir (1984), care conține 18 titluri, trebuie adăugate romanul anonim *Catastihul amorului* și *La gura sobei,* descoperit ulterior de D. Bălăeț, *Aglaia,* tot cu autor necunoscut, descoperit de Ion Varta în 1996 și eventual *Radul VII de la Afumați,* descoperit de Paul Cornea (1966), menționat acesta de Cazimir doar într-o notă de subsol, ca „scriere românească prin adopțiune", deoarece a fost scrisă de francezul H. Buvelot și tradusă de S. Andronic (situație însă asemănătoare cu a altor opere din epocă incluse, ele, în lista romanelor). Cazimir și alții au ridicat obiecții la considerarea drept romane a câtorva dintre operele cu pricina, fără să insiste. Discuția merită să fie reluată cu argumente stilistice, pentru a învedera că eterogenitatea primului nostru roman este rodul suprapunerii celor două paradigme de proză. E greu de apreciat că o operă este sau nu roman (Paul Cornea îl citează pe un anonim care scria în *Propășirea* din 1844 că numele de roman „se dă la compunerile cu o întindere mai mare decât nuvelele"). În mod vădit însă, problema devine interesantă critic dacă, în loc să ne preocupăm de tăierea de pe listă a unor titluri, vom încerca să argumentăm paralelismul stilistic pe care l-am semnalat. Mai ales că în multe din respectivele scrieri indiciile sunt contradictorii și ele se comportă ca și cum ar asculta concomitent de exigențele ambelor paradigme. Scrieri precum *Elvira sau amorul făr' de sfârșit, Radul VII, Logofătul Baptiște Veleli* de V. Alexandrescu-Urechiă, *Serile de toamnă la țară* de Alecu Cantacuzino, prietenul și corespondentul lui Alecsandri, continuă maniera nuvelei clasice (Boccaccio, Cervantes), deși nu mai sunt, ele, cu adevărat niște nuvele. Aparțin, e drept, unor autori cultivați, deloc naivi și zugrăvesc o lume de țărani, răzeși sau boieri în modalitatea adesea costumbristă, dar sunt deja impregnate de spiritul romanului popular (senzațional, mister etc.). Cam toate sunt scrieri amfibii, dacă le pot numi așa, în care se observă cu claritate tranziția de la standardele de proză ale generației pașoptiste la acelea ale postpașoptismului. Primul nostru roman este romantic în fibra lui intimă, dar tot mai deosebit de proza pe care au cultivat-o scriitorii de imediat după 1840. Dan Mănucă (1988) a încercat să demonstreze că aceste dintâi romane ar „resuscita simbolistica rustică" și ar avea în „bonus pastor" un model central. Din păcate, el explică foarte confuz în ce constă așa-zisul model. E totuși posibil ca măcar unele din romanele anilor '50, care mențin tematica și subiectele predilecte ale pașoptismului, să fie examinate prin această prismă. După 1860, când încep să apară romanele de mistere propriu-zise și se limpezește noua formulă a genului, teza lui Mănucă nu mai are însă obiect. Se pune întrebarea dacă are vreo rațiune delimitarea operată de critic și anume deceniul 6. În realitate, romanul nostru de început își face apariția într-un răstimp care nu se suprapune peste deceniul cu pricina și nu se vede motivul pentru care am considera că 1860 reprezintă limita

superioară. Un loc aparte se cuvine romanelor lui Bolintineanu. Şi în ele se remarcă amestecul sentimentalului cu popularul. Totodată ruptura de structurile *novellei* vechi este clară. Avem în ele primele producţii ale noului gen, cap de serie pentru viitorul nostru roman psihologic, al individului, aşa cum romanele populare vor fi pentru cel social, al „gloatei". De aici, rolul lor istoric. Cu adevărat caracteristică pentru romantismul postpaşoptist este mai ales formula romanului de mistere, şi acesta înfăţişează societatea în mod mitic şi tendenţios. Conflictul nu angajează figuri umane concrete şi istoriceşte valabile, ci eroi exponenţiali, încarnări ale unor principii religioase şi etice. Mitologia creată de acest roman popular este asemănătoare cu a basmelor, în primul rând din pricina maniheismului şi a *happy end*-ului, dar totodată prin identitatea unor motive (*Les chevaliers du trésor* ai lui Féval sunt varianta capitalistă a hoţilor lui Ali-Baba, posedând un „sesam" prin care au acces la o „ascunzătoare" plină de fabuloase bogăţii etc.). Mentalitatea cititorului acestor romane nu se deosebeşte de a adolescentului îndrăgostit de *Winnetou*. Există în ele (în ale lui Sue, dar şi în ale lui Balzac) o foarte clară teză socială. Mediile zugrăvite în romanul popular diferă şi ele de ale prozei paşoptiste (sau a epigonilor ei): eroii se recrutează dintre lumpeni, declasaţi, hoţi, prostituate, ocnaşi, mică negustorime, cârciumari, suburbiile având fireşte un *pendant* în clasele de sus, de unde provine de obicei figura mitică probabil cea mai caracteristică, alături de „copilul pierdut", şi anume „filantropul", binefăcătorul bogat, adesea interesat şi mânat de interese obscure (colonelul Bozzo de la Féval ori monseniorul Rudolph de la Sue). Procedeele derivă toate din necesitatea ilustrării tezei: senzaţionalul, suspansul (creat şi de tehnica publicării în foileton), realismul grotesc, ideologia populistă şi utopică, misterele, melodrama etc. O bună definiţie a dat mai de mult acestui roman Dinu Pillat (1978). E lesne de observat că între romanul popular postpaşoptist şi proza mai veche a paşoptiştilor funcţionează un număr de opoziţii semnificative: ficţiune *vs.* memorialistică (biografism); popular *vs.* elitar; naivitate *vs.* spirit critic; kitsch *vs.* autentic; urban şi străin *vs.* rural şi local; *romanţ* vs. *novella*. Aşa cum am arătat, trecerea nu se realizează dintr-o dată şi nici complet, suprapunerea stilurilor fiind curentă între 1845 şi 1865. Memorialismul rămâne verde şi viguros chiar şi după consumarea atracţiei pentru romanesc. Epoca junimistă va riposta la nivelul scăzut al romanului popular şi la retorica lui emfatică şi lacrimogenă, ceea ce va întârzia evoluţia genului în deceniile următoare. Un control critic eficace, asemănător întrucâtva aceluia de până la revoluţie, nu va reuşi să curme producţia de romane mediocre, dar n-o va omologa estetic, lăsând-o pentru totdeauna în umbră.

Despre *Elvira sau amorul făr' de sfârşit* din 1845, cel dintâi „roman" descoperit până astăzi, Paul Cornea a spus, pe bună dreptate şi de la început, că este „debitoare povestirii, «novellei», în sensul lui Cervantes" (1974). Numai printr-o licenţă critică putem considera această modică scriere primul nostru roman. Aproape nimic n-o deosebeşte de, bunăoară, aceea dintre nuvelele veneţiene ale lui Negri a cărei acţiune se petrece la... Napoli, dacă nu locul însuşi unde necunoscutul autor al *Elvirei* o plasează pe a lui şi anume în Spania. Deşi Ştefan Cazimir s-a amuzat să extragă unele pasaje involuntar umoristice, trebuie spus că, dacă o comparăm cu performanţele în materie de mai târziu ale unor Boerescu sau Baronzi, *Elvira* ni se pare scrisă cu acurateţe. Amestecul de stiluri bate în schimb la ochi în *Omul muntelui* din 1858, semnat DOAMNA L, dar scris de Vasile Alexandrescu-Urechiă împreună cu Marie Boucher (sau mai degrabă scris de aceasta din urmă în franceză şi tradus de Urechiă). Debutul este acela din întreg romanul postbalzacian: „Pe la 9 ore ale uneia din acele seri de vară frumoase şi înstelate, precum numai în Rumânia le poate găsi cineva, ieşea din Iaşi o cărucioară de poştă cu patru cai..." Personajele aparţin lumii bune moldoveneşti, între ele fiind o prinţesă, dar şi o guvernantă franţuzoaică. Fraza denotă inteli-

genţă şi chiar fineţe în observaţiile despre oameni, lucruri deloc în spiritul noului roman popular, care este foarte grosolan la capitolul psihologie. „La o femeie ca Matilda, amorul moare cu stima", citim de pildă la pagina 17. Despre altcineva ni se spune că avea o ambiţie pe care „o ascundea cu îngrijire sub o sfială ce adesea semăna mai mult cu o mizantropie biloasă decât cu modestia unui june carele nu se cunoaşte încă". Acest june bilos şi sărac aspiră a lua de soţie pe o fată de boier, în casa căreia intrase printr-un prieten ce era rudă cu fata, şi comite imprudenţa de a se mărturisi acestuia. Are o surpriză foarte neplăcută, căci prietenul divulgă mamei ţinta junelui. Scena în care acesta este „pedepsit" cu multă cruzime indică, pe lângă un enorm orgoliu de castă al aristocraţiei noastre de la 1850 (explicabil din unghiul guvernantei venetice Marie Boucher), şi o incontestabilă subtilitate psihologică, foarte rară în romanele epocii:

„Când intră în salon, îl primiră fără cea mai mică salutare, îl lăsară în picioare şi cocoana se uită la dânsul cu nişte ochi a cărora neomenie nimine n-o poate descrie. Dimitrie simţi sudoarea curgându-i pe frunte, urechile-i ţiuiră, ş-abia auzi întrebarea ce-i făcu muma Roxandri.

— Domnule Petrene, îi zise ea, apăsând asupra numelui, ca s-arate mai mult întunecimea lui, nepotul meu mi-a spus că doreşti voia mea spre a te însoţi cu Roxandra. Ţi-o dau bucuros şi cu toată inima.

Junele se deşteptă tresărind. Crezu c-auzise rău şi se uită cu ochi încremeniţi la cocoana ce sta întinsă pe canapea.

Ea asemenea îl privea c-un surâs ciudat.

— Ei bine! Adăugă ea, pentru când nunta?

Dumitru, nefiind în stare a-nţelege ce cursă crudă ascundea aceste cuvinte dulci, şi orbit de patima lui, căzu la picioarele boeresii, îi luă mâna ş-o sărută făr'a putea rosti nici un cuvânt. Cocoana râzând adăugă:

— Voi vedea această căsătorie cu mare plăcere. Pentru când vrei să otărâm nunta? Roxandra este o fată de minune pe care o iubesc mult, ş-aş voi să fac ceva pentru nuntă.

— Doamna mea, răspunse în sfârşit Dumitru cu sfială, nu cer nimic, sunt destul de fericit a dobândi mâna ei.

— Dar ea n-are nimic; când am luat-o în casă, biata copilă n-avea nici cămaşă pe dânsa.

— Când ai luat-o în casă! Repetă Petreanu, aţintind asupra cocoanii ochii săi încremeniţi.

— Negreşit, când am luat-o în casă, nu vorbeşti de Roxandra, slujnica mea?"

Este aici, înainte de *Elena,* stilul analitic al viitorului nostru roman psihologic, dar la 1858 nici un romancier din generaţia postpaşoptistă nu scria încă aşa, cu excepţia, poate, a lui Bolintineanu. *Ciocoii* lui Filimon se află cu mult sub acest nivel de comprehensiune a sufletescului. În *Omul muntelui,* cu toate clişeele romantismului popular în formare (în special acelea legate de limbajul ochilor sau al gesturilor, care este totdeauna făţiş, sau acela provenind din obiceiul autorilor de a fi *prea* expliciţi, anticipând asupra unor reacţii), ne aflăm încă aproape de ideologia şi de motivele unui Alecu Russo. Aşa-numitul om al muntelui este un revoluţionar şi un proscris, care trăieşte printre ţărani şi ciobani şi le vorbeşte acestora „de trecutul lor, de drepturile lor, de suferinţele lor". Când un grup de boieri face rituala excursie în munţi, după tiparul introdus deja de Jean-Jacques Rousseau în *La nouvelle Héloïse,* toată lumea asistă la serbări ţărăneşti, ascultă cântece şi balade ori descoperă legende a căror origine ar fi romană. Pe Ceahlău se află un paraclis, care are o istorie ciudată. Omul muntelui caută s-o atragă pe Matilda, guvernanta franceză, alături de el în viaţa liberă a muntenilor. Opoziţia dintre natură şi civilizaţie de la Sadoveanu este toată în cuvintele pe care Hora (aşa se numeşte omul muntelui) le adresează Matildei cu acest prilej: „Ce aştepţi de la dânşii? de ce-ţi pare rău? de palaturile lor? de zidurile lor zugrăvite? de culoarele strălucitoare a tapeturilor lor? Crede-mă, bolta cerului e mai mare şi mai frumoasă încă; soarele nostru,

luna noastră amoroasă şi serile noastre schinteietoare preţuiesc mai mult decât lumânările lustrurilor lor dorate; şi nimic nu se potriveşte acestui tapet de muşchi presemănat de flori, ce picioarele noastre calcă dimineaţa." Până şi din aceste puţine extrase se poate remarca înrudirea cu proza paşoptiştilor, cu nostalgiile lui Russo, cu patima lor de specificităţi arhaice. Dar, desigur, romanul Mariei Boucher cuprinde întorsături senzaţionale ale acţiunii, suspans, violenţe şi tot acel romanesc de care noua proză nu duce lipsă.

Asupra talentului de povestitor şi memorialist al lui *ALECU CANTACUZINO* (1811?-1884) a atras atenţia de mult N. Iorga, regretând că *Serile de toamnă la ţară* au rămas neisprăvite. Convenţia nuvelistică o domină şi aici pe aceea romanescă. Atunci când naratorul, „un moldovean curat ce sunt din neam în neam", portretizează în şătrarul Ion Criţă „un tip din vremea lui Ipsilant, un om care a văzut pe Moldova noastră îmbrăcată cu şlic şi cu giuben", ne vine o adiere din stilul amintirilor încă nescrise la acea dată ale lui Ghica şi Sion. Şătrarul pomenit deplânge stricarea vremurilor întocmai ca Russo iar disputa lui cu naratorul ne-o evocă pe aceea din *Tainele inimei*: „Iară cărţile au stricat lumea şi gata!", exclamă, într-un acces de antivoltairianism, acest bătrân şi pitoresc boier. Structura *Serilor* e aceea a povestirii în ramă sau a povestirii în povestire. *La miseen scène* este chiar de povestire voiculesciană târzie:

„Moşneagul mă asculta cu ironia în ochi şi cu un zâmbet de îndoială pe buze. Şirul ideilor mele şi a lor pornire se făcuseră serioase; zioa era ploioasă; noaptea căzuse şi lapoviţa bătea cu urgie în geamurile salonului; acoperământul casei se clătina de furtună şi răsuna de gemetele vântului de nord, care vâjâia prin hornurile zidirei. Nu mă simţiam nici eu destul de bine în minutul de faţă, nici destul de convins, o mărturisesc, ca să intru în luptă cu un aşa îndărătnic reprezentant al trecutului, un bătrân pe a cărui minte, sănătoasă şi firească, argumentele mele adunate cu o scolastică sistemă curgea ca apa de pe lişiţă. Am cercat deci a mă coborî de pe tribuna serioasă de campion a propăşirei şi a intra în câmpul mai vesel şi mai înflorit a romanţului; sărind de pe jâlţul meu şi, oprindu-mă cu braţele crucişe dinaintea bătrânului, i-am zis cam din senin:

— Iubit-ai vreodată, moşule? Abiè însă rostii aceste cuvinte, şi se prefăcu pe loc înfăţişarea şătrarului. Fără ca să-şi schimbe poziţia, ironicul zâmbet ce se giuca pe buzele lui se şterse, zbârciturile feţei lui se netezìră, focul giuneţei începu a scânteie în ochii săi şi o nerăbdare voioasă se arătă în toate mişcările sale. Chiar mătăniile, ce le ţinea de chiostec în mână, începură a se mişca şi a desina în aer un cerc mai viu şi mai viu, până când, lepădându-le pe masă deodată, el se sculă drept pe picioare ca un tânăr de 25 de ani şi atunce înţelesei că şătrariul avea de gând să vorbească de trecutul lui cu o neobişnuită verdeaţă."

Încă şi mai evident este, lucru observat de majoritatea comentatorilor, sadovenismul micii scrieri. Povestirea se opreşte şi se reia după şartul din *Hanu-Ancuţei* („Dacă vroieşti, ţ-oi spune toate de la început; aprinde-ţi dar ciubucul; să pun şi eu două lemne pe foc şi pe urmă voi începe halimaoa mea din vremea trecută... Urâtă şi pogană vreme au mai fost!..."). Storojăştiul, unde şătrariul a copilărit, seamănă ca două picături de apă cu paradisurile naturale şi sociale din romanele lui Sadoveanu iar portretul are deja stereotipiile acestuia, fie în pozitiv („Trăia bine şi cu îndestulare şi fără grijă; caii îi erau cai, vitele, vite. Mai bun pescar nu era pe toată întinderea Prutului, nici nu se afla mai bun puşcaş în tot ocolul, decât Criţă"), fie în negativ („Eu mă uitam cu pumnii strânşi în faţa omului şi nu-mi plăcea căutătura lui; era cam steclită, ochiul lui nu se unia cu alt ochi, cum se uneşte gând şi gând când şi unul şi altul au de mamă: inimă. Nu mă pricepèm de ce el făcea a asemenè întipărire;

poate că eream în inimă o presimţire, că adecă cunoştinţa aceasta nu ne va fi cu priinţă... „). Acţiunea însăşi, nu prea complicată, ar putea fi crezută ca făcând parte din scrierile istorice sadoveniene. Iată: un răzăş şi fiul lui pornesc, în pofida presimţirilor rele ale tânărului, la drum spre Iaşi ca să rezolve o veche istorie cu încălcare de hotare. Se întovărăşesc cu Belè, tretilogofătul al cărui portret l-am reprodus, în care îşi pune unele nădejdi de ajutor. La han, unde petrec noaptea, băiatul trage cu urechea şi se dumireşte că Belè are o înţelegere anumită cu un soţ. Discuţia, şoptită, dintre cei doi are deja savoarea limbii moldoveneşti aşa cum o va lucra Sadoveanu („În poziţia mea, nene Grigori, nu pot arunca mânica peste umăr – replica un glas amorţit ceva mai tare – şi nu pot ca să-i făgăduiesc de toate, nu sunt de capul meu şi trebuie să aduc pe cine ştie la gândul nostru, trebuie spoială cam groasă, cam boierească, dar poate tot ca să culeg ceva şi eu, ce zici?"). Când eroii noştri ajung la Iaşi, vodă Ipsilanti tocmai face o vizită la Mitropolie de Sf. Dumitru, minuţios şi sugestiv prezentată, de data aceasta în cel mai bun stil Ghica. O lucrătură a lui Belè (presimţirea se adevereşte) îi duce pe răzăş şi pe fiu-său la agie, unde stând ei arestaţi, tatăl are ocazia de a spune o povestire cu Orheianu, de pe vremea năvălirilor tătăreşti, plină de parfum eroic. Aici se întrerupe micul roman al lui Alecu Cantacuzino, o piesă rară a prozei noastre din secolul XIX, mai apropiat de memorialiştii contemporani, de Sadoveanu şi de Voiculescu, decât de romanele de imediat după 1850.

Combinaţia de stiluri şi tranziţia de la proza paşoptistă la aceea postpaşoptistă sunt indenegabile în *Misterele din Bucureşti* (1862) al lui I.M. BUJOREANU (1834-1899), cel dintâi roman cu titlu împrumutat de la francezi, unde însă deşi avem, ca şi la Cantacuzino, mai multe povestiri într-o singură ramă, spiritul romanului popular triumfă în cele din urmă. Dintre aceste naraţiuni, spuse de un tânăr boier fratelui său întors de la studii în străinătate, două aparţin tipului „novellei" vechi (*Zoe* şi celelalte) iar a treia romanului de mistere, cu clientela lui caracteristică. (Merită o clipă de atenţie însuşi cadrul: facem cunoştinţă cu doi fraţi, aflaţi în drum spre moşia părintească, unde vor avea ocazia să afle de abuzurile unui arendaş, să constate la preotul satului lipsa de simţ religios şi să cunune pe o fată sărmană, înzestrând-o, cu feciorul unui ţăran înstărit. Iată, în germene, nu numai primele romane din seria *Comăneştenilor*, dar şi o mulţime de accente presămănătoriste.) Întâia dintre aceste două nuvele sentimentale are în centru o femeie care şi-a lăsat bărbatul, pe moşierul Nodreanu, fugind cu un amant, un ţigan ticălos şi cartofor, pe nume Negreanu, care făcuse şi ocnă pentru crimă. Negreanu îl omoară pe bărbatul femeii, care le luase urma, şi ajunge a doua oară la ocnă, în timp ce soţia necredincioasă se călugăreşte. Fraţii Lungeanu o întâlnesc pe călugăriţă, împreună cu o alta, ale cărei întâmplări constituie subiectul povestirii următoare. Aceasta fusese o destrăbălată. Având o fată şi un băiat, îi pierde pe amândoi: fata îi moare din pricina unui avort (după ce fusese sedusă de un tânăr boier) iar băiatul ajunge la închisoare, ucigând în duel pe amantul surorii lui. Aceste adulteruri, seduceri, abandonuri şi dueluri formează materia vechii povestiri, deşi ele nu lipsesc din romanele lui Hugo şi Paul de Kock. Noutatea o aduce abia cea de a treia istorisire, în care ne întâlnim cu o lume întrucâtva diferită: aceea a răufăcătorilor de profesie, inspiraţi direct din Sue şi Féval, care comit crimele cu uşurinţa cu care beau apă. Adevăratul roman de mistere, adică senzaţional, „negru" şi tezist, acesta este, şi el diferă destul de mult de melodrama deja clasică a generaţiei anterioare. La un bal, Alexandru Dăngescu, fiu al unui boier foarte bogat (şi frate al celui ucis în naraţiunea precedentă: iată şi revenirea personajelor după modelul balzacian), o cunoaşte pe Maria, fata cuminte a unui cojocar de treabă, de care se îndrăgosteşte. Avem aici un prim indiciu al mentalităţii caracteristice în romanul popular: distanţa socială e suprimată de puterea sentimentelor. În *Misterele Parisului* al lui Sue,

monseniorul Rudolph, principele unui oarecare stătuleţ german, trăieşte incognito la Paris, pătrunzând în mediile cele mai dubioase, fără a-şi trăda identitatea, vorbind perfect argoul, bătându-se ca un hamal din Hale etc. Invers, personaje care trăiesc în aceste medii se descurcă şi în saloane. Ideea este că oricine se poate înălţa peste clasa lui şi trăi la un loc cu oricine. Nu ar exista alte bariere între clase decât acelea de ordin pecuniar, fireşte. Educaţia, comportarea, limbajul, totul se poate „recupera". Tatăl lui Alexandru (spre a reveni la Bujoreanu) este un bătrân ticălos şi stricat, care, ajutat de omul lui de încredere (acelaşi ţigan infernal, cum i-a zis Călinescu, din episodul cu Nodreanu, pe care acum îl cheamă Neagu şi a fost scos de Dăngescu de la ocnă), o aduce la el pe o tânără şi, dându-i opium ca s-o adoarmă, are neşansa ca fata să moară prin accident. Neagu lucrează mână în mână cu moaşa Sultana, formând un cuplu de nemernici asemeni celui dintre Învăţător şi Cucuvaie din romanul lui Sue (ca să nu mai spun că metoda cu opiumul tot de acolo e împrumutată: aşa o violează notarul Ferrand pe Louise Morel). Ca să scape de victimă, el o aruncă pe fată noaptea în stradă, unde o găseşte cojocarul, tatăl Mariei. Ancheta poliţistă, manipulată de Dăngescu, îl scoate vinovat pe cojocar, care moare la închisoare de supărare. Ni se oferă o scenă de tribunal, foarte vie, „realistă" (pe care Bujoreanu a dramatizat-o în piesa *Judecata lui Brânduş*) şi una de la ocnă, în care condamnaţii se învaţă unii pe alţii diferite tertipuri. Totul vine din modelul franţuzesc, dar Bujoreanu localizează cu oarece talent. Alexandru descoperă că tatăl lui e vinovat de moartea cojocarului, dar, înainte de a putea face ceva, o pierde şi pe Maria (pe care Neagu o atrage într-o cursă, îi dă, fireşte, opium, şi o batjocoreşte). Bătrânul boier, care-şi otrăveşte fiul, se căieşte la urmă, îl omoară pe Neagu şi se sinucide. Hecatomba aceasta de cadavre e demnă de primul nostru roman propriu-zis de mistere, care, mediocru fiind, nu e totuşi dezastruos.

De o nulitate artistică perfectă este în schimb *Misterele Bucureştilor* (1862-1863) al lui GEORGE BARONZI (1828-1896), scris cam tot atunci de unul dintre cei mai harnici şi mai netalentaţi autori ai vremii. Motivaţia ficţiunii sale, Baronzi ne-o dă într-o prefaţă foarte pretenţioasă, dar corespunzând gustului de moment al cititorilor de romane populare: „Descoperirea mai multor fapte însemnate ce s-au petrecut în capitală, adese neştiute de unii, abia cunoscute de alţii, neînregistrate încă de nimine, descrierea unor caractere originali, penetrarea moravurilor şi obiceiurilor ale diferitelor clasi din societatea noastră, explicarea unor localităţi remarcabile prin însemnătatea lor istorică, iacă obiectul principal ce şi-a propus autorul a trata în scrisoarea sa. Expunerea acestor subiecte în cadrul cel desfătător al unui romanţ, dupe maniera romanţurilor moderni, cu ţesătura intrigei cerută de acest ram al literaturei, iaca forma ce s-a crezut de cuviinţă a se da acestei opere". Să nu se spună că Baronzi nu ştia ce face! Începând naraţiunea lui ca Sue-Balzac („Pe o noapte noroasă din toamna anului 1855, un om trecea repede pe o strădăşoară care dă în strada cea mare a Belvederei etc."), Baronzi se prinde singur în mrejele unui subiect inextricabil, plin de inconsecvenţe şi cu totul pueril. Descrierea Bucureştilor este aceea a Londrei, copiată după Paul Féval.

Cu zece ani înainte, *Hoţii şi hagiul* lui Al. PELIMON (1822?-1881) era la fel de rudimentar. În acest roman din 1853 avem de fapt prima încercare de a zugrăvi marginile marelui oraş şi pe locuitorii lor, care, întocmiţi în bande, dau tot soiul de lovituri. Ni se indică şi „breslele" acestor hoţi, care sunt potlogari (furi de cai), pungaşi de uliţă, jefuitori de biserici şi plastografi (dacă îi scoatem din discuţie pe haiducii „care ies la drumuri prin păduri"). Ei se strâng în taverna lui kir Panait, „baş tractirgiu cârciumar", „un om gros şi scurt ca un burduf de untdelemn", care ţine stabilimentul deschis de dimineaţă, pentru un rând de oameni, iar până

la miezul nopţii, pentru alt rând, „care se numesc pungaşi sau copiii dracului". Călcat deseori de comisar, kir Panait scapă mereu basma curată. Taverna lui o copiază întocmai pe aceea de la începutul *Misterelor Parisului* în care Rudolph îşi întâlneşte, fără să ştie cine e, propria fiică. Povestea e simpluţă şi confuză. Pelimon, ca şi Baronzi, a mai scris o groază de cărţi, la fel de proaste, între care lista lui Cazimir mai reţine *Bucur, istoria fundării Bucureştilor,* amestec de istorie şi ficţiune, cu multe scene romaneşti de răpire, travesti şi crimă.

Amestecul de istorie şi de ficţiune (dacă mai putem vorbi, dincolo de cadrul de epocă în care se situează acţiunea, de vreo valabilitate istorică) ne întâmpină în *Aldo şi Aminta sau banditii* de C. BOERESCU (1836-1903), pe tiparul de la Pelimon. Personajele nu mai sunt însă hoţi, ci haiduci, şi ne aflăm în amurgul domniilor fanariote. În fond, e vorba de primul nostru roman haiducesc, înainte de cele ale lui N.D. Popescu, P. Macri şi Ilie Ighel de pe la 1900. Autorul l-a citit cu siguranţă pe Byron. Stilul este pompos şi ridicol. Fundalul este reconstituit fără cea mai elementară documentaţie istorică. Dacă scenele istorice ale lui Odobescu sau *Ursita* lui Hasdeu continuă, prin spirit critic şi istoric, tradiţia nuvelei lui Negruzzi, *Aldo şi Aminta,* contemporană cu ele, ilustrează degradarea informaţiei ştiinţifice şi a imaginaţiei, ea semănând întrucâtva cu nuvelele lui Asachi.

Cel mai faimos dintre aceste romane este *Ciocoii vechi şi noi* (1863) al lui NICOLAE FILIMON (1819-1865), autor mai înainte al unor *Escursiuni în Germania meridională* doar aparent asemănătoare cu ale călătorilor noştri romantici, în fond un soi de *Baedeker* diletant şi autodidact, sec sub raportul artei, şi în care au fost incluse nuvelele vag stendhaliene despre Staaps şi Cipriani, doi carbonari candizi şi exaltaţi. Gloria postumă a *Ciocoilor* (a apărut în cinci ediţii înainte de 1900 şi în alte douăzeci şi cinci înainte de ediţia critică de *Opere* a lui Mircea Anghelescu din 1998, fiind probabil romanul nostru cel mai des reeditat) nu se explică atât prin meritele literare, cât prin şansa lui Filimon de a fi zugrăvit tipul social şi moral cel mai caracteristic atunci şi mai târziu. Într-un articol care lega *Cinquatenarul romanului românesc* de apariţia romanului lui Filimon, E. Lovinescu observa cu drept cuvânt că, dacă romanul naţional a ieşit „din brazda *Ciocoilor*", împrejurarea se datorează mai ales faptului că scriitorul a pictat în Păturică un ins activ, energic şi pozitiv, un „tip nou" adică, mult mai preţios pentru cunoaşterea socială decât intelectualii învinşi de care se vor arăta aşa de preocupaţi romancierii din jurul anului 1900. În epocă, boemul lui Pantazi Ghica şi Don Juanul lui Radu Ionescu (ca de altfel, gentilomul de mahala, din *Nenoricirile unui slujnicar*) sunt rudele mai mărunte ale ciocoiului şi de aceea lipsiţi de posteritatea acestuia. Dar fiecare din cei trei scriitori şi-a privit la fel eroul, ca pe un exponent al unei categorii, şi l-a prezentat cititorului mai întâi într-o introducere teoretică. E la toţi un mic pozitivism portretistic, care ar merita să fie raportat la fiziologiile generaţiei anterioare. Noul portret îmbină detalierea vestimentară scumpă memorialiştilor de odinioară şi indicaţia fizionomică la modă în tot romanul de după Balzac. Prin cea dintâi latură, romanul lui Filimon a atras atenţia lui Ghica. Redactându-şi după douăzeci de ani *Scrisorile*, acesta a exploatat copios sursa oferită, fără s-o declare totdeauna. Nici Sion nu va fi străin de *Ciocoii,* ca de altfel de romanul popular în genere, el reţinând cu deosebire amestecul de documentar şi de romanesc. Nicăieri ca la Filimon nu se văd mai net în ţesătura prozei cele două tradiţii stilistice de la mijlocul veacului romantic, aceea a memorialistului paşoptist (epocă, locuri, obiceiuri, îmbrăcăminte etc.) şi aceea a romanului balzacian şi popular (fizionomie, senzaţional, teză etc.). Ele se împletesc până şi în compoziţia romanului, care alternează capitolele documentare cu cele de ficţiune. Dar poate că proba cea mai eloc-

ventă este chiar prezentarea lui Dinu Păturică, în prima pagină a *Ciocoilor,* în care cele două paradigme stilistice fraternizează într-un mod frapant. În structura de *incipit* balzaciană, elementele documentare (referitoare aici îndeosebi la felul de a fi îmbrăcat al junelui postulant sărac şi provincial) se grefează pe un succint studiu fizionomic, care conţine sugestii preţioase legate de perspectivele de evoluţie socială ale unui mare ambiţios (le-am cules pe acestea din urmă cu litere cursive):

„Într-o dimineaţă din luna lui octombrie, anul 1814, un june de 22 de ani, scurt la statură, cu faţa oacheşă, *ochi negri plini de viclenie, un nas drept şi cu vârful cam ridicat în sus, ce indică ambiţiunea şi mândria grosolană,* îmbrăcat cu un anteriu de şamalagea rupt în spate, cu caravani de pânză de casă văpsiţi cafeniu, încins cu o bucată de pânză cu marginile cusute în gherghef, cu picioarele goale băgate în nişte iminei de saftian, care fuseseră odată roşii, dar îşi pierduseră coloarea din cauza vechimei, la încingătoare cu nişte călimări colosale de alamă, în cap cu un cauc de şal, a cărui coloare nu se putea distinge din cauza peticelor de diferite materii cu care era cârpit, şi purtând ca veşmânt de căpetenie o fermenă de pambriu ca paiul grâului, căptuşit cu bogasiu roşu, un astfel de june sta în scara caselor marelui postelnic Andronache Tuzluc, rezimat de stâlpii intrării şi *absorbit în nişte meditaţiuni care, reflectându-se în trăsurile feţei sale, lăsau să se vază până la evidenţă că gândirea ce-l preocupa nu era decât planuri ambiţioase, ce închipuirea lui cea vie îi punea înainte, şi obstacolile ce întâmpina în realizarea lor."*

Tudor Vianu a atras atenţia asupra faptului că Filimon recurge, ca şi Ghica, la o „nomenclatură" menită a produce „culoare istorică", realismul său fiind aşadar limitat la o scriitură retorică şi polemică. Însă mi se pare că punând astfel problema, răsturnăm raportul real dintre vechi şi nou. Vechi la Filimon este stilul documentar şi erudit, pe care-l ştim din proza paşoptistă, în vreme ce noutatea (chiar dacă Negruzzi şi Ghica îi sunt superiori artistic) provine din stilul romanului popular şi constă în dublarea observaţiei social-morale de către aprecieri subiective ale faptelor. Romanul popular este cu desăvârşire lipsit de obiectivitate. El nu ne dă fapte, ci interpretări ale lor. Este tendenţios şi „expresiv", nicidecum realist. Naraţiunea se desfăşoară în permanenţă pe două planuri: unul al evenimentelor, al emoţiilor şi al însuşirilor fizice ale personajelor, altul, al moravurilor şi scopurilor aflate în spatele acestora.

Nu încape îndoială că, începând prin a-şi recomanda pe „boemul" său, PANTAZI GHICA (1831-1882) ascultă de un impuls similar (care e înainte de orice unul sociologic) cu al lui Filimon în cazul ciocoiului. Boemul este, în opinia sa, artistul liber, tânăr, voios şi fantast opus burghezului strângător şi preocupat exclusiv de ziua de mâine. „Oamenii prevăzători îmi fac efectul de orbi", scrie autorul în *Precuvântarea* la *Un boem român* cu un calambur poate nu involuntar, adoptând o atitudine critică pe care o întâlnim la mulţi intelectuali europeni din epocă, de la Flaubert la Baudelaire, ce constă în a respinge valorile pragmatice ale burgheziei în ascensiune şi a elogia spiritul detaşat de realitate al artistului. Cu aceasta trebuie să constatăm o oarecare îndepărtare de la problematica şi nivelul de comprehensiune ale romanului popular. Pantazi Ghica, urmând pe Murger, cum s-a arătat (întreaga chestiune este reluată în detaliu de Viorica Diaconescu, 1987) şi tributar încă procedeelor romanului popular, îşi alege protagonistul dintr-o categorie nefrecventată de acesta. Paul, eroul, este un tânăr şi promiţător scriitor, primul nostru romancier care e totodată şi protagonist al romanului. El suferă de răul secolului, e cam bizar şi blazat, cum le stă bine descendenţilor byronianului Larra. „Eroul nostru nu e un erou de romanţ", scrie autorul însuşi, ştiindu-l neasemănător cu Păturică şi cu alţi eroi ai epocii, de pildă Manoil din a doua jumătate a romanului lui Bolintineanu. El este mai curând un contemplativ şi un învins,

ca Dan sau Neculai Manea, ilustrând linia paralelă a tipologiei socotită neprezentativă de către o critică atentă la indivizii energici și profitori, și reabilitată, abia în anii din urmă, dintr-un unghi inedit, de către Valeriu Cristea în *Alianțe literare* (1977). „Dacă ne gândim la marile creații ale romanului și nuvelei românești, la Alexandru Lăpușneanu, la Dinu Păturică, la Lică Sămădăul, la Leiba Zibal și la Gheorghe, la Ion, la personajele Hortensiei Papadat-Bengescu sau ale lui Zaharia Stancu, vom constata că «sentimentele înalte» erau și mai sunt necesare eroului prozei noastre", scrie criticul, referindu-se la faptul că unele dintre personajele dizgrațiate au o „plenitudine" sufletească și morală care le lipsește inșilor activi puși pe căpătuire din privilegiata categorie opusă. Societatea nu e numai jungla în care Dinu Păturică și Ion se luptă cu primejdiile, ea poate fi concepută și într-o lumină mai blândă, ca un loc unde armonia sau visurile desprinse din realitatea imediată să nu fie din principiu inacceptabile sau obiect de dispreț. Paul al lui Pantazi Ghica nu e un fericit, dar e un artist și, cel puțin virtual, privește lucrurile dintr-o altă perspectivă decât pragmaticul Păturică. Vădit autobiografic (în romanul Danei Dumitriu *Prințul Ghica*, Pantazi apare ca un personaj foarte asemănător lui Paul), romanul zugrăvește, în câteva din paginile lui cele mai izbutite, viața studenților din Paris, cheltuitori și veseli, înfruntând cu umor sărăcia. Oricâte necazuri s-ar abate asupra lui Paul (și care îl vor transforma într-un melancolic și un dezabuzat), boema e privită cu multă simpatie și fără încrâncenarea din romanele parvenirii. Sunt și unele elemente de vodevil, într-o atmosferă fără cine știe ce preocupări serioase, dar agreabile. Cheltuindu-și de obicei bursele din primele zile ale trimestrului, cei trei mușchetari (Denville, Vasilache și Paul) trăiesc apoi cum se nimerește, îmbrăcând pe rând aceeași cămașă și același costum de haine, celelalte fiind, se înțelege, amanetate. În roman sunt și câteva *Reflecțiuni ale autorului,* în care Pantazi Ghica încearcă să-și explice punctul de vedere asupra romanului în general. Acesta ar fi un „tablou al societății" un „critic al răului, al vițiului prejudițielor" și chiar „un studiu al vieței". Nimic original, desigur. Mai interesant este tabloul literaturii românești contemporane înfățișat, sub pretextul că Paul, eroul romanului, se instruiește prin lecturi (dar cât de diferite de ale lui Păturică!), anticipând „bilanțurile" lui Hasdeu și Maiorescu. *Un boem român* n-are propriu-zis deznodământ (*denuement*, zice autorul). În loc de asta, un amuzant dialog dintre autor și un cititor mirat:

„— Unde e denuementul?

— Care denuement?

— Denuementul romanțului! În concluziune, ne-ai vorbit de necontestatele glorii ale țărei [...] Dar Paul ce s-a făcut?"

— Paul?

— Da, Paul, eroul romanțului: s-a spânzurat? a murit de durere? a plecat în pustii? Ce s-a făcut? Spune-mi domnule, ce s-a făcut [...] Adică așteptăm cu nerăbdare un denuement, oricare ar fi, dar să fie un denuement. Nu am văzut încă roman fără denuement."

Cum se poate constata, problema operei deschise e veche și tratarea glumeață a tehnicilor romanești nu l-a așteptat pe Costache Olăreanu din *Ficțiune și infanterie.*

De altfel, avem în 1865 și un alt roman atent la această față a lucrurilor, încă și mai surprinzător decât al lui Pantazi Ghica. E vorba de acela anonim, cu două titluri, descoperit de D. Bălăeț și editat de el în 1986: *Catastihul amorului* și *La gura sobei.* Romanul se deschide cu o *Prefață care nu e prefață* (motivul însuși al prefeței romanelor pare a începe să se preteze la parodie), care conține, ca și epilogul la *Un boem român,* un dialog între autor și „oaspeții" săi (nu alții decât Lenea, Imaginația, Rațiunea etc.) pe tema înseși a scrierii romanului. „Așezat înaintea unei mese, eu privesc cu un aer mulțumit un splendid soare care se joacă printre sticlele ferestrei mele". După acela de la Pantazi Ghica,

iată un al doilea autor care se pune pe sine în scenă şi asta înainte chiar de a începe romanul, întocmai ca Cervantes în prologul de la *Don Quijote*. Mai mult încă: primul capitol se intitulează *Arta de a începe un roman* şi ne propune opt specimene din respectiva artă (stilul burghez, stilul istoric, ş.c.l.) culese din scriitori străini, căci ai noştri n-ar fi vrednici deocamdată de citare. Iată o sugestivă codificare a *incipiturilor* romaneşti cu o sută de ani înaintea structuraliştilor! Dar lucrurile merg şi mai departe pe această cale nepracticată încă de nimeni la mijlocul deceniului 7 al secolului XIX şi cu atât mai puţin de naivii autori de romane populare. În pană de subiecte şi bătut la cap de Raţiune să scrie în locul romanţului un *Tractat al Amorului,* autorul îşi ia pălăria şi bastonul şi coboară în stradă, unde întreabă la nimereală pe un birjar, pe un medic, pe un poet elegiac etc. „ce este amorul" (cam în felul în care proceda Panurge voind să afle dacă să se însoare ori nu) şi primeşte răspunsuri care reflectă, fireşte, mentalitatea fiecăruia dintre cei chestionaţi. Neobţinând nici o certitudine, autorul se întoarce acasă şi face cocoloş prima foaie din romanul său, azvârlind-o la coş. El e convins că „epoca noastră negustorească" nu merită un tratat, ci cel mult o „carte" a dragostei, „dedicată oamenilor cari se ocupă a face bani", căci valorile la modă sunt de ordin pecuniar şi, ca să ajungă la Hero a lui, Alexandru ar trebui să treacă acum o gârlă de şampanie iar bandiţii romantici au devenit tapiţeri şi folosesc în loc de pistoale facturi neachitate. Spiritul antifilistin şi antiburghez este acelaşi din *Un boem român.* Dar ceea ce citim sub condeiul necunoscutului autor este de fapt primul nostru metaroman, străbunicul *Martorilor* de Mircea Ciobanu, şi totodată primul nostru roman parodic. Toată partea iniţială (aceea care răspunde de fapt la titlul *Catastihul amorului*) ilustrează în acest mod glumeţ mai multe feluri de proză şi de roman. Ceea ce editorul de astăzi a considerat a fi un grupaj de schiţe umoristice şi satirice, nelegat în mod esenţial de romanul propriu-zis din cea de a doua parte (*La gura sobei*), este în fond o înşirare de parodii ale unor stiluri de proză. Păstrând proporţiile, este procedeul lui Joyce din *Ulisse.* Foarte semnificativ este chiar primul din aceste texte (capitolul al cincilea) în care ne este prezentat un oarecare Stavrache Cârcescu, provincial onorabil, având toate perspectivele să ajungă proprietar respectat la el în urbe, dacă nu s-ar fi apucat să citească literatură. Dar întâmplându-i-se nenorocirea, a păţit ce a păţit Don Quijote, transformându-se într-un „martir al poeziei", cum îl botează autorul, adică „luând în serios frumoasele invenţiuni şi înaltele fantezii din *O mie şi una de nopţi* româneşti". Rezultatul? Stravache începe a se comporta ca eroii de romane, vorbind singur (monologând, cum s-ar zice), făcând gesturile caracteristice („ochii ridicaţi în cer, mâna trecută de mai multe ori pe frunte") şi trăind pur şi simplu asemenea modelelor sale. Încercările de a seduce şi apoi de a răpi o femeie, un duel cu bărbatul acesteia, cheltuielile nesăbuite şi alte asemenea îl duc rapid la ruină pe bietul cititor, care renunţă în cele din urmă la a mai fi erou de roman şi se face toptangiu, ceea ce în limbajul epocii următoare se va chema angrosist. „Fanteziile costă scump", comentează cu umor autorul, fără să precizeze dacă se referă la acelea din viaţă sau la acelea din romane. Fiecare capitol este o astfel de parodie mai mult sau mai puţin reuşită. Se cuvine apreciată intenţia. *Scene din viaţa rurală* este o proză caragialiană *avant la lettre*, tot aşa cum Popică şi Lăzărică la birt sunt specii de Lache şi Mache. *Şuviţă de păr* se subintitulează „roman realist", iar *Săptămâna unei inime*, „roman epistolar". Extrem de ingenioase sunt scrisorile, redactate la vârste succesive de către personajul din *Scara amoroasă*, în care parodia limbajului romanului popular e aşa-zicând în floare. Din nou, autorul îl presimte pe Caragiale: „Anghelul inimii mele! Dacă ai cunoaşte pârjolul care mi-arde rinichii de când te-am văzut mi-ai plânge de milă etc." Se vede bine că, acum, în 1865, în pragul „Junimii", se încheie epoca romanelor populare şi această încheiere conţine deja nota de şarjă pe care

Caragiale o va introduce în parodiile sale la respectivele producţii. De altfel, după 1865, deşi romane populare continuă să se publice, ele nu-l mai reţin pe istoricul literaturii, fiindcă, în condiţiile existenţei unei literaturi de nivel estetic ridicat, fenomenul ca atare nu mai prezintă decât cel mult un interes sociologic. Critica nu se mai ocupă de *Vlăsia sau ciocoii noi* ori de *Misterele românilor* ale lui Gr.H. Grandea când are a face cu proza lui Creangă, şi nici de romanele de haiduci ale lui N.D. Popescu, pe care Agârbiceanu şi Sadoveanu afirmă a le fi devorat în adolescenţa lor, când Slavici scrie *Mara.* Lucru oarecum curios, deşi foiletoanele gazetelor noastre de mare tiraj abundă în traduceri din Ponson du Terrail, G.F. Born ori Emile Gaboriau (urmaşii lui Sue şi Dumas), prea puţini autori români de astfel de opere mai pot fi identificaţi, în afara celor deja numiţi, în ultimul sfert al veacului. Spiritul junimist a instaurat în acest domeniu una din interdicţiile sale cele mai eficiente, cel puţin în ce priveşte editarea, căci ziarele continuă a publica în foileton, până după 1900, multe asemenea romane. Dar mai târziu, în epoca modernă, romanul popular (în toate variantele sale: de aventură, fantastic, poliţist, de anticipaţie, de mistere etc.) îşi va regăsi calea spre inima scriitorilor (aceea spre inima cititorilor nefiindu-i închisă niciodată), numărul celor atraşi de lumea şi procedeele lui fiind foarte mare. Lista care urmează e departe de a fi completă: Cezar Petrescu (*Baletul mecanic* şi altele), Gib Mihăescu, Mateiu Caragiale, G. Călinescu, L. Rebreanu (*Adam şi Eva, Amândoi, Jar*), Felix Aderca, M. Eliade, Oscar Lemnaru, Al. Philippide (*Îmbrăţişarea mortului*), Th. Constantin, M.H. Simionescu, L. Fulga, E. Barbu, Mircea Ciobanu, D. Ţepeneag, Mircea Cojocaru, Cristian Teodorescu.

A doua parte a romanului anonim ridică şi alte probleme decât prima, deşi începutul ei îl parodiază cu haz pe Balzac: „Într-o frumoasă dimineaţă... eu crez, Domnul să mă ierte, că era într-o frumoasă seară... Dar, frumoasă dimineaţă sau frumoasă seară, asta nu face nimic: esenţial este de a-şi începe cineva istoria mai ca toată lumea!" Nu se poate ca acela care a enumerat savant stilurile de a începe un roman să se mai poată arăta acum inocent şi spontan. Dacă n-ar fi aspectul parodic, am putea crede că e vorba de două romane diferite, legate întâmplător la un loc, dacă nu chiar de autori diferiţi. Subiectul din *La gura sobei* e complicat cu bună ştiinţă printr-o tehnică aproape sofisticată. Eroul, George, om de litere şi iubitor al lui Musset şi Keats, seamănă cu Paul. Fiind el un sceptic în materie de amor, încearcă să lecuiască pe mai tânărul său prieten Alexandru de încrederea în femei, vorbindu-i preţ de o noapte despre eşecurile lui erotice. Metoda romancierului ar putea fi numită pretextualistă, într-atât seamănă cu unele din experimentele actuale. În loc să spună curat ce i s-a întâmplat, George dă cuvânt unor texte: memoriile unei fete moarte, scrisori, jurnale şi altele. Şi încă: în memoriile fetei se excerptează şi se comentează pagini dintr-un jurnal al lui George însuşi, care conţine la rândul lui reproducerea exactă a unei confesiuni a unei a treia persoane (o fostă iubită). Ca la Olăreanu sau la M.H. Simionescu, plăcinta are mai multe foi, o poveste oglindindu-se în alta şi oglindind o a treia. Există apoi un personaj care n-are decât un rol strict naratologic, nefiind adică *referenţial,* ci *embrayeur* (după distincţiile moderne): atotştiutorul şi ubicuul Guţă, care îi ţine pe toţi la curent cu evenimentele, transcrie texte etc. Romanul se termină cu un astfel de text al lui George, transcris de Guţă, din care aflăm că protagonistul a ajuns între timp la Paris şi este îndrăgostit şi, fireşte, fericit, în pofida teoriilor proprii; în plus, a devenit scriitor (în interiorul ficţiunii, se înţelege), tocmai acum când a abandonat rolul naratorului. Această complexitate narativă (oricât de precară ar fi realizarea artistică) este fără termen de comparaţie în romanul nostru de dinainte de Camil Petrescu. Romancierii autenticităţii din anii '30 ai secolului XX o vor descoperi pe cont propriu. George trece, ca şi un erou al lui Sebastian, prin braţele celor mai diverse femei, sincere, cochete, frivole,

pasionate. Una dintre ele scrie într-un jurnal în stilul voit banal şi neglijent al generaţiei '27: „Oriunde mă duc fac mii de nebunii. Fericirea mă face să-mi placă plăcerile. Joc, cânt şi uneori scriu lui George; toate acestea amestecate cu suspine, cu priviri tandre şi cu râsete zgomotoase. Unii-mi zic că sunt *uşuratică:* fără-ndoială, sunt, dar nu aşa cum cred ei. Am arepe când merg să găsesc pe George; atunci nu mai umblu pe picioarele mele. Când sunt la el, am obiceiul de a scotoci pretutindeni. N-o fac asta din gelozie, ştiu bine că George nu poate iubi vreo altă femeie decât pe mine, dar pipăi astfel oră de oră, minut de minut, existenţa scumpului meu poet".

Cine să fie autorul acestei minunăţii de tehnică literară dintre toţi aceşti insipizi şi stupizi autori de romane populare de la mijlocul secolului XIX? Editorul de astăzi presupune că e vorba de criticul, esteticianul şi poetul Radu Ionescu. Dovezile lipsesc. Acestuia i s-a mai atribuit nu de mult, cu argumente mai solide însă, şi *Don Juanii de Bucureşti,* un roman neterminat din anii 1861-1862, pe care istoria literară mai veche îl considera a fi al lui Ion Ghica iar G. Călinescu îl credea al fratelui acestuia, Pantazi. (În treacăt fie spus, autorul *Unui boem român* pare la fel de plauzibil şi ca autor al *Catastihului amorului* şi *La gura sobei,* sub raportul temei şi al modalităţii metaromaneşti.) *Don Juanii de Bucureşti* s-a publicat în *Independenţa,* unde a rămas uitat peste o sută de ani, însoţit de o scrisoare către redactor (s-ar zice că moda introducerilor făcea ravagii!), care este, fără umbră de îndoială, cel mai temeinic gândit şi mai bine scris studiu despre romanul românesc în raport cu societatea din câte ne-au lăsat autorii secolului XIX şi în care autorii secolului XX (Ibrăileanu, Ralea, Călinescu, Camil) ar fi putut afla multe puncte de plecare:

„O societate şi, ca să vorbim despre noi, societatea română din zilele noastre, se prezintă unui observator sub mai multe feţe, cari, studiindu-se fiecare în parte, ar compune *Comedia sociale,* precum Balzac a fotografiat toată societatea franceză din secolul XX în profundele sale romanţe cari compun nepieritorul său monument grandios: *Comedia umană.*

La noi, nimeni nu poate avea pretenţia de a ridica un aseminea monument, chiar în proporţiuni mai mici, potrivite cu societatea noastră. Un merit preţios este să cunoaştem ceea ce putem. Ne lipseşte civilizaţia Franciei, care creează în societate nouă trebuinţe, nouă obiceiuri, nouă caractere, nouă clase şi o mulţime de nouă patime, viţuri, lupte şi ambiţiuni, cari au proporţiunile mari ale civilizaţiei care le naşte; şi apoi, afară de acestea, trebuie să avem modestia a mărturisi că românilor le lipseşte geniul lui Balzac, şi studiile sale întinse, şi munca sa extraordinară şi neobosită, calităţi însemnate pe cari Balzac le-a avut pe toate şi prin cari a izbutit a crea o operă mare, colosală, în care o societate întreagă, întinsă, complectă, se mişcă, trăieşte, se luptă cu toate viţiunile şi virtuţile sale, cu toate nenumăratele sale tipuri de caractere, cu toate măririle şi mizeriile civilizaţiei moderne.

Dacă trebuie să credem că suntem încă foarte departe de *Comedia umană* a lui Balzac, şi prin urmare de *Comedia sociale* a noastră putem însă avea romanţe de obiceiuri care să ne reprezinte câte o faţă numai a societăţii noastre, câte unul numai din numeroasele tipuri cari vedem împrejurul nostru.

Englitera nu are o *Comedie umană,* dar are încântătoarele romanţe de obiceiuri ale lui Thackeray şi Dickens, cari, cu un rar talent, c-o profundă observaţiune, c-un stil plin de viaţă, de mişcare şi de poezie, ne reprezintă scene şi caractere din viaţa societăţii engleze.

Romanţul şi drama în general domnesc în timpurile noastre toate celelalte expresiuni ale literaturei. Poezia epică şi lirică sunt absorbite astăzi de romanţ şi dramă. Fondul este acelaşi ca şi natura intimă a omului, dar formele s-au schimbat. Ceea ce era simplu la începutul societăţii, astăzi s-a complicat prin civilizaţie, viaţa nu mai este supusă unor fatalităţi neîmpăcate, care o condamna la cele mai crude suferinţe,

sau norocului puternic care o strălucea prin fapte fabuloase. Oamenii nu se mai fac lesne eroi; eroii nu mai trec lesne între zei, şi zeii nu mai locuiesc Olimpul. Tigrii şi leii nu se mai îmblânzesc cu sunetele armonioase ale lirei lui Orfeu; şi rezbelul nu se mai face pentru răpirea unei Elene. Copilul, legănat şi uimit prin farmecul viselor, s-a făcut bărbat şi caută realitatea şi viaţa pozitivă [...]

Romanul poate lua toate formele, ne poate spune tot, ne poate descrie tot. Faptele mari ale istoriei, sentimentele puternice ale sufletului, obiceiurile vieţii, romanţul cuprinde tot, exprimă tot. Unul caută dezvoltarea vieţei în studiul faptelor istorice, altul în analiza inimei omeneşti, cel din urmă în observarea obiceiurilor. Aceste trei forme se completează una pe alta şi formează istoria întreagă a societăţii.

Aici ni se prezintă o întrebare foarte naturală? Societatea noastră română, în care trăim şi lucrăm, are tipuri şi obiceiuri a căror descriere să ne poată interesa şi fi folositoare? [...]

Mă voi mărgini a însemna numai un caracter general al societăţii noastre, şi cred atunci că fiecare va avea câmpul întins care se deschide înaintea romanţului şi originalitatea ce poate dobândi.

Oricine a observat, cât de puţin, viaţa noastră materială, a fost fără îndoială izbit de un mare contrast care există în puţine societăţi moderne. Acest contrast iese din luxul gusturilor, viaţa unei societăţi civilizate, în faţa mizeriei, înapoierii, greutăţilor unei societăţi primitive. Acest contrast din viaţa materială îl găsim şi mai pronunţat în viaţa morală şi intelectuală. Nu intru în amănunte, căci m-ar duce prea departe. Ce rezultă însă din acest mare contrast? O societate care se înşală, singură silindu-se a se arăta în aparinţă ceea ce nu este în realitate: o stare ciudată, neînţeleasă, originală, în care găsim un amestec de civilizaţie şi barbarie, dar nu este nici civilizaţie, nici barbarie, şi în care nu vedem nici binele şi răul civilizaţiei, nici virtuţile şi instinctele sălbatece ale barbariei [...] Oricine poate dezvolta aceste obiceiuri generale, şi va vedea originalitatea sun care se prezintă societatea noastră în toate privinţele.

Izbit de această originalitate, m-am încercat a scrie un romanţ d-obiceiuri ...".

După două capitole care stabilesc notele caracteristice ale tipului Don Juan şi ale societăţii din care el este luat, romanţul propriu-zis debutează cu un monolog vioi, urmat de portretul personajului care-l rosteşte, un soi de Rubempré, tot aşa cum cămătarul Colan, introdus şi el în scenă, poate fi asemănat unui Gobseck mai balcanic-elocvent. Dacă Balzac este în mod cert modelul autorului (dar nu acela degradat prin E. Sue, ci autorul *Comediei umane* receptat la sursă), imaginea Bucureştiului de altădată cutreierat de Don Juani anticipează stilistic în chip aproape neverosimil romanul lui Mateiu Caragiale. Analogia, stabilită de M. Zaciu în 1957, a fost reluată tacit de majoritatea comentatorilor. Don Juanii lui Radu Ionescu, în număr de trei, ca şi craii lui Mateiu, merg în formaţie la tripoul lui Florian precum Craii la adevăraţii Arnoteni:

„Mândri, veseli şi săritori, Colan, cel arătos, cu degetul cel mare atârnat de tăietura giletei de la umăr şi cu capul în sus, mişcându-l la dreapta şi la stânga, Paloti, cu gherocul închis la piept şi cu mâinile în buzunarele de la spate, Gogor, cu pălăria cam într-o parte şi adus înainte, cu gherocul dat în lături la piept şi cu amândouă degetele cele mari băgate în tăietura giletei de la subţioară, intrară câte trei, unul după altul, vorbind, cântând şi râzând la Florian, unde mai multe persoane era strânse împregiurul unei mese. Nimic nu era mai pitoresc, mai bizar şi mai original decât grupa formată d-aceste persoane, cu deosebitele lor poziţiuni, costume, figure şi mişcări. Unii sta în picioare, ţiind într-o mână adusă la piept şi cu alta întinsă pe masă; alţii şedea pe scaun, sau drepţi cu mânele sub masă şi cu ochii în jos, sau cu cotul pe masă, rezemându-şi capul pe masă şi cu alta întinsă pe masă, sau cu amândouă coatele pe masă, şi ţiindu-şi fruntea cu mânele; unii iară stând în picioare

pe la spatele altora, plecându-se câteodată spre masă, ridicându-se, făcând câţiva paşi în cameră şi întorcându-se iar la masă. Aceste persoane erau necontenit în mişcare, care cu capul, care cu mâinile, care cu picioarele, care cu toate împreună....".

Scriitura este sigură şi viguroasă. Nu putem să nu regretăm că, autorul, cine o fi el, şi-a lăsat romanul neisprăvit. Ecoul său ar fi putut fi altul în tânărul gen literar care-şi căuta legitimitatea.

Cu paternitate incertă şi nepublicat decât după mai bine de un veac, este *Aglaia*, romanul descoperit de istoricul Ion Varta într-o arhivă rusească. Ar fi fost scris în româneşte şi în alfabetul de tranziţie, aşadar foarte probabil între 1859 şi 1862. Unul din primele noastre romane duse la bun sfârşit. Despre autor, avem doar ipoteze nesatisfăcătoare, între care acelea că ar fi fiul poetului C. Stamati sau tatăl lui Hasdeu. Ce e remarcabil e că micul roman este scris cu o acurateţe pe care o întâlnim foarte rar în epocă. Romanul e de tip sentimental mai degrabă decât senzaţional: viaţa unei tinere, rămasă orfană, obligată a lua de soţ pe un bărbat pe care nu-l iubeşte, şi moartă prematur de tuberculoză.

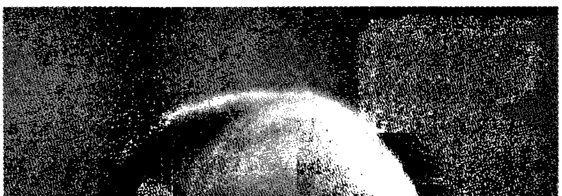
Junimismul
1867-1889

Tot ce este astăzi formă goală în mişcarea noastră publică trebuie prefăcut într-o realitate simţită, şi fiindcă am introdus un grad prea înalt din viaţa din afară a statelor europene, trebuie să înălţăm poporul nostru din toate puterile până la înţelegerea acelui grad şi a unei organizări politice potrivită cu el.

Titu Maiorescu

Prima bătălie canonică

TITU MAIORESCU
(15 februarie 1840 – 18 iunie 1917)



Societatea literară *Junimea* ia ființă la Iași în prima parte a anului 1863. La 26 martie, Titu Maiorescu îi scrie surorii lui: „... Am izbutit, în fine, să adun în jurul meu, într-o unitate, cele mai viabile elemente din Iași: Rosetti, Carp, Pogor, acum și Negruzzi [...]; alcătuim o societate bazată pe principii de încetățenit". Mai târziu, și după vorba lui Negruzzi, prima întâlnire a fost considerată aceea din 10/22 februarie, la care se referă probabil și Maiorescu, din casa criticului, când Carp citește din traducerea la *Macbeth*. Tinerii care pun *Junimea* la cale, cu un succes nesperat de vreunul dintre ei, se cunosc, majoritatea, de puțină vreme, alții ca de pildă Maiorescu și Rosetti, de la sfârșitul deceniului anterior. Au, toți, doctorate în Germania și Franța. Cel mai în vârstă a împlinit 30 de ani, cel mai tânăr abia a trecut de 20. Patru aparțin unor cunoscute familii boierești din Moldova, al cincilea e ardelean și fiu de dascăl. Dacă îl scoatem din discuție pe acesta din urmă, Titu Maiorescu, veleități literare a avut dintre fondatori doar Iacob Negruzzi, directorul și, după 1874, un fel de factotum al *Junimea* și al revistei *Convorbiri literare*. Revista apare în martie 1867 într-un tiraj de 300 de exemplare, abonamentul pe un an costând un galben. Ceilalți, deși au tradus sau au scris diferite lucrări, puține de ficțiune, nu pot avea pretenția de a fi reținuți de istoria literară altfel decât ca promotori norocoși ai celei mai importante mișcări din literatura

română. Despre Iacob Negruzzi, Maiorescu însuşi va spune (e drept, într-un moment în care nu-l mai ţinea de prieten): „El nu a fost niciodată poet, ci numai un satiric superficial şi ieftin". Asta, după ce îi citase *Copiile de pe natură* ca ilustrative pentru *Direcţia nouă în cultura română*. Putem conveni, cu E. Lovinescu, asupra faptului că nu cele şapte volume de „opere complecte" de la Socec îl reprezintă pe Iacob Negruzzi în faţa posterităţii, ci cele douăzeci şi opt de volume ale revistei *Convorbiri literare*. Se mai poate citi astăzi, dintre cărţile lui, pentru raţiuni îndeosebi documentare, *Amintiri din „Junimea"*, complementară celei, mai vioaie literar, dar mai nesigură ca informaţie, a lui Gh. Panu. Puţin a publicat Vasile Pogor, singurul francofon din grup, spiritual, cinic, dar leneş şi „searbăd epicureu", cum îl gratulează Maiorescu, şi nu în cea mai rea epocă a relaţiilor lor. Despre traducerea din *Faust*, Maiorescu îi scrie lui Rosetti: „este sub orice nivel". Şi caută a o opri de la tipărire. Nici cele trei articole ale „melancolicului" Teodor Rosetti nu fac o operă. Literară, cu atât mai puţin. Meritul lui Rosetti este de a fi găsit numele societăţii. *Junimea* este, oricum, altceva decât ar fi fost *Ulpia Traiană* propus de Pogor. Ne vine greu să ne imaginăm campaniile antilatiniste de mai târziu sub umbrela unei societăţi cu nume latinesc. Mai complexă este situaţia lui P.P. Carp. Influenţa lui a fost considerabilă, iar politic a trecut înaintea celei a lui Maiorescu. Lider politic al junimiştilor şi al conservatorilor în general, Maiorescu va deveni abia în pragul războiului balcanic, când se va produce şi ruptura definitivă de Carp. Lovinescu e de părere, după ce i-a studiat atent pe junimişti, că filogermanismul lor din anii 1914-1916 se datorează în egală măsură lui Maiorescu (articolul acestuia din *Deutsche Revue* din 1 ianuarie 1881 a hotărât în fond înţelegerea cu Austria din 1883 şi tratatul ţinut secret până la războiul mondial) şi lui Carp, cel mai radical şi, până la sfârşit, adversar al alianţei cu Franţa şi Rusia. În broşura din 1941 pe care i-o consacră lui Carp, Lovinescu îşi face şi un mic proces de conştiinţă, recunoscând că generaţia lui n-a trăit nemijlocit experienţa pericolului rusesc, pe care însă au trăit-o Carp şi ceilalţi născuţi în vecinătatea Regulamentului Organic, trecuţi şi prin războaiele ruso-turce din partea a doua a secolului XIX. Lovinescu se simte obligat să admită, deşi fusese constant, în anii războiului mondial, de cealaltă parte a baricadei, că nu i se poate nega lui Carp temeiul antirusesc al atitudinii sale. Recunoaşterea este cu atât mai valabilă moral, cu cât, în 1941, Lovinescu nu putea să prevadă, nici în coşmarurile sale politice, ce se va întâmpla în România ocupată de sovietici peste câţiva ani. Analizând, cel dintâi, discursurile parlamentare ale lui Carp, Lovinescu se întreabă de ce oratorul n-a fost niciodată considerat de talia lui Maiorescu, Lahovary, Delavrancea, Take Ionescu, deşi, luate în litera şi în spiritul lor, aceste discursuri nu sunt cu nimic mai prejos. Citite, „discursurile câştigă ceea ce pierduseră la rostirea lor", conchide Lovinescu. În lapidaritatea şi claritatea expresiei sale, Carp are ceva din oratorul clasic. E tăios (vocea, casantă, nu-l slujea, determinându-l pe Pogor să-i spună că are „sfărâmături de geamuri în gât"), sentenţios, memorabil: „Când noi am gândit că libertatea pur şi simplu poate crea civilizaţia, ne-am înşelat amar, căci civilizaţia creează libertatea, iar nu libertatea civilizaţia". Sună destul de actual aceste fraze din 1879 contra pretenţiilor liberale, după cum nu pare să se fi perimat opinia despre un anume patriotism milităros, la modă azi, ca şi ieri: „...Noi, fără să scoatem paloşul, putem crea neatârnarea noastră economică; prin urmare, nu ne mai trimiteţi cu trâmbiţa războinică la fruntarii, ca să le apărăm". Iată şi regula etică după care se călăuzea Carp: „Autoritatea morală a unui om politic nu se judecă decât după două lucruri şi nu se câştigă decât printr-un simplu mijloc. În viaţa ta privată să fii totdeauna corect, în viaţa ta publică să fii totdeauna dezinteresat". Acelaşi spirit clasic şi sub raport moral: „Să-mi permiteţi să amintesc că talentul nu justifică toate încarnaţiile, precum frumuseţea nu justifică toate prostituţiile".

Expresiile târzii ale filogermanismului său sunt de toți știute. Și chiar dacă au părut cinice, sunt mai degrabă lucide și resemnate. Nu doar conservatorismul cel mai neînduplecat e vădit în discursuri, dar întreg spiritul prudent și critic al „Junimii". Îl regăsim și în rarele articole critice ale lui Carp, toate polemice. Primul este o scrisoare deschisă către Hasdeu despre monografia acestuia *Ion Vodă cel Cumplit*: antiromantic, în viziunea istorică, după cum era antiliberal în politică (romantismul și liberalismul mergând mână în mână în secolul XIX românesc), Carp îi aduce autorului câteva învinuiri absolut îndreptățite, printre care aceea de a fi un idealist, însuflețit de „ură și patimă", în loc să judece la rece și în chip realist lucrurile. Mai greu de primit sunt observațiile la piesa *Răzvan și Vidra*. Alte două articole sunt fără interes.

Trebuie rediscutat, înainte de orice, caracterul cultural al junimismului în care constă meritul istoric principal al mișcării. Junimismul politic și-a avut rolul său în sprijinirea curentului conservator din ultimele trei decenii ale secolului al XIX-lea și în cel dintâi din secolul XX, dar are o însemnătate incomparabil mai mică. Nu înainte de a relua o idee foarte originală a lui Sorin Alexandrescu (1999) și anume că societatea ieșeană a fost „un grup care acționa politic și cultural pentru a-și impune valorile", cu alte cuvinte, „un grup de presiune", perfect ierarhizat și, în fond închis. Ecoul lui a rezultat dintr-o „manifestare istorică și istoriografică a conservatorilor". Toată critica prin care a debutat „Junimea" este culturală și, nu în ultimul rând, literară. Declanșată de articolele lui Maiorescu din anii '60-'70 ai secolului, continuată de elevii săi, în anii '80-'90 și chiar și după 1900, această „critică generală", cum a numit-o promotorul ei, poate fi socotită prima bătălie canonică din cultura română. Combătând direcția „de astăzi" și militând pentru o „direcție nouă", Maiorescu spera nu doar să probeze falsitatea vechiului canon, dar și să impună unul propriu; și nu doar în literatură, ci și în limbă (în scriere, cu prioritate), filosofie, drept, istorie etc. Tudor Vianu a remarcat că junimiștii din prima generație nu erau neapărat specializați într-un domeniu sau altul, ci, mai degrabă, oameni de idei generale, cu studii academice în străinătate, doctori, majoritatea. În 1867, Maiorescu însuși număra 19 membri ai *Junimea*: șapte profesori universitari, patru magistrați, doi ofițeri, cinci „rentieri" și un „juvenis ornatissimus", pe numele său Samson Bodnărescu. În 1916, după o jumătate de veac, trecuseră pe la *Junimea* și tipăriseră în *Convorbiri* cu mult mai mulți și, de la o vreme, intelectuali cu specializări bine stabilite, îndeosebi scriitori, aproape toți cu studii universitare. Lista îi cuprinde, mai întâi, pe Alecsandri, Ghica, Odobescu, Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici, Duiliu Zamfirescu, G. Coșbuc, Vasile Conta, Xenopol, Lambrior, ba chiar și pe Hasdeu și Macedonski, apoi pe Brătescu-Voinești, Mihail Dragomirescu, Simion Mehedinți, P.P. Negulescu, Gr. Antipa, D. Onciul, A. Philippide, I. Petrovici, Mircea Djuvara, Mircea Florian, E. Lovinescu, Rădulescu-Motru ș.a. Cel care a făcut tot posibilul, și încă din 1909, în *Spiritul critic în cultura românească*, să înscrie junimismul într-o tradiție a fost G. Ibrăileanu. O rădăcină va fi avut *Junimea* în criticismul moldovenesc al romanticilor *Biedermeier*, precum Kogălniceanu, C. Negruzzi, Alecu Russo sau V. Alecsandri (pe care și l-a însușit așezându-l chiar în centrul tabloului!), dar moderați, reformiști și ironici, pașoptiștii de dincolo de Milcov nu-și făcuseră din critică un program. Din contra, preferau să abordeze pozitiv cultura, dovedind toleranță în privința erorilor și încurajând dezvoltarea genurilor și speciilor indiferent de noutatea lor. Reforma lor păstra încă un aer de naivitate ideologică. În lupta cu latiniștii, pe care o va încheia cu brio Maiorescu, erau departe de radicalismul polemic al acestuia. Literatura o publicau fără să stea pe gânduri și nici nu visau la antologii discriminatorii, părându-li-se, dată fiind zestrea națională infimă, că orice se cuvenea reținut. Împărtășeau recomandarea celebră a lui Heliade, munteanul. Scriind studii de istorie, celălalt muntean, Bălcescu, nu numai că

nu-şi critica înaintaşii, dar îi şi copia cu fidelitate, fără a le menţiona numele, cum s-a întâmplat cu Florian Aaron, profesorul lui de la „Sf. Sava". Pentru ei, important era mai puţin dacă Maior şi şcoala lui aveau dreptate în privinţa originii latine a limbii şi civilizaţiei noastre şi mai mult ca o o replică dată savanţilor unguri sau austrieci care credeau că Dacia fusese complet golită la plecarea armatelor romane. Junimiştii introduc, odată cu spiritul critic, un criteriu care nu se negociază: al adevărului. E obsesia lui Maiorescu de la început. Inclusiv naţionalismul, cum va scrie odată Eminescu în apărarea lui Maiorescu, totul trebuie conceput între graniţele adevărului. Rezultatul a fost înlăturarea falsurilor şi exagerărilor, în idei, ca şi în judecăţi.

Primatul adevărului a însemnat şi primatul valorii. Niciodată înainte nu existase ceva asemănător. De aceea de „Junimea" se leagă prima bătălie canonică din cultura noastră. Deplorând mediocritatea, Maiorescu nu cruţa pe nimeni. I s-a reproşat, chiar şi de curând, că n-a fost loial celor care l-au susţinut la început, combătându-i până şi pe cei mai apropiaţi tovarăşi de idei ai tatălui său, cum ar fi Timotei Cipariu (cu care se „verea" Ioan Maiorescu) ori Aron Pumnul, căruia, tânăr, îi solicita *Lepturariul* şi la moartea căruia rostea un cuvânt. Dintre figurile proeminente ale vremii, era contestat Hasdeu, deşi după schimburi repetate de replici îl descoperim la „Junimea", ca şi pe Macedonski, acesta însă înainte de a-l ataca pe Eminescu. În ce priveşte literatura în sens strict, canonul combătut era acela eclectic al romanticilor *Biedermeier* şi al postpaşoptiştilor. Maiorescu este adeptul autonomiei esteticului. Deşi n-a folosit expresia, pe care criticii generaţiei interbelice îşi vor întemeia judecăţile, ca şi aceia din anii '60-'80 ai secolului XX, siliţi să descurajeze politizarea literaturii, Maiorescu a fost cel dintâi care a cerut ca aprecierea ficţiunii artistice să se facă independent de considerente extrinseci, de orice natură ar fi ele, politice, naţionale, morale sau religioase. Câştigul a fost enorm. Criteriul de omologare a literaturii s-a schimbat. Un nou canon a început să funcţioneze. Reacţiile la noul canon n-au întârziat nici ele: de la sociologismul marxist al lui Gherea în anii '90 ai secolului XIX la naţionalismul sămănătorist al lui Iorga în primul deceniu al secolului XX sau, mai departe, la tezele anticalofile ale lui Camil Petrescu din anii '30 ori la realismul socialist din anii '50 ai aceluiaşi secol XX. Punctul de vedere al lui Maiorescu a triumfat însă. Prima bătălie canonică din literatura română va fi câştigată de estetismul junimist.

Când era elev la Theresianumul vienez, în a doua parte a anilor '50 din secolul XIX, Titu Maiorescu folosea cu o abia vizibilă stânjeneală ortografia etimologică pe care i-o recomandase tatăl său. La Iaşi, numit director al Gimnaziului şi Internatului, a publicat în *Anuarul* pe anii 1862/1863 micul studiu intitulat *Pentru ce limba latină este chiar în privinţa educaţiunii morale studiul fundamental în gimnaziu*, ceea ce ne-ar fi putut face să credem că ataşamentul faţă de latiniştii ardeleni era încă viu, dacă junele autor n-ar fi revenit, în *Anuarul* pe 1863/1864 al, de data asta, Institutului Preparandial „Vasile Lupu", la care fusese transferat tot ca director, cu articolul *Regulele limbei române pentru începători*. Stânjeneala adolescentului lasă acum locul convingerii că „limba română e maltratată în şcoalele noastre" şi că se cuvine pusă ordine în ortografie. Cea dintâi acţiune critică maioresciană izvorăşte din considerente cât se poate de pragmatice. *Regulele* vor fi vreme de 15 ani manual obligatoriu. În 1866, Maiorescu va relua pe larg şi cu o înţelegere superioară problema ortografiei în *Despre scrierea limbei române*. Acesta este întâiul său studiu capital. Deşi inspirat tot de raţiuni practice, studiul nu este lipsit de o bază ştiinţifică serioasă. Maiorescu era la curent cu principalele contribuţii ale unor filosofi şi filologi germani, punându-şi, între altele, o problemă pur teoretică, şi anume despărţirea limbii de logică. Rezultatul a fost un proiect (îmbunătăţit vreme de un deceniu) pe care istoricii actuali ai limbii (Gr. Brâncuş,

D. Macrea sau Flora Şuteu) îl consideră excepţional. Reacţiile, în epocă, din partea celor vizaţi, au fost minime. După discuţii îndelungate în Societatea Academică, devenită între timp Academia Română, normele de scriere ale lui Maiorescu vor fi însuşite oficial în 1904.

Prima bătălie canonică din cultura română începe aşadar cu ortografia. Maiorescu o va extinde la alte domenii: la limbă, în general, la poezie, la critică, la roman şi la teatru, dar şi la istoria dreptului şi la sociologie, ori la studiul istoriei, rămânând totuşi într-un plan mai degrabă ideologic şi cultural decât istoric şi politic. Această din urmă precizare ne pune la adăpost de extrapolarea abuzivă a tezei „formelor fără fond" care a stârnit, din această cauză, în mai mare măsură interesul istoricilor şi sociologilor decât pe cel al criticilor literari. Încercând a o recupera într-o istorie a literaturii, trebuie s-o definim cu multă grijă. Bătălia canonică, numită de Maiorescu însuşi „critică generală" sau „sinteza generală în atac, izbirea unui întreg curent periculos", debutează în 1866 cu *Despre scrierea limbei române* şi se încheie (sau, cel puţin, aşa socoteşte autorul însuşi) cu *Poeţi şi critici* în 1885. În acest interval, dar şi ani buni după aceea, când Maiorescu o lăsase pe seama „şcolarilor săi, bătălia se va purta cu multă ardoare. În câteva rânduri reacţiile vor părea să covârşească ideea junimistă. Această lungă dispută e o dovadă în plus că manifestul romantic al lui Kogălniceanu din *Introducţie* nu declanşase, el, o adevărată bătălie canonică: rezistenţa la recomandările din *Dacia literară* a fost neînsemnată. Canonul *Biedermeier* nu înlocuia propriu vorbind un canon anterior, ci mai curând îl îngloba, dând o nouă legitimitate neoclasicismului şi preromantismului de la începutul secolului XIX. Şi nici nu era necesar să fie discreditate opere anterioare, mai mult traduceri şi adaptări decât originale, cum va fi din conta cazul cu literatura supusă lecturii în vederea antologiei de poezie pe care *Junimea* şi-o propusese şi care îl va obliga pe Maiorescu să scrie *Cercetarea* sa.

O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867 ocupă primele numere, din martie până în iunie, ale proaspetelor *Convorbiri literare*. Prefaţând-o, la editarea în volum, Maiorescu se arată pe deplin conştient de natura acţiunii sale. După ce ne oferă informaţia extrem de preţioasă că junimiştii au consacrat alcătuirii antologiei o parte din fiecare şedinţă, citind de zor „poeziile române publicate până astăzi", Maiorescu scrie: „Însă din miile de poezii cetite, societatea nu a putut alege un număr suficient pentru a compune un volum, şi dintr-o colecţiune de poezii frumoase a ieşit o critică de poezii rele". Gustul o dată schimbat, mai trebuia motivaţia teoretică. Îi revine lui Maiorescu obligaţia să exemplifice noul gust, cu poezii valoroase, ca şi cu altele nule sau supraestimate, şi să producă argumente pentru judecăţile cu pricina. Ambele cerinţe se regăsesc în studiul din 1867. Deşi junimiştii vor renunţa finalmente la antologie, Maiorescu nu uită că selecţia de „poezii bune" e chiar mai importantă decât batjocorirea celor „rele" şi, dacă în prima ediţie a studiului nu descoperă destule, la fiecare reeditare completează lista cu nume de poeţi valoroşi. Mai mult, el admite că judecăţile sunt relative: ceea ce cândva pare acceptabil, în condiţiile unei literaturi precare, poate să nu mai pară la fel în compania altor poezii, din ce în ce mai izbutite şi mai numeroase.

Cât priveşte criteriul, schimbarea lui îi stă lui Maiorescu la inimă. *Cercetarea* e precumpănitor teoretică nu doar fiindcă autorul poseda o minte logică şi se visa om de ştiinţă, dar şi din considerente de strategie literară. *Cercetarea* conţine prima concepţie coerentă de la noi asupra poeziei, privită atât în „condiţiunea (ei) materială", cât şi în aceea „ideală". Analiza *Cercetării* s-a rotit, mai tot timpul, pe ideea caracterului elementar al poeticii maioresciene. (E de altfel cuvântul lui Maiorescu însuşi, din prefaţa la ediţia din 1892, când îşi numeşte cercetarea „studiu elementar asupra poeziei române"). Abia dacă s-a dat atenţie straturilor multiple şi diverse ale acestei poetici. Singurul punct de vedere

curajos este al lui Vladimir Streinu care, pornind de la citarea de către Maiorescu însuşi a lui Edgar Poe şi a „analizei poemei sale *Corbul*" (ceea ce denotă o deschidere mult mai mare a lui Maiorescu decât se admite de obicei), notează câteva norme definitorii pentru poezia lirică în comun la cei doi: explicaţia psihologică a poeticului, scurta întindere a poemelor lirice, dar şi „abundenţa", valorile de sugestie şi un „ideal inginerese" în compoziţie. Chiar dacă Streinu avea, ca toţi poeticienii modernismului, tendinţa de a „actualiza" poeticile anterioare, observaţiile lui sunt valabile. În definitiv, e timpul să recunoaştem că elementarul Maiorescu înnoieşte conceptul de poezie. Mai întâi, apăsând pe lirism şi pe fantezie (chiar dacă nu exclude speciile epice sau dramatice ale poeziei, lucru pe care i l-a reproşat Aron Densusianu). Poezia se opune, sub acest raport, prozei, care este raţională şi logică. Maiorescu este primul care vede această opoziţie, pe care Macedonski o va îmbogăţi mai mult metaforic decât substanţial. Al doilea punct forte al demonstraţiei din *Cercetare* decurge din caracterul „sensibil", figurat, nelogic al poeticului: poezia exclude orice intenţie prozaică, fie ea politică sau patriotică, pentru că poezia este „totdeauna un simţământ sau o pasiune şi niciodată o cugetare exclusiv intelectuală". Nu s-a insistat mai deloc pe faptul că acest fel de a o citi scotea în afara graniţelor poeziei aproape întreg paşoptismul, cu „ocazionalele" lui, de la *Anul 1840* la *Hora Unirii*. Poezia pe care Maiorescu o accepta era una „pură", nu în sensul de a nu avea un conţinut (social, politic, religios, naţional), ci în sensul de a nu milita pentru idei străine de natura ei, mulţumindu-se să exprime emoţii indiferent de suportul lor. Toată discuţia cu privire la reconsiderarea de către Maiorescu însuşi a ideii sale în articolul din 1906 despre Goga se dovedeşte ca dusă: în 1906, ca şi în 1867, Maiorescu va susţine exact acelaşi lucru şi anume că doar patriotismul *ad-hoc* n-are ce căuta în poezie. Ca „element de acţiune", aşadar, ca militantism politic: dar când e „un simţământ adevărat şi adânc", atunci el poate furniza poeziei materia primă. Să nu uităm că Maiorescu n-a exclus din ediţia *Poesiilor* lui Eminescu nici *Doina*, nici *Scrisoarea III*. Sensul poeticului e formulat remarcabil şi e de mirare de ce mai nimeni n-a citat fraza următoare: „Cuvântul poetului stabileşte un raport până atunci necunoscut între lumea intelectuală şi cea naturală, şi descoperă astfel o nouă armonie a naturii". Oare nu tot aşa va defini Călinescu simbolul poetic peste aproape trei sferturi de veac? „Frumoasele arte, şi poezia mai întâi, sunt *repaosul inteligenţei*", spune admirabil Maiorescu, anticipând teza călinesciană despre *Glossa* lui Eminescu, unde nu cugetările (nici măcar originale) fac lirismul, ci rostirea sentenţioasă şi bătaia solemnă, în gol, a versurilor. Maiorescu mai era de părere şi că poezia „declină spiritul de la înlănţuirea fără margini a nexului cauzal". Toate acestea sunt absolut noi în poetica românească. Întreagă această argumentaţie pentru opoziţia dintre poetic şi ştiinţific nu mai fusese auzită înainte.

Aşa cum a impus norma ortografică, Maiorescu a impus-o şi pe aceea poetică. Adversarii n-au avut replică decât, cel mult, în materie de exemple. Maiorescu le culesese pe ale sale din *Lepturariu* şi din alte locuri. Când va relua polemica împotriva antologiei lui Pumnul, în *Observări polemice*, va schimba direcţia atacului: va ataca modul receptării, exagerarea comparaţiilor, „protocronismul" multor judecăţi. Aron Densusianu şi ceilalţi îl învinuiesc că a vrut să demoleze vechiul canon (desigur, ei nu se exprimau aşa) prin exemple de poezii „ale unor studenţi de la Oradea-Mare" sau ale unor „copii bătrâni cari se joacă şi ei de-a poezia". Maiorescu va replica, şi pe bună dreptate, că şi-a luat exemplele şi din Alecsandri, Bolliac, Bolintineanu. Iar în articolul *În lături!* va face proba de ce nu mai e bun la nimic canonul romantic având-ul în centru, la Aron Densusianu, pe Andrei Mureşanu. Dacă este o fărâmă de adevăr în aceste reproşuri, este că Maiorescu nu dă nume, ceea ce poate însemna un calcul tactic. Întrebarea este dacă el atacă frontal poezia

paşoptistă. Câtă vreme încearcă să o discrediteze tematic (chiar dacă începe prin a admite că „politica ne-a surpat mica temelie artistică pe care o puseseră în ţara noastră poeţii adevăraţi, Alecsandri, Bolintineanu, Gr. Alexandrescu", dând vina pe epigonii lor) şi stilistic (ironizând „mania" diminutivelor, „viţiu contagios de care sufer *mai toate* poeziile române"), nu încape îndoială că nu un poet ori altul, o poezie ori alta, ci canonul însuşi este pus în discuţie.

Câteva argumente în plus ne oferă studiul din 1868 *Asupra poeziei noastre populare*. Cei care au cules şi au impus poezia populară au fost romanticii din generaţia lui Alecsandri. Simpatia arătată de Maiorescu genului, care i-a convins pe junimişti să-l privească altfel, provenea dintr-un interesul lui constant pentru ţăran şi spiritul lui creator. Putea fi şi o mişcare tactică, la fel cu aceea de a-l cruţa pe Alecsandri, menită să constituie un răspuns dat celor care-l acuzau de cosmopolitism şi de lipsa sentimentului naţional. Dar, în mod evident, nu era doar atât. La începutul secolului XX, Maiorescu arată o puternică atracţie pentru opera de inspiraţie rurală a unor scriitori ca Sadoveanu şi Goga. El respinge, deşi nu chiar din capul locului, ceea ce numeşte „poporanismul meşteşugit", adică acea falsă literatură despre ţărani pe care o cultivă de pildă Iorga şi îl dă imediat ca exemplu de adevărat scriitor ţăran pe Creangă. În 1909, în ultimul său mare text critic, socotit de Lovinescu un „cântec de lebădă", şi anume în răspunsul dat discursului lui Duiliu Zamfirescu la recepţia de la Academie, Maiorescu îşi înnoieşte sentimentul de preţuire pentru folclor. Zamfirescu, la fel Delavrancea, privea folclorul dintr-o perspectivă mai modernă, accentuând pe energia eroică din doine şi criticând „mlădierea" lui Alecsandri, vinovat în ochii lor de a-şi fi amestecat pana şi de a fi „îndulcit" emoţiile. Maiorescu replică: „Cu această «mlădiere» a pătruns poezia populară în sufletele noastre. Eminescu s-a inspirat de-a dreptul din ea. Coşbuc şi Goga se dezvoltă pe urma lui [...] şi încetul cu încetul rădăcina populară împlântată de Alecsandri creşte şi rodeşte în toate direcţiile". Aici nu mai este, în mod clar, nicio tactică. Alecsandri murise de mult şi Maiorescu îşi considera încheiată bătălia canonică. Interesantă această tuşă naţională şi ţărănească la „cosmopolitul" Maiorescu: după cum vedem, ea este mai apăsată la bătrâneţe, dar nu lipseşte nici în tinereţe. Nu e mai puţin adevărat că ea marchează o limită ideologică a „criticii generale" maioresciene şi un ataşament mai mare faţă de trecut decât ne lăsa să ghicim polemica din anii '60-'70 ai secolului XIX cu paşoptiştii. Cel care dăduse tonul în schimbarea canonului romantic nu părea dispus, patruzeci de ani mai târziu, să meargă atât de departe ca Duiliu Zamfirescu, bunăoară. Corespondenţa dintre ei este foarte elocventă în această privinţă. În voinţa de reformare canonică, la fel ca în toată acţiunea sa, Maiorescu rămâne un cumpătat, neiubitor de radicalisme, preferând calea de mijloc.

Cu *Observări polemice* devine limpede că ţinta lui Maiorescu nu e doar literatura, ci şi receptarea ei, critica, adică, şi istoria literară. Canonul se face şi se desface doar pe calea criticii. Magistralul articol din 1869 polemizează cu exagerările de tip protocronist, iată, mai bătrâne cu peste un secol decât cuvântul pus în circulaţie de Edgar Papu. Maiorescu răsfoieşte *Lepturariul*, din care Eminescu va trage ideea *Epigonilor*, şi găseşte, în deosebire de marele poet, numeroase aprecieri şi comparaţii disproporţionate de care beneficiază autori, în majoritatea cazurilor, fără nicio valoare. Mai toţi i se par lui Pumnul „spirete universale", „bărbaţi geniali", a căror liră „se aseamănă cântărilor lui Oraţiu şi Dante". O poezie a lui Ienăchiţă ar fi superioară uneia, similare tematic, a lui Goethe, fiindcă poetul român ar dovedi spirit sublim, iar cel german doar spirit practic. Folosind prilejul, Maiorescu reaminteşte rolul pe care şi l-au arogat cu doi ani înainte junimiştii: „În mijlocul unei tendinţe a spiritului critic pe care am văzut-o din exemplele citate, câţiva juni scriitori s-au întâlnit în credinţa că pentru onoarea bunului-simţ şi în interesul tinerimii noastre ar fi timp a

se restabili odată măsura lucrurilor; şi de aceea la înfiinţarea *Convorbirilor literare* s-au încercat, fie prin explicări teoretice, fie prin schiţe umoristice, a răspândi o judecare mai serioasă a literaturii române". Iată chiar termenii bătăliei canonice! Introducerea spiritului critic în aprecierea operelor literare ale trecutului şi prezentului. Faptul de a fi în tranziţie (ce obsesie a istoriei noastre, tranziţia!) nu numai că nu-l exclude, dar îl pretinde categoric: „De la sine nu se îndreptează nimic", remarcă, acum pentru prima oară, Maiorescu. Ideea va reveni sub condeiul său de câteva ori. Cauza principală a exagerărilor protocroniste este naţionalismul: „Ceea ce este rău pentru alte popoare este rău şi pentru noi, şi frumoase şi adevărate nu pot fi decât acele scrieri române care ar fi frumoase şi adevărate pentru orice popor cult", scrie criticul împotrivindu-se bonusului pe care caracterul naţional l-ar garanta operei literare. Reprezentantul curentului naţional era, la Iaşi, în anii aceia, Simion Bărnuţiu. Om politic ardelean, care a rostit în 1848 un discurs istoric la Blaj, în Catedrală şi apoi pe Câmpia Libertăţii în auzul a 40-50 de mii de români, şi-a încheiat cariera la Universitatea ieşeană, unde a şi murit în 1863, exact în anul în care junimiştii se înapoiau de la studii din străinătate. Separatismul, ca naţionalism moldovenesc, şi antisemitismul au caracterizat doctrina bărnuţiană, însuşită de „fracţiunea liberă şi independentă" a lui Nicolae Ionescu (una din victimele filipicei maioresciene din *Oratori, retori şi limbuţi*), care domina universitatea şi cu care Maiorescu a avut de furcă în primii ani. Fondul ideilor lui Bărnuţiu s-a perimat rapid, după moartea tribunului, dar în 1868 lui Maiorescu nu-i venea deloc la îndemână să se răfuiască cu un veritabil idol al locului şi al vremii. Ardelean, ca şi Cipariu, Bărnuţiu va reprezenta a doua ţintă personală a „criticii generale" maioresciene. Bărnuţianismul era o absurditate istorică şi logică („dreptul românilor e dreptul roman"). Nu i-a fost greu lui Maiorescu să-l demoleze. Problema era ecoul lui în mentalitatea vremii, intolerantă şi plină de ifose. Dincolo de silogistica impecabilă a polemicii sale, Maiorescu se revelă ca un spirit european şi modern. El defineşte naţionalitatea ca un mijloc către „progresul civilizaţiei prin toleranţă şi ştiinţă, prin buna stare morală şi materială potrivită totdeodată cu gradul culturii unui popor". Condamnând antisemitismul, cum o va face şi în cele două intervenţii parlamentare din 1879 pe tema revizuirii articolului 7 din Constituţie, el se va arăta uimit că „ceea ce nimeni n-ar fi crezut cu putinţă în secolul al XIX-lea la noi s-a întâmplat", adică persecutarea evreilor, exprimându-şi totodată optimismul că barbaria va fi învinsă de civilizaţie.

Studiile care urmează reiau ideile principale, înmulţind şi diversificând exemplele. *Beţia de cuvinte*, deopotrivă de bine închegat ca şi *Observări polemice*, se vrea un „studiu de patologie literară", care loveşte în pseudocultură, în delirul verbal („frazeologia optimistă", cum zice Vianu) şi, din nou, în protocronism, ca şi *Răspunsurile „Revistei Contimporane"*, în care, în pofida derizoriului majorităţii exemplelor şi a formalismului logic, pe terenul căruia Maiorescu e stăpânul absolut, al inelelor argumentaţiei, problema centrală, expediată în pagina finală, este combaterea „formelor fără fond" din cultura românească. Singurul comentator care l-a prezentat pe autorul acestui din urmă articol într-o lumină nefavorabilă este Alexandru George, *et pour cause!*, ca editor al scrierilor lui Vasile Alexandrescu-Urechiă, cel pe care Maiorescu îl desfiinţează. N-o fi fost dreptatea de partea lui Maiorescu în toate detaliile, dar în principiu el nu se înşela, aşa încât îi putem întoarce lui Alexandru George (iritat şi de lipsa de loialitate arătată de Maiorescu colegului şi amicului său) chiar vorba criticului, întrebuinţată prima oară în *Răspunsuri* şi devenită faimoasă: „nu e (sunt) în chestie!".

Tot o observaţie a lui Alexandru George încununează lungul şir de obiecţii ridicate de-a lungul timpului contra tezei „formelor fără fond", enunţată de Maiorescu în articolul din 1868 *În contra direcţiei de astăzi în cultura română* şi adăugită

în *Direcția nouă în poezia și proza română* din 1872 și, cum am văzut, în *Răspunsurile* din 1873. Acestea sunt, de altfel, textele fundamentale pentru bătălia canonică a junimismului în plan cultural. (Ciorna acestor texte poate fi considerată o scrisoare din – *nota bene!* – 1856 către o colegă de la Theresianum în care Maiorescu vorbea deja despre „direpțiunea" greșită a culturii noastre și o punea pe seama influenței franceze: „nici un ram al studiului pertractat sever", „nici o umanitate adevărată, ci numai o sentimentalitate stricată și utopică, fum, spaimă" etc.). Scrie Alexandru George: „Am combătut încă o dată [...] formula calpă, dar de mare succes, «forme fără fond», manevrată de mulți până în ceasul de față, deși ea a fost infirmată de evoluția problemei în timp (sau de Istorie, dacă vrem să ne exprimăm în termeni marxiști)". După părerea mea, deși mulți dintre comentatorii, de la Zeletin și Lovinescu la Ornea și Marino, o împărtășesc pe aceea a lui Alexandru George, teza maioresciană a fost din contră confirmată, și nu doar o singură dată, începând cu epoca lui Cuza și Carol I, apoi imediat după 1918 și, din nou, după 1989. Articolul lui Alexandru George are o adresă precisă: studiul lui Ciprian Șiulea din *Retori, simulacre, imposturi* (2003) despre Maiorescu. Autorul studiului ajunsese la o concluzie diferită de aceea comună care consta în aceea că Maiorescu s-ar fi opus formelor europene, mai exact occidentale, împrumutate de generația pașoptistă, în numele unui autarhism reacționar. Cei mai aprigi partizani ai ideii au mers până la a susține că Maiorescu ar fi putut fi revendicat de extrema dreaptă românească dintre războaie. Ciprian Șiulea constată că nu există în textele lui Maiorescu niciun temei pentru această enormitate. Spre a-l învinui de antioccidentalism, ar trebui să-l surprindem refuzând, ca Bărnuțiu, principiile burghezo-liberale ale secolului său, în numele unui *statu-quo ante* care să îngăduie perpetuarea în Principate a mentalităților și cutumelor orientale. Din contra, în concepția lui Maiorescu civilizația pune la noi capăt barbariei odată cu (expresia lui Călinescu) „descoperirea Occidentului". „Pe noi, românii, scrie el în *Direcția nouă*, ne-a scos soarta fără de veste din întunericul Turciei și ne-a pus în fața Europei. Odată cu gurile Dunării ni s-au deschis porțile Carpaților, și prin ele au intrat formele civilizației din Franța și Germania și au năvălit în viața publică a poporului nostru. Din acest moment, am pierdut folosul stării de barbari fără a ne bucura încă de binefacerea stării civilizate".

Se putea mai limpede și mai subtil spus? De ce totuși împrumutarea formelor occidentale nu a creat la noi civilizația? În ce sens au rămas goale aceste forme? Întrebare legitimă, care merită un răspuns potrivit cu textele lui Maiorescu, nu cu o prejudecată devenită istorică. Din chiar discriminarea din finalul pasajului citat se poate deduce acest răspuns: nu principiile democratice sunt neplăcute lui Maiorescu, ci felul în care ele s-au întrupat în instituțiile românești de după divanurile-ad hoc. Acestea (școala, societatea academică și celelalte „asociațiuni" culturale, la care Maiorescu atașează abia spre sfârșit Constituția și circularele ministeriale) sunt adevăratele forme goale. Maiorescu a mai fost acuzat că vrea să le distrugă, în loc să accepte, ca inevitabilă, umplerea lor de un conținut. Lovinescu, mai ales, a stăruit pe ideea că civilizația românească a parcurs în secolul XIX, drumul de la formă la fond, obiectându-i precursorului său că a ignorat caracterul original și revoluționar al procesului, visând la unul organicist și reformator care se cuvenea să înceapă nu cu forma, ci cu fondul. De visat, Maiorescu o fi visat spencerian. În realitate, el știa că lucrurile nu merg după dorințele noastre. Este uimitor cât de rău a putut fi citit Maiorescu. Vom descoperi imediat că el a spus exact ce vor spune Lovinescu și Zeletin. În articolul din 1868, de la care a pornit totul, și anume *În contra direcției de astăzi*, frazele cele mai răstălmăcite (și aproape exclusiv citate) sunt acelea în care Maiorescu socotește forma fără fond pernicioasă (în definitiv, nu este?) și crede că „este

mai bine să nu facem o şcoală deloc decât să facem o şcoală rea" etc. De aici ideea că el ar cere abandonarea formelor goale. Nu numai că remarcile lui nu trebuie luate în acest sens („ar fi mai bine dacă" nu este o soluţie, ci o apreciere), care ar contrazice tot ce ştim despre Maiorescu, om prea inteligent ca să-şi închipuie că roata istoriei poate fi dată înapoi, dar avem exprimată chiar de către el ideea contrară. O dată: în studiul din 1868, când precizează că „primejdioasă [...] nu e atât lipsa de fundament în sine, cât este lipsa de orice simţire a necesităţii acestui fundament, este suficienţa cu care oamenii noştri cred şi sunt crezuţi că au făcut o faptă atunci când au produs sau au tradus numai o formă goală a stărilor". E nevoie aşadar de o conştiinţă limpede a insuficienţei instituţiilor calchiate. Necesitatea aceasta de natură morală ne întoarce la aspectul cultural determinant în concepţia lui Maiorescu. Extrapolarea tezei a făcut din ea apanajul sociologilor. A doua oară: în *Direcţia nouă*, când Maiorescu observă că nu trăim pe o insulă, izolaţi de lume, aşteptând „dezlegarea problemelor" de la sine. De aceea conştiinţa erorii e importantă. Şi vine la rând, în continuarea celui de adineauri, pasajul esenţial (mult mai rar citat decât altele, ignorat complet de Lovinescu în monografia din 1940), pe care criticii ideii lui Maiorescu l-ar putea iscăli liniştiţi: „Aşa însă nu este situaţiunea noastră. Timpul dezvoltării ne este luat, şi tema mare este de a-l înlocui prin îndoită energie. Tot ce este astăzi formă goală în mişcarea noastră publică trebuie prefăcut într-o realitate simţită, şi fiindcă am introdus un grad prea înalt din viaţa din afară a statelor europene, trebuie să înălţăm poporul nostru din toate puterile până la înţelegerea acelui grad şi a unei organizări politice potrivită cu el". Aşadar, umplerea formei, nu renunţarea la ea! În fine, ca să nu mai fie niciun echivoc: „Şi fiindcă a da înapoi este cu neputinţă, nouă nu ne rămâne pentru existenţa noastră naţională altă alternativă decât de a cere de la clasele noastre culte atâta conştiinţă câtă trebuie să o aibă şi atâta ştiinţă câtă o pot avea". E un mare paradox ca teza culturală cea mai discutată de la noi să fi fost şi cea mai prost înţeleasă, cu atât mai mult cu cât confirmarea ei ne-a fost oferită pe tavă şi mai târziu, la alte răscruci ale istoriei naţionale. Într-un articol din 2005, H.R. Patapievici punea aproape în aceiaşi termeni valabilitatea şi actualitatea tezei maioresciene. „Problema noastră, *şi astăzi*, scrie eseistul, continuă să fie aceea a unei vieţi publice în dezacord cu capacitatea noastră de a formula judecăţi de adevăr". Patapievici mai crede că „formele nu pot naşte fond decât dacă omul care le practică posedă discernământ". Oarecum speculativ, argumentul relansează o dispută ce părea definitiv închisă.

„Critica lui Maiorescu a fost exclusiv culturală, normativă, şi s-a exercitat numai în cadrele orientărilor generale", scrie E. Lovinescu, sintetizând opinia cea mai răspândită. Lui Maiorescu i se recunoaşte meritul de a fi ctitorit critica literară, fără să fie considerat el însuşi critic literar. „Maiorescu a fost un îndrumător cultural – dar nu şi un critic literar propriu-zis", conchide Lovinescu. La acestea, G. Călinescu adaugă observaţia că Maiorescu „nu avea plăcerea analizei cărţilor", „nici măcar bănuiala existenţei unei critice analitice". Nici T. Vianu n-are altă părere, deşi atrage atenţia asupra justeţei mai tuturor judecăţilor lui Maiorescu. Mai indulgent, Vladimir Streinu găseşte acestei situaţii o explicaţie destul de curioasă: „...Puţinul într-ale criticii strict literare este însuşi puţinul literaturii noastre până la 1900". Cum, adică? Heliade, C. Negruzzi, Alexandrescu, Alecsandri, Ghica, Eminescu, Creangă, Caragiale, Duiliu Zamfirescu, Al. Macedonski, Hasdeu, Coşbuc, Delavrancea ar fi „puţin"? Impresia aceasta provine din faptul că Maiorescu şi-a consacrat articolele din jurul lui 1870 „criticii generale" menite să schimbe canonul. O ştia el însuşi prea bine, dovadă *Poeţi şi critici*, în care va constata scăderea necesităţii acestui fel de critică în favoarea „apreţierilor izolate", adică a analizei de opere. S-a conformat el însuşi acestei evoluţii, toate articolele ulterioare luându-şi ca

obiect autori şi cărţi. Bătălia canonică purtată în primul deceniu şi jumătate de activitate este răspunzătoare şi de celelalte însuşiri ale criticii normative, la carul căreia comentatorii moderni îl vor înhăma definitiv pe Maiorescu: caracterul teoretic şi ilustrativ, precum şi preponderenţa polemicii. Ultima nu va lipsi nici în articolele de după 1880, dar va deveni tot mai mult o ironie bine temperată. Dar chiar şi în prima perioadă descoperim destule pagini de critică a textului, de lectură cu creionul în mână, fie în jurnal, fie în scrisori, fie pe marginea unor cărţi care s-au păstrat din biblioteca criticului, fie, ici-colo, în articolele normative şi polemice. Dacă le comparăm cu acelea din „rapoartele academice" de mai târziu, care sunt nişte recenzii, nu remarcăm mari diferenţe. Maiorescu este ceea ce se cheamă un cititor atent şi meticulos, lucru care nu merge dacă n-ai plăcerea analizei. E greşit să proiectăm asupra modului lui de a valorifica aceste observaţii concrete şi de amănunt modul nostru de a o face. Niciun contemporan al său nu avea noţiunea de *close reading*. Critica textului e mai degrabă una *latentă* până la Primul Război. De aceea, dacă ne uităm pe notele lui Maiorescu de pe exemplarul de la Cartea Românească al nuvelelor lui Brătescu-Voineşti apărute sub titlul *În lumea dreptăţii* şi le comparăm cu raportul citit la Academie, descoperim o mulţime de observaţii pe care Maiorescu nu le-a folosit („nenatural", „trivial", „fad", „*précieux et stupide*" etc., care, puse cap la cap, ne dau o imagine destul de exactă asupra nuvelelor şi, evident, defavorabilă, pe care Maiorescu a îndulcit-o ca să poată solicita premiul, dar a şi comprimat-o, fiindcă avea o altă idee despre recenzie decât avem noi). Rapoartele îndeosebi sunt bune cronici literare, cu acurateţe a judecăţii şi pline de haz, mai ales când lui Maiorescu îi displace cartea. El descrie amestecul de mitologicale autentice şi fabricate din *Negriada* lui Aron Densusianu în felul următor: „Anticul Jupiter în olimpica-i frumuseţe pus lângă bizantin-înţelenita Sfânta Vineri şi puternicul Vulcan cu urâciunea-i clasică pus lângă un înger creştinesc cu aripile smerite". Mărturisesc a mă fi inspirat din formularea criticului când am comentat *Zoosophia* lui Ion Gheorghe, un hibrid asemănător, deşi scris cu mult mai mult talent. Laconicele cronici maioresciene, îmbinând rezumatul ironic cu ghilotina sentinţei, au făcut şcoală, deşi nu li se recunoaşte meritul. Printre ultimii mohicani ai procedeului s-a numărat Al. Piru. Uneori şi când judecata e favorabilă, cronica e remarcabilă. Nu este niciun adevăr „banal" despre lirica lui Goga care să nu fi fost spus de Maiorescu în 1906. Şi ce s-ar putea adăuga la notele pe care, cam tot atunci, Maiorescu le consideră definitorii pentru cele dintâi *Povestiri* ale lui Sadoveanu: plăcerea de a povesti, plasticitatea descrierilor de natură, nucleul psihologic-dramatic („este pururea un eveniment sufletesc hotărâtor").

Dacă toate acestea nu fac încă o critică, să răsfoim şi marile articole, indiferent de ce-şi propun. Maiorescu este creatorul unui fel de polemică, aceea bazată pe logică şi pe superioritate a tonului. Dacă îl citim din acest unghi, nu se poate să nu observăm chiar şi în „critica generală" o extraordinară artă critică. Neuitata distincţie lovinesciană dintre polemică şi pamflet a fost prilejuită de *Poeţi şi critici*, articolul contra lui Delavrancea şi Vlahuţă din 1885. G. Călinescu, altfel nu foarte binevoitor cu Maiorescu, îşi exprimă odată, chiar pe când lucra la *Istorie*, într-un articol ocazional, uimirea că nimeni nu bagă de seamă cât de „artistică în sine" este ironia maioresciană, manualele de şcoală ignorând „valoarea literară" şi meritele de „artist al dialecticii critice" care este Maiorescu. Tot Călinescu l-a caracterizat cel mai bine pe polemist: „Nu din surprinderea inepţiei iese humorul maiorescian, ci din altitudine, din prefăcuta cercetare a cauzelor răului, dintr-o desfăşurare savantă de forţe, din tonul părintesc şi suficient medical". Polemica maioresciană e una principială (detaliile doar ilustrează principiile) şi impersonală. Ea pierde treptat aparenţele unei întreprinderi subiective ca să devină o metodă infailibilă de a ajunge la adevăr. Maiorescu este un aristocrat al duelului polemic: nu se coboară să

ne convingă de dreptatea lui, lasă adevărul să se impună singur. Polemica lui e silogistică, însă nu abstractă, chiar dacă nu se remarcă prin imagini ori metafore, ci prin stringența logică și cadența de metronom a argumentației. Rare insule plastice ori sugestii de portret (mai ales în *Oratori, retori și limbuți*), spinarea încovoiată sub hainele largi și fluturânde a lui Blahramberg ori „batista roșie" fluturată de Giorgio Brătianu în momente patetice ale discursului, împingerea până la ultimele consecințe a demonstrației, cum ar fi memorabila frază care încheie pasajul referitor la disponibilitatea deplină a unui vorbitor pentru tot ce-i trece prin minte, indiferent de obiectul vorbirii: „Puțin după acel discurs, a și părăsit țara, s-a așezat în Italia și a trecut la catolicism". Un mod de a spune că a dus disponibilitatea până la absurd. Chestiunea, ridicată nu de mult de Alexandru George, dacă Maiorescu avea în toate cazurile dreptate, este perimată. E destul că a rămas arta.

Cele două studii în care Maiorescu atinge plenitudinea talentului său critic sunt cele despre Caragiale și Eminescu. *Comediile d-lui I.L. Caragiale* (1885) păstrează încă aspectul exemplificator al textelor din deceniile anterioare, dar e consacrat unui singur autor și nu e deloc zgârcit cu înfățișarea conținutului ori a mijloacelor stilistice ale pieselor. Lumea lui Caragiale este foarte exact descrisă. O va mai face Gherea, dar e de remarcat că Maiorescu nu disprețuiește câtuși de puțin sociologismul. Între el și adversarul său s-a făcut mereu această opoziție: Maiorescu cu esteticul, Gherea cu sociologicul. Lucrurile nu stau deloc așa. Lumea lui Caragiale este, pentru Maiorescu, aceea din *În contra direcției*, care a împrumutat doar „luciul" culturii occidentale, nu și temeiurile sale istorice. Iat-o, în câteva fraze în care lumea românească de după Unire devine sub pana criticului lumea lui Caragiale, populându-se de personajele și trăind în situațiile din comedii:

„Stratul social [...] este luat de jos și ne arată aspectul unor simțăminte omenești, de altminteri aceleași la toată lumea, manifestate însă aici cu o notă specifică, adecă sub forma unei spoieli de civilizație occidentală [...], transformată într-o adevărată caricatură a culturei moderne. Conul Leonida citește jurnale, explică nevestei sale esența republicei, cum o pricepe el, valoarea lui «Galibardi» și teoria halucinaților. Jupân Dumitrache, cherestegiul, caută să înțeleagă în convorbirea cu ipistatul Nae Ipingescu ce este «sufragiul universal», este pătruns de demnitatea «gardei civice» și primește de la Rică Venturiano deslușiri asupra suveranității poporului; iar cocoana Veta își cântă amorul «într-un moment de fericire și printr-o perlă de iubire». Candidatul de la percepție vrea să scape de dureri după sistemul lui Mattei; Mița Baston jură pe statuia Libertății din Ploiești și ipistatul *Carnavalului* pune un «potrabac» cu muzică la «lotărie». Ziaristul Nae Cațavencu și advocatul Farfuridi fac discursuri electorale asupra progresului economic și revizuirii constituționale; Dandanache își susține dreptul la deputăție prin tradiția de la «patruzșopt», iar polițistul Ghiță este un element principal în alegerea «curat constituțională». Adevăratul om onest este simplul «Cetățean» alegător, care este totdeauna «turmentat» [...] «Ce lume, ce lume!», zice prefectul Tipătescu și așa zicem și noi când prindem de veste că este în adevăr o parte a lumii reale ce ni se desfășură astfel înaintea ochilor".

Acest teatru realist corespunde ideii pe care Maiorescu o avea și despre roman, cam tot atunci, în *Literatura română și străinătatea*, după ce deplânsese precaritatea genului la noi, în *Direcția nouă*. „Romanul poporan" al lui Maiorescu este în fond acela realist. Este interesant să remarcăm că Maiorescu anticipează teza călinesciană a permanenței tipurilor sociale din romanul nostru. Există, la sfârșitul secolului XIX și, apoi, în anii '30 ai secolului XX, o opoziție similară între un punct de vedere „conservator" asupra romanului, ținut de realitățile sociale românești să fie obiectiv și realist (Maiorescu, Călinescu), și unul „liberal" (Duiliu Zamfirescu, Camil

Petrescu), în care ficțiunea psihologică și morală e oarecum independentă de nivelul cultural al societății. Revenind la studiul despre Caragiale, nu poate rămâne nesemnalată teoria lui Maiorescu despre moralitatea comicului:

„Autorul își ia personajele sale din societatea contimporană așa cum este, pune în evidență partea comică așa cum o găsește, și același Caragiale, care azi își bate joc de fraza demagogică, și-ar fi bătut joc ieri de işlic și tombateră și își va bate joc mâine de fraza reacționară [...] Comediile dlui Caragiale, se zice, sunt triviale și imorale; tipurile sunt toate alese dintre oameni sau vițioși, sau proști; situațiile sunt adeseori scabroase; amorul e totdeauna nelegiuit; și încă aceste figuri și situații se prezintă într-un mod firesc, parcă s-ar înțelege de la sine că nu poate fi altfel; nicăieri nu se vede pedepsirea celor răi și răsplătirea celor buni [...]. Ne-am putea mărgini să răspundem: există aceste tipuri în lumea noastră? Sunt adevărate aceste situații? Dacă sunt, atunci de la autorul dramatic trebuie să cerem numai să ni le prezinte în mod artistic, iar valoarea lor morală este afară din chestie".

Formula, schopenhaueriană, pentru această morală specifică artei este *înălțarea impersonală*. Remarcabil este că Maiorescu o pretinde nu doar scriitorului, ci și cititorului: să se lase pătruns de „lumea ficțiunii ideale", „fără intenții străine artei". Doar așa se va înțelege de ce morala nu atârnă de teme sau de expresii, ci „de la genul inspirării sale": „o împărătească cu expresii academice, manierate, după gustul trecător al unui public trecător, poate fi cu adevărat trivială, pe când soția cherestegiului Dumitrache nu este".

Eminescu și poeziile lui (1889) a pus în circulație câteva din cele mai faimoase aprecieri cu privire la poet, unele devenite clișee critice. Maiorescu are o viziune metafizică asupra personalității („ce a fost și ce a devenit Eminescu este rezultatul geniului său înnăscut"), considerând că poetul a trăit „după firea lui și fără nici o silă, în lumea ideilor generale", ceea ce înseamnă că „a vorbi despre mizeria materială a lui Eminescu" este fără sens. Poetul ar fi fost pătruns, urmînd exemplul lui Schopenhauer, de un pesimism incurabil ca „formă mai senină a melancoliei pentru soarta omenirii îndeobște". Aceste splendide cuvinte ridică deodată discuția despre marele poet la un nivel greu egalabil. Să notăm, mai întâi, că Maiorescu tratează diferit poezia și teatrul (sau romanul). Gradul de generalitate umană este mai mare în poezie, așa că sociologismul n-are ce căuta aici. Dacă în privința lui Caragiale, Maiorescu se întâlnea cu Gherea (mai puțin atunci când acesta din urmă considera, oarecum trivial, că spectatorul nu-și poate lăsa personalitatea la garderoba teatrului precum șoșonii și paltonul, nepricepând *înălțarea impersonală*), în privința lui Eminescu se deosebea radical. Referindu-se la „mizeria umană", Maiorescu polemiza cu Gherea și cu alții care îl transformaseră pe poet într-o victimă a societății. În articolul din 1887, din *Contemporanul*, Gherea îl zugrăvea pe Eminescu drept o fire optimistă din care „influența mijlocului social" (a mediului, cum zicem noi) ar fi făcut un pesimist. Teza va fi actualizată mai cu seamă cu prilejul centenarului nașterii poetului: în 1950 sociologismul vulgar era la modă, așa că nu e de mirare de ce soarta lui Eminescu trebuia deplânsă și optimismul lui, considerat de rigoare. Mai curios e să vedem ideea sub pana unui critic foarte învățat, ca Edgar Papu, și asta în anii '70 ai secolului XX, când dogmatismul se relaxase, iar Al. Paleologu putea să reamintească, după decenii de uitare, că Eminescu s-a bucurat în viață de respect, iar la înmormântarea lui a luat parte aproape întreaga clasă politică românească. Oarecum complementar portretului maiorescian va fi portretul din biografia pe care i-o consacră poetului G. Călinescu în 1932. Călinescu menține ideea abstragerii lui Eminescu în lumea ideilor generale, a spiritului său filosofic și luminat lăuntric, dar caută să dea personajului o carnație ce nu putea lipsi dintr-o biografie. Acel Eminescu primitiv, ca și Creangă, vital, cu instincte puternice, tolănindu-se în fânul din grajd, unde îl

vede prima oară Caragiale, ori în podul de la Putna, ca să nu mai vorbim de somnul sub cerul liber din tinda bojdeucăi lui Creangă, contrazice doar la suprafaţă imaginea maioresciană. Ochiul lui Maiorescu nu era încă deprins cu astfel de elemente când privea spre poet. Maioresciană va fi, în pofida faptului că-i reproşează criticului „clasicizarea" operată în ediţia din 1883 şi, în general vorbind, îndrumarea răbdătoare a poetului către modurile unui romantism *Biedermeier* minor-ironic, interpretarea lui Negoiţescu din micul său studiu scris în 1952 şi publicat abia în 1968. Desfacerea imaginaţiei eminesciene din chiar sânul cosmosului, puritatea ei ideatică, văpaia din miezul liric, acestea şi altele din cartea lui Negoiţescu nu vin doar, cu ostentaţie, împotriva curentului realist-socialist din critica anilor '50 ai secolului trecut, când o concepea, dar în continuarea metafizicii critice maioresciene, pusă la index sau respinsă cu severitate. Să mai spunem că nu sunt neapărat depăşite, deşi sunt elementare, observaţiile din studiul lui Maiorescu despre „condiţiunea" materială şi ideală a poeziei lui Eminescu, mai ales acelea despre limbă şi prozodie, în privinţa cărora, cu excepţia lui Vianu şi Caracostea, criticii moderni nu-l vor urma. Nici Lovinescu, nici Călinescu (crocean declarat) nu puneau preţ pe limbajul poetic şi modelul lor a continuat să-şi exercite fascinaţia târziu, după al Doilea Război.

Excepţională este şi personalitatea umană a lui Maiorescu. Publicarea jurnalului său intim (sub titlul *Însemnări zilnice*, cu începere din 1936, apoi într-o ediţie postbelică neîncheiată până azi) şi a scrisorilor a schimbat complet imaginea pe care o găsim în mărturiile contemporanilor. În locul olimpianului, a ieşit la iveală un om chinuit de vicisitudinile vieţii, mereu în căutarea unei oaze de linişte şi cel mai adesea nefericit. A fost o surpriză pentru cititorii jurnalului să descopere în paginile lui un Maiorescu obsedat de sinucidere sau procurându-şi informaţii despre o posibilă emigrare în America. Sau care scria: „În fundul sufletului mi-e groază de existenţa mea zilnică." Sau: „maşină de trăit". Formulă memorabilă şi din păcate, potrivită nu doar cu împrejurările anului 1879 care i-au sugerat-o, dar cu altele, multe, de dinainte şi de după aceea. Şocul produs de aceste revelaţii a fost aşa de mare, încât al treilea biograf al său (după Simion Mehedinţi, care în 1905 doar a semnat o autobiografie redactată cvasiintegral de Maiorescu însuşi, şi după Lovinescu, în 1940, când jurnalul abia începea să fie publicat), Z. Ornea, se întreba în finalul cărţii sale (*Viaţa lui Titu Maiorescu*, 1986, 1987), în cuvintele lui Sartre, dacă povestea vieţii lui Maiorescu este cu adevărat povestea unui eşec. Cum s-a ajuns de la imaginea unui învingător, spirit netulburat şi suveran, la aceea a unui învins, nefericit, este o problemă al cărei răspuns ni-l dă tocmai jurnalul. Citind primul volum de *Însemnări zilnice*, tânărul E. Ionescu, viitorul mare dramaturg, constată stupefiat: „... Era un om profund nefericit. Nu devenirea sa culturală, nici inteligenţa sa critică constituiesc valoarea sa spirituală, ci această dramatică nefericire care-i însoţeşte, ca a doua conştiinţă chinuitoare, victoriile". Aceste victorii sunt destul de relative şi, dacă admitem că structura morală a lui Maiorescu este aceea descrisă de E. Ionescu, atunci e probabil că ele n-au contat prea mult în echilibrul personalităţii sale. Politic, Maiorescu a dat greş în principala sa preocupare, reforma şcolii; ca lider al conservatorilor, n-a putut regrupa un partid fărâmiţat de orgolii personale şi de erori de guvernare. Ce importanţă poate avea în aceste condiţii faptul de a fi fost, şi nu o singură dată, parlamentar, ministru şi prim-ministru? Sub raportul vieţii personale, Maiorescu n-a avut mai mult noroc. Sociabilitatea lui avea absolută trebuinţă de o viaţă de familie normală şi de un cerc de prieteni stabili. Nu s-a înţeles mai deloc cu prima lui soţie, o nemţoaică nevrotică şi autoritară, nici, oarece timp, cu a doua, ipohondră şi geloasă (abia târziu cuplul s-a sudat şi moartea prematură a Anei l-a bulversat pe Maiorescu definitiv). Relaţia cu Mite Kremnitz a fost dezastruoasă. Nici cu fiica lui şi a Clarei, Livia, nu i-a fost dat să se înţeleagă: fata nu-l

ierta pentru divorțul de mamă, căreia, „cu vechea ei *Rechtaberau* și spirit de contradicție", îi semăna prea bine, cum notează Maiorescu în jurnal. Prietenii și i-a pierdut aproape pe toți. E limpede că le cerea mai mult decât îi puteau oferi. Iorga a avut o vorbă rea: „Cald și frig nu i-a fost nimănui lângă el". Privind lucrurile fără nici un *parti-pris*, Maiorescu a făcut, în limitele firii sale, totul pentru cei din jur: pentru Creangă, Eminescu și Slavici, ca și pentru „școlarii" din a doua generație junimistă (obținându-le burse de studii, slujbe, strângând bani, invitându-i la masă unde își făceau relații dintre cele mai utile, asistându-le debutul literar sau în carieră etc.) Ce a avut, în schimb? Ingratitudinea câtorva (Caragiale, A.D. Xenopol, Gh. Panu, P.P. Negulescu), răcirea de unii (I. Negruzzi, Pogor) sau despărțirea irevocabilă de alții (Carp). În sfârșit, probabil singura victorie de necontestat a lui Maiorescu (dar rămâne de văzut cum i-a cântărit el importanța) este aceea din bătălia canonică. „Junimea" și *Convorbirile literare* au închis o epocă și au deschis alta. În această privință, nu încape loc de îndoială.

G. Călinescu i-a schițat lui Maiorescu, în *Poezia realelor*, un portret foarte expresiv, dar nedrept și pe alocuri inutil malițios. Antecedentele trebuie căutate în *Istoria literaturii* („o mare minte mediocră"), dar și în așa-zicând tradiția unui cult paradoxal care face ca unul dintre cei mai admirați critici români să nu scape de adversități nici după moarte. Până și maiorescienii, de la Lovinescu la Alexandru George, au un dinte contra lui. Greu de înțeles de ce. În viziunea lui Călinescu, Maiorescu a fost structural „țăran" sau, mai exact, un „terian ardelean", trăsătură pe care i-o identifică în atitudinea față de femeie și în „primatul instinctului de conservație economică individuală". Misogin însă Maiorescu n-a fost și nici nu rezultă de undeva că prețuia în femeie doar valoarea economică. Mai degrabă e de crezut Z. Ornea, care scria că Maiorescu era deranjat de tendința femeilor din viața lui de a se da în spectacol. Toate erau excesive, făceau în public gesturi pe care Maiorescu nu le putea trece cu vederea sau îi vorbeau necuviincios (pe Livia o penalizează în jurnal pentru un comportament asemănător față de soțul ei). Așa ceva Maiorescu nu îngăduia. El era un formalist și un ceremonios, care iubea spectacolul numai dacă era regizat perfect, nicidecum spontan și, cu atât mai puțin, scandalos. Cât privește interesul pecuniar, deși în anumite perioade Maiorescu a câștigat foarte mult, el a avut întotdeauna tendința de a cheltui și mai mult. Nu e limpede cum gândea. Pe Iacob Negruzzi îl beștelea pentru avariție, iar într-o scrisoare către un nou junimist se plângea că cei vechi nu mai au înțelegere pentru „neapărata trebuință a idealismului". Ce e drept, a trăit din adolescență în mediul unor oameni în general avuți și nobili. La Theresianum, colegi îi erau fii de conți ori de baroni. La Iași, după 1860, cei dintâi prieteni, împreună cu care a fondat „Junimea", erau, fără excepție, boieri. Călinescu îl bănuiește că strângea bani ca să le poată face față. Dar Maiorescu a intrat în lumea lor înainte de a câștiga cine știe ce. Iar din epoca vieneză n-a păstrat amintirea unor umilințe explicabile prin decalajul social. E drept că, mai târziu, se lăuda cu originea lui țărănească. Dar am văzut pe ce se baza această atitudine. A avut de suferit de pe urma aroganței unora dintre conservatori, care nu-l considerau de-al lor (a fost o problemă și cu colegiul electoral la care era candidat). Dar nu pare să fi fost din cale afară de stânjenit. Se comporta ca ei (ținea casă deschisă, călătorea, își petrecea concediile în străinătate, își prezentase soția la palat, unde fiica ajunsese domnișoară de onoare), dar e greu de spus dacă structura lui țărănească era aceea care îl împingea spre imitație și asimilare. Un lucru e sigur: a devenit conservator (spre mirarea lui Călinescu) pentru că-i displăceau ideologic liberalii epocii, „fraza demagogică" și revoluționarismul, dar și pentru că (o spune el însuși într-un loc) s-a numărat printre primii membri ai lojei francmasonice de la Iași care, din 1866, a fost o „pepinieră pentru partidul conservator". Așadar, nu din snobism, ci din

pricina relaţiilor deja stabilite cu Pogor, Carp şi ceilalţi, toţi membri fondatori ai lojei.

O întrebare este de ce a ţinut Maiorescu jurnal intim toată viaţa şi aproape neîntrerupt (cu excepţia a două intervale: dintre 12 iulie 1859 şi 5/17 ianuarie 1866 şi dintre 9/21 octombrie 1866 şi 18 aprilie 1870, când pur şi simplu a renunţat să noteze, ideea pierderii unor caiete trebuind abandonată). În literatura noastră nu există o tradiţie prea bogată a genului. Jurnalele sunt puţine la număr şi, în orice caz, nu au întinderea celui maiorescian. Conform distincţiei lui M. Zamfir, există jurnale de criză (ceva mai multe) şi doar câteva jurnale de existenţă (Galaction, Lovinescu, Sebastian). Al lui Maiorescu a devenit de mult exemplul tipic la noi pentru cele din urmă. Model îi vor fi fost *Die Tagebűcher* ale lui Goethe. Nu ştim dacă auzise de al lui Kleist (publicat în 1803) sau de al lui Amiel (1880). Educaţia de la Theresianum va fi jucat un rol în această formă de disciplină intelectuală care este jurnalul, după cum este răspunzătoare, aproape sigur, de obişnuinţa lui Maiorescu de a coresponda, păstrând ciornele. *Epistolariul* (numit şi *Korespondenz*) acoperă, la rândul lui, întreaga viaţă a lui Maiorescu. Şi, lucru interesant, este abundent mai ales în anii din care însemnările din jurnal lipsesc. „Scrisorile-mi sunt ziar", nota însuşi criticul despre perioada cu pricina. Propoziţia (ca şi întreg contextul) ne îndreptăţeşte să nu mai căutăm caietele dintre '66 şi '70 care s-ar fi rătăcit şi să reţinem ideea legăturii foarte strânse care se stabilea în mintea lui Maiorescu între jurnal şi scrisori. Specii ale literaturii subiective, ambele reflectă un anumit nivel de civilizaţie. Ar fi vulgar să credem că numai paranoicii pot acorda atâta importanţă evenimentelor de zi cu zi, încât să le ţină contabilitatea întreaga viaţă. Maiorescu transcria epistolele şi păstra ciorna, îşi recitea jurnalul, îl adnota (rar). Dincolo de nevoia de a rememora unele lucruri (când a scris prefeţele la discursurile parlamentare sau când i-a dictat lui Mehedinţi autobiografia s-a folosit de notele zilnice), care face din jurnal un instrument, să fi fost el conceput şi ca un scop în sine? Ca o operă, aşadar? Al. Paleologu vede în jurnal „o excelentă mostră de stil *proces-verbal* şi *anticalofil*". Dacă vorbim de *Agendele* lui Lovinescu, desigur, observaţia e justă. Dar ce ştia Maiorescu despre anticalofilie, despre *Sachlichkeit* în literatură? Trebuie să ne ferim, încă o dată, să ne proiectăm conceptele noastre asupra celor de la sfârşitul secolului XIX şi începutul secolului XX. Două sunt caracteristicile jurnalului şi de ele trebuie să legăm explicaţia gestului lui Maiorescu de a-l ţine. Prima am enunţat-o deja: faptul că jurnalul acoperă aproape întreaga viaţă a criticului, de la 15 la 77 de ani. A doua este folosirea lui ca instrument autoeducativ. În 1857, Maiorescu îi scrie unui coleg de la Theresianum: „... Am conceput un jurnal, mi-am propus să reflectez *totdeauna*, *totdeauna*, să nu mă mai las niciodată scos din sărite, să nu mă mai înfurii – şi să fiu cât se poate de îndatoritor şi amabil faţă de toţi". Tânărul, care se ţine de cuvânt, are aşadar în vedere posibilitatea de a se controla cu ajutorul însemnării zilnice a unor întâmplări, stări, gesturi, cuvinte. Notându-le, îşi lua deja o anumită distanţă. Moralmente, se simţea mai în siguranţă. Şi se putea corecta. Autoscopia nu este niciodată impudică. Nu ştim prea multe despre cele mai intime trăiri ale lui Maiorescu, acelea care nu se mărturisesc cu voce tare. E cu putinţă şi ca Maiorescu, având, ca şi Tolstoi, obiceiul de a citi şi altora din familie pagini din jurnal (care era aşadar accesibil) să se fi cenzurat cu bună ştiinţă. Există unele dovezi. De pildă când adnotează mai târziu însemnările din timpul bolii celei de a doua soţii: rezultă că nu voise ca ea să ştie diagnosticul exact. Z. Ornea a descoperit, după ce a publicat biografia, că Maiorescu avea pentru unele situaţii un cod. El nota (la bătrâneţe): „emoţii voluntare". Lui Z. Ornea formula i se pare a avea un înţeles sexual. Pudoarea se datora şi educaţiei lui Maiorescu. Nu era să se dea în spectacol, fie şi într-un jurnal intim, el, care detesta să-şi vadă soţiile, fiica, prietenii dându-se în spectacol în public. Dar pudoarea nu reduce decât ecourile evenimentelor, care,

materiale sau morale, sunt consemnate cu precizie. Sinceritatea este la Maiorescu o formă de exactitate. Ceea ce ne revelă dimensiunea adevărată a personalității consemnate în jurnal este cealaltă însuşire, coincidenţa dintre însemnările zilnice şi existenţa întreagă a lui Maiorescu. Pentru aceasta nu există nicio explicaţie simplă şi clară. Poate fi disciplina nemţească a unui om învăţat cu toate rigorile; poate fi simţul eternităţii sau măcar al istoriei (Maiorescu îl va fi citit pe Goethe: „Învăţăm, scriind jurnalul, să preţuim momentul, dacă îl transformăm într-unul istoric"). Fapt este că, aşa cum vechii egipteni îngropau în Piramide tot ce era legat de existenţa pământească a faraonului, încât chiar şi mumia devenea un document, alături de pietre preţioase, veşminte, inscripţii, mostre de cereale, tot astfel Maiorescu a scufundat zilnic în galeriile jurnalului său evenimente, stări, gesturi, informaţii felurite, câştiguri, preţuri, liste de meniu, incidente fiziologice şi alte mărunţişuri inexplicabile ale vieţii lui.

Scrisorile sunt, uneori, extraordinare. Document pentru om şi epocă, ele ne revelă un Maiorescu la fel de divers, de contradictoriu, ca şi jurnalul, care, în lipsa lor, n-ar fi putut fi nici măcar bănuit. Descoperim, citindu-le, un Maiorescu juvenil, dar teribil de matur, şi altul foarte bătrân, aproape mizantrop, „care nu ştie nici să ierte, nici să uite", cum spune cel mai recent biograf al său; un Maiorescu familiar, duios, şi altul didactic şi distant; un Maiorescu ferm, direct, autoritar, şi altul persuasiv, amăgitor, ca un cântec de sirenă. E cu mult mai mult decât dacă am fi avut la îndemână numai criticile şi discursurile parlamentare, adică pe acel Maiorescu exclusiv public al contemporanilor săi. Maiorescu privat din perspectiva jurnalului şi corespondenţei coboară din Olimp şi din legendă pe pământ.

La aproape un secol şi trei sferturi de la naşterea lui Titu Maiorescu, despre ctitorul criticii româneşti se vorbeşte prea puţin. Ultimele studii care i-au fost consacrate în deceniile din urmă sunt, mai degrabă, contestatare (Al. Dobrescu, M. Ungheanu). Actualitatea lui n-a mai fost simţită cu adevărat vie şi necesară din anii '40, când E. Lovinescu şi o parte dintre criticii situaţi de el în cea de a treia generaţie maioresciană l-au invocat ca pe o minte luminată, în stare să-i sprijine în propria bătălie contra obscurantismelor la modă. Readucerea lui Maiorescu în librării şi programe didactice, după articolul lui Liviu Rusu din 1963, a reprezentat, desigur, o nobilă recuperare, dar nu însoţită neapărat de conştiinţa clară a unei alternative ideologice la confuzia căreia proletcultismul îi dăduse naştere şi pe care o întreţinea cu mare grijă. În 1970, când eu însumi am publicat *Contradicţia,* nevoia de Maiorescu nu apărea ca obligatorie majorităţii intelectualilor români. Noul obscurantism din deceniul care urma (protocronismul şi celelalte) era greu de prevăzut. Paul Georgescu s-a arătat surprins de *motto*-ul din E. Lovinescu pus de mine în fruntea monografiei, întrebându-se asupra motivelor mele de aprehensiune.

Cât priveşte contestarea lui Maiorescu, ea a venit din mai multe direcţii, în funcţie de epocile în care s-a produs. Cea dintâi datează din deceniile finale ale secolului XIX şi e rezultatul schimbării criteriilor criticii. Gherismul, cu încărcătura lui social-morală, cu tendenţiozitatea şi tezismul său, a trecut, o vreme, ca o înnoire firească a repertoriului criticii noastre. Maiorescu începea să fie simţit ca învechit în idealismul lui de sorginte clasică. O contestare de altă natură va fi aceea din perioada interbelică, legată de voga autenticului în literatură şi formulată cel mai bine de Camil Petrescu. Tema camilpetresciană va fi energic conotată ideologic în generaţia '30, când Mircea Eliade, de pildă, redescoperea vigoarea primară şi magică a unui Hasdeu, când iraţionalismul îşi reintra în drepturi şi când până şi G. Călinescu, singur, ce e drept printre marii critici ai momentului, condamna „formalismul" maiorescian. Patru sau cinci decenii mai târziu, după tezele din 1971, aceeaşi, în linii generale, va fi tema refuzului, cu precizarea că nu se putea da pe faţă iraţionalismul, mascat de un naţionalism de şcoală nouă,

comunistă. Între timp, în anii '50, Maiorescu trecuse şi prin furcile caudine ale propagandei literare comuniste de primă oră, fiind eliminat din conştiinţa publică din cauza conservatorismului său politic şi a estetismului concepţiei sale critice. O piesă, aşadar, cu mai multe acte şi cu motivaţii uneori opuse.

Ce actualitate poate avea Maiorescu astăzi, două decenii după revoluţie? Iată o întrebare pe care nu putem s-o ocolim. Greşeala care se face, în astfel de cazuri, constă în a interpreta actualitatea ca o forţare a datelor istorice. Şi G. Călinescu şi Al. Dobrescu şi alţii au dreptate să pretindă că, în sens strict, maiorescianismul apare ca depăşit. Critica literară n-a rămas, nu putea să rămână, la clasicismul teoretic şi la poziţiile practice ale autorului *Cercetării critice*. Ar fi exagerat să vrem a prelua definiţiile şi reglementările lui Maiorescu, *tale-quale*. Însă problema spiritului critic, pe care s-a întemeiat acţiunea junimistă, mi se pare, în continuare, valabilă. Mai mult, cauzele şi efectele acestei acţiuni pot fi privite cu simpatie, în condiţiile în care „mahalagismul cultural" şi „verbozitatea metisă" identificate de Camil Petrescu în literatura din a doua parte a secolului XIX cunosc o şocantă revitalizare din 1989 încoace. Ţintelor de natură literară subliniate de Camil Petrescu li se pot adăuga cele de natură ideologică pe care le-a avut în vedere E. Lovinescu. Apelul la ordine şi la raţiune a redevenit actual în confuzia de astăzi a valorilor artistice, morale şi ideologice.

Dacă ne întoarcem la esenţa concepţiei maioresciene asupra artei, observăm că ea a jucat, la rândul ei, un rol cu mult mai însemnat decât au fost dispuşi să creadă chiar susţinătorii ei din secolul XX. În lipsa ei vădită de sofisticare, în simplismul ei câteodată, concepţia aceasta are merite majore în evoluţia spre modernitate a literaturii noastre. Iată un lucru pierdut din vedere. Maiorescu a pus capăt utilitarismului artistic, militantismelor de tot felul dragi generaţiei romantice. El e cel dintâi care afirmă clar la noi că arta nu e nici morală, nici imorală, ghidându-se după criterii proprii, interne. Concepţia lui neutilitaristă deschide drum modernităţii, mai ales în poezie, pe care o purifică de social, de etic, de naţional, ca şi de tendenţiozitatea militantă care-i caracterizase pe paşoptişti. E limpede că Maiorescu nu înţelegea poezia nouă şi că naturalismul în proză îl oripila. Paradoxul face ca acest adept al stilului înalt şi nobil în artă să fi fost factorul decisiv în eliberarea literaturii de sclavia unor scopuri nespecifice şi străine, întorcând-o cu faţa la natura ei. Nereceptiv la noile teme şi limbaje, Maiorescu pregăteşte decisiv o modernitate care-i datorează mult mai mult decât au crezut modernii înşişi. În sfârşit, combătând formele fără fond, conservatorul Maiorescu a putut prevesti, în viziunea lui organicistă asupra istoriei, riscul rupturilor şi al revoluţiilor de care gândirea secolului XX a fost intoxicată. Proletcultismul anilor '50 avea în junimism un adversar mult mai redutabil, şi nu doar literar, decât era capabil să-şi dea seama. După cum, logica limpede şi nenegociabilă a spiritului maiorescian se cuvine invocată cu tărie astăzi, când domneşte confuzia valorilor şi a criteriilor, în artă, în politică, în mentalităţi.

Marii scriitori

MIHAI EMINESCU
(15 ianuarie 1850 – 15 iunie 1889)



Dacă nu avem încă, de la G. Călinescu încoace, un examen critic propriu-zis al operei lui Eminescu, avem acum cel puţin o istorie a mitului eminescian, solid pusă în pagină de Ioana Bot (*Eminescu – poet naţional român*, 2001). Dincolo de datele stricte, două sunt momentele principale ale impunerii mitului: definiţia dată lui Eminescu de către N. Iorga, în 1929, „expresie integrală a sufletului românesc", şi aceea din 1975 datorată lui C. Noica, „omul deplin al culturii româneşti". Ambele au la bază concepţia unui Eminescu paradigmatic şi anistoric, neschimbător şi pururi exemplar pentru toată suflarea românească. Dacă formula mai veche şi curentă, „poetul naţional", pe care G. Călinescu însuşi o aşază în fruntea capitolului din *Istorie* (făcând oarecum pandant celei de la capitolul despre Alecsandri, „poetul oficial", adică ocazional, nu valabil pentru toate timpurile), îşi mai poate găsi o justificare în climatul epocii *Biedermeier*, în care lui Petöfi, lui Puşkin, lui Mickiewicz, ori chiar lui Hugo li se încredinţa de către naţiunile lor acest rol simbolic (după cum arată Monica Spiridon în *Eminescu, proza jurnalistică*, 2003, fără a explica totuşi perpetuarea formulei dincoace de apusul romantic), definiţiile lui Iorga şi Noica sunt lipsite de măsură şi potrivnice spiritului critic. Şi una şi alta sunt expresia reînnoirii naţionalismului, cea dintâi, la finele deceniului scurs de la Războiul de Întregire,

în plină și viguroasă reacție a autohtonismului la occidentalizare, cea de a doua, profitând de turnura șovină a ideologiei comuniste din deceniul 8 al secolului XX, pe care a alimentat-o moral, ca și protocronismul lui E. Papu. Consecința acestei concepții despre poet este ușor de ghicit și o constatăm până astăzi. De altfel, Noica învinuia pe față critica literară de „alexandrinism" și-i pretindea să nu-l „judece" pe Eminescu, ci să-l „cuprindă". Orice formă de cult este mortificantă. Un „poet național" intangibil nu mai este cu adevărat citit. Uitat într-o slavă stătătoare, el riscă puternice reacții de contestare. Sigur că destule din aprecierile nefavorabile poetului din faimosul număr din *Dilema*, 1998 (culese apoi în volumul *Cazul Eminescu*, 1999), trebuie luate *cum grano salis*. Dar cel puțin două lucruri se cuvin reținute. Primul este că, fie și din dorința de a șoca, tinerii colaboratori ai revistei i-au negat lui Eminescu orice interes actual, și nu doar publicistului deloc *pollitically correct*, ce e drept, ci și poetului. Problema nu e atât dacă au dreptate (evident, nu au), cât că au simțit nevoia unei contestații de care Eminescu n-a mai avut parte de pe vremea *Revistei contimporane* a lui Petru Grădișteanu, cu un veac și un sfert înainte. Al doilea lucru este valul de protesta căruia numărul din *Dilema* i-a dat naștere. Violența tonului acestor reacții e întrecută de puține polemici din istoria noastră literară: „atac stupid", „atentat", „o mizerie morală colectivă", „suflete râioase", pițifelnici", „nulități și trădători" etc. Un cunoscut prozator acuză echipa de la *Dilema* că face jocul unor complotiști internaționali contra culturii noastre. De mirare să nu fie evrei. Basarabenii sunt cei mai porniți contra junilor contestatari. „Cine dictează tăierea împrejur a literaturii române?", se întreabă un profesor de la Vicovu de Sus, care mai are și spaima de a nu ști „ce soartă va avea cultura română" dacă „masoneria iudaică îl ucide pe Eminescu". Iar o poetă cu lungi plete romantice, tot de dincolo de Prut, îi condamnă pe neiubitorii de Eminescu de la tribuna Parlamentului României. Mai are rost să răspundem unor asemenea aberații ori măcar întrebării unuia dintre patrioții noștri atât de lezați cum că, de vreme ce întreținem un cult al lui Iisus, al lui Buddha ori al lui Allah, de ce n-am întreține și un cult al lui Eminescu?

Nu e de mirare, în aceste condiții, că zecile de mii de pagini consacrate lui Eminescu în secolul XX țin rareori de critica propriu-zisă și mai mult de exegeza savantă, de erudiție sau de comparatism. Reevaluarea poeziei, a prozei ori a gazetăriei n-a mai fost simțită ca imperios necesară. A avut mai multă căutare completarea corpusului de texte eminesciene (lucru, în sine necesar și admirabil), așa încât aproape orice însemnare manuscrisă, găsită din întâmplare, oricât de anodină, orice bruion sau eboșă, ba chiar o simplă mâzgăleală cu cernelurile de toate culorile întrebuințate de Eminescu din junețe și până la sfârșit au părut mai importante decât examenul critic al unei opere peste care, trecând, timpul n-a putut să nu lase urme. Paginile de critică despre poet se numără așadar pe degetele de la o mână. Un semn bun este însă acela că despre Eminescu încep să scrie tot mai mulți tineri. Dacă aveau mai multă judecată, revoltații contra colaboratorilor de la *Dilema* ar fi remarcat că majoritatea studiilor serioase de eminescologie aparțin unor oameni aflați la începuturile activității lor. Petru Creția deplângea în *Testamentul unui eminescolog* (1998) faptul că „pe tineri aceste studii nu-i atrag". Dacă editarea operei nu are încă o generație nouă de devotați, ca Petru Creția însuși ori ca Nicolae Georgescu și D. Vatamaniuc, din generațiile vechi, comentatorii operei se recrutează în ultima vreme mai ales dintre tineri. Când își scria Creția *Testamentul*, Ioana Em. Petrescu publicase deja *Eminescu, modele cosmologice și viziune poetică* (1978) și Dan C. Mihăilescu, *Perspective eminesciene* (1982). Le vor urma, îndată după 2000, Ioan Stanomir, Monica Spiridon și Caius Dobrescu, ale căror interpretări devin repede inconturnabile de către eminescologi. Ei nu propun deocamdată reevaluări ale operei (deși Monica Spiridon restabilește prestigiul literar al gazetăriei, pe care Stanomir o exami-

nează din unghiul conservatorismului european şi românesc, iar Caius Dobrescu, pe urmele lui Virgil Nemoianu, caută ecuaţia potrivită pentru imaginarul privat şi public dintr-o operă concepută la finele epocii *Biedermeier*, dar suferind influenţa întregului curent ideologic şi artistic al romantismului). Într-un articol intitulat *Un Eminescu între două secole* (publicat în *România literară*, 2000, nereluat deocamdată în volum), Mihai Zamfir vine cu câteva sugestii interesante referitoare la cum ar putea să arate o lectură nouă a operei.

În sens strict, nu există în toată istoria decât trei lecturi critice ale lui Eminescu deschizătoare de drumuri: a lui Maiorescu, a lui Călinescu şi a lui Negoiţescu. Cea dintâi, a lui Maiorescu, din 1889, fondează eminescologia critică (aceea exegetică va mai aştepta câţiva ani buni) cu un text superior didactic, care se învaţă astăzi în clasele de liceu. Maiorescu are în vedere exclusiv poezia publicată de poet în reviste şi culeasă de criticul însuşi în volumul de *Poesii* din 1883. Spre o mai limpede considerare a modului în care Maiorescu l-a citit pe Eminescu, trebuie observat că nu toată lumea e de acord că această dintâi ediţie a poeziilor este opera criticului, fără vreo contribuţie a poetului, după cum susţine Maiorescu însuşi în *Prefaţa la ediţia d'intâi* din decembrie 1883, reluată în toate celelalte sub acest titlu care iniţial lipseşte. Perpessicius n-are la început nicio îndoială, dar mai apoi nu mai pare la fel de sigur. Creţia îl ia pe cuvânt pe Maiorescu, socotindu-l nu doar antologatorul culegerii, dar şi arhitectul ei. Dubiile cele mai mari le exprimă Nicolae Georgescu (în *Eminescu şi editorii săi*, 2000), care, cu tot suportul necondiţionat adus tezei că Eminescu n-a fost nebun, ci internat politic la ospiciu, şi cu toate fanteziile lui cifrice, sugerând misterioase implicaţii masonice, care ar exista inclusiv în textul *Prefeţei* lui Maiorescu, este un eminescolog competent, ştiind pe de rost opera şi epoca. Georgescu e convins că *Poesiile* exprimă voinţa poetului şi propune un scenariu pe baza succesiunii textelor care ar dovedi o „ordine iniţiatică". Chestiunea este importantă nu în sine (numai cu greu ne vom lăsa convinşi să punem la îndoială cuvântul editorului, pe care nimeni în epocă nu l-a dezminţit, deşi este exclus ca printre apropiaţii celor doi să nu fi fost unii la curent cu situaţia reală, nici Eminescu însuşi, chiar dacă era nemulţumit, fireşte, de volum, ca de altfel de poeziile pe care le publica şi ca de tot), ci pentru că pe soclul acesta s-au clădit interpretări ale operei şi nu se poate să lăsăm neverificată tocmai temelia lor. Ion Negoiţescu, în cartea lui astăzi clasică *Poezia lui Eminescu* a exploatat cel mai clar teza că ediţia este pe de-a-ntregul opera lui Maiorescu. Premisa cărţii este legată de această teză. În termenii lui Blaga, folosiţi în altă ordine de idei, dar puşi în context de Caius Dobrescu, convingerile estetice şi opera poetului ar fi evoluat de la „un fel de legitimism de ordin divin" la „un fel de consimţământ plebiscitar". Altfel spus, de la *High Romanticism*-ul întemeietorilor curentului la *Biedermeier Romanticism*-ul scriitorilor, nu doar români, din generaţia de la 1848, de la o convenţie înaltă, radicală şi impopulară de artă la una adaptată, joasă şi „îmblânzită". Lui Negoiţescu, antumele (*Poesiile* din 1883, plus alte câteva din ediţiile următoare) i se par rodul acestei acomodări la normele romantismului târziu, bine temperat clasic, de care făcea caz poetica maioresciană din *Cercetare critică* şi restul. Scrie Negoiţescu: „Criticul *Convorbirilor* a schiţat efigia lui Eminescu, fără îndoială poetul însuşi s-a recunoscut în această imagine stilizată". Eminescu cel „genuin" şi mare romantic ar fi de găsit însă în postume, adică în cele trei sau patru proiecte de epopee naţională sau a umanităţii, pe care le-a uitat în celebra ladă predată de Maiorescu Bibliotecii Academiei şi în care criticul n-a avut curiozitatea să umble. Iată textul care a făcut şcoală al lui Negoiţescu:

„Faţa lui Eminescu e dublă: priveşte o dată spre noaptea comună, a vegherii, a naturii şi a umanităţii, noaptea fără început a visului, a vârstelor eterne şi a geniilor romantice. În timpul

vieţii sale şi apoi decenii de-a rândul nu s-a cunoscut decât prima lui faţă: probabil că nici el n-a cutezat s-o destăinuie pe cealaltă. O teamă ciudată s-a înfipt în conştiinţa lui, încât tezaurul marilor vise a zăcut mereu ascuns în caietele depozitului de manuscrise: poetul fugea de umbrele acestor visuri, Erinii ale metaforei, spre ţărmul mai fără primejdii al naturii. În planetariul românesc, singularitatea lui Eminescu prinde figură din această faţă, cu două profiluri: unul neptunic, născut din spuma amară şi din ape tânjind spre orizonturile lumii, celălalt plutonic, învăpăiat de focul originar [...]. Vom numi neptunică acea parte a operei eminesciene care corespunde în general antumelor şi care [...] e poezia formelor legale ale naturii [...]; iar plutonică acea parte care corespunde în general laboratorului şi care [...] vine mai din adânc, de unde se frământă văpăile obscure".

Primul care a obiectat la valabilitatea tezei lui Negoiţescu a fost Petru Creţia, bazându-se pe observaţiile lui ca editor al poeziilor: „Ce facem cu uriaşa cantitate de material postum care constituie redactările succesive care au dus la poeziile antume?" Cu alte cuvinte, teza nu s-ar sprijini nici pe texte, nici pe psihologia poetului. Creţia neagă şi împărţirea, consacrată de Perpessicius, între antume şi postume. Obiecţiei lui Creţia i se poate la rândul ei obiecta că faptul de a le fi conceput şi redactat în acelaşi timp, dintr-un impuls creator probabil unic, ori de a fi reluat mereu lucrul asupra lor, neconferind niciunui text statut definitiv, nu exclude evidenţa că, totuşi, Eminescu a tipărit în reviste numai o parte din poezii, admiţând, de voie ori de nevoie, ca volumul din 1883 să le cuprindă numai pe acestea. Aşadar, statutul unora de antume şi al altora de postume nu e neapărat rezultatul combătut de Creţia al unor viziuni estetice opuse (Negoiţescu exagerează cu siguranţă deosebirea dintre ele), dar este, în orice caz, urmarea voinţei poetului de a se arăta în lume doar cu o faţă, nu cu cealaltă. Nu ne lămureşte mai bine nici articolul lui Mihai Zamfir, care propune reconsiderarea operei poetice eminesciene din perspectiva obsesiei marelui poem romantic şi a unei nedesăvârşiri ontologice a textelor. În fond, Zamfir repetă opoziţia lui Negoiţescu dintre publicat sau *neptunic* şi laborator sau *plutonic*. Şi reia (chiar dacă la nivel stilistic) deosebirea dintre *High Romanticism*-ul poemelor neduse până la capăt şi *Biedermeier*-ul micului lirism, miniatural şi sentimental. Rămâne în substrat bănuiala (la Negoiţescu, convingerea) că între unele şi altele este o diferenţă de valoare. Marele Eminescu ar fi „constructorul de epopei neterminate". Este şi motivul pentru care Zamfir acceptă ideea lui Creţia de a încerca să pună laolaltă piesele risipite ale construcţiilor (cum proceda Violet le Duc în arhitectura vremii) în aşa fel încât să se refacă întregul (posibil, probabil, însă nicidecum cert) poemelor din manuscrise. Teza, atât de originală, a lui Negoiţescu nu e aşadar infirmată în mod necesar de căderea distincţiei dintre antum şi postum. Este doar relativizată energia pusă de critic în favoarea ideii că opera eminesciană s-a trădat pe sine, şi ca nivel al conştiinţei teoretice, şi ca artă, prin abandonarea *Panoramei deşertăciunilor* şi a celorlalte planete ale sistemului său poetic, şi prin tipărirea doar a asteroizilor ori meteoriţilor gravitând în jurul marilor planete ca un roi de stele căzătoare.

În mod sigur, Negoiţescu citeşte poezia eminesciană pe cealaltă faţă a ei decât aceea vizibilă pentru Maiorescu. E interesant că în *Istorie* el nu mai reia opoziţia în mod explicit, ocupându-se exclusiv de Eminescu, poetul plutonic. Despre cel neptunic, niciun rând. Eliminarea opoziţiei făţişe o face, în mod ciudat, mai tranşantă, în sensul că mare parte a operei lui Eminescu este ignorată şi nu mai aflăm părerea criticului despre *Luceafărul* şi restul, aşa cum se întâmpla în studiul din 1968, analitic ca puţine altele. Maiorescu îl aşază pe Eminescu în oglinda romanticilor *Biedermeier*, poet al imaginarului privat (ideea viitoare a lui Caius Dobrescu), excluzând cu totul imaginarul public (sau nefiind de acord cu ideile din *Epigonii* ori din *Împărat şi proletar*),

poet erotic ori al naturii, delicat şi sensibil, prea dedat la reflecţie (Caius Dobrescu observa că reflecţia asupra spiritului şi corpului era în definitiv chiar „modernitatea" lui Eminescu în raport cu *Biedermeier*-ul, inovator şi meliorist în arta versului şi a cuvântului, asupra cărora se apleca de obicei cu veleităţi de bijutier). După aproape un secol, toate aceste însuşiri nu mai valorează nimic în ochii lui Negoiţescu. La fel cum, probabil, niciuna din observaţiile criticului de astăzi nu ar fi fost împărtăşită, nici măcar gândită, de criticul de ieri. Între aceste două lecturi se situează aceea a lui Călinescu din studiile din anii '30, cea mai minuţioasă din câte avem. Observaţii profunde ori originale au făcut tot atunci Tudor Vianu (sensibilitatea şi stilistica eminesciană ar sta sub semnul versului din *Odă*: „suferinţă, tu, dureros de dulce ...", deopotrivă oximoronice), Edgar Papu, după război, şi alţii, dar o reevaluare critică a întregii opere ne-a lăsat doar Călinescu. El însuşi descoperitor de noi texte, editor, scociorâtor prin manuscrise şi biograf, Călinescu n-a pierdut, în euforia întregirii operei poetului, raţiunea de a fi a criticului literar. El nu numai a descris toată opera, fără separarea antumelor de postume sau a prozei şi publicisticii de poezie, şi i-a reconstruit filosofia şi poetica, le-a reclasificat (ce e drept, criteriile sunt uneori confuze), dar le-a judecat cu toată asprimea. Lucru atât de puţin obişnuit, cum am văzut, din cauza prefacerii lui Eminescu în nişte sfinte moaşte (nu cerea cineva să fie canonizat?), încât în studiul introductiv la ediţia actuală de *Opere* de la Academia Română, E. Simion se simte obligat să amendeze unele din judecăţi. Intuiţia lui Călinescu deschide drumul spre o lectură critică nouă a lui Eminescu. Şi Mihai Zamfir, şi Monica Spiridon s-au întrebat care ar putea fi aceasta. Nu este vorba de aceea a lui Negoiţescu, încununând şi radicalizând de fapt efortul de înţelegere a modernismului, al lui Călinescu, în definitiv, după cum autorul recunoaşte din capul locului. Pornind de la ideea interesantă că Eminescu a dat în *Epigonii* consistenţă poeţilor noştri de la 1848 (altfel, nici Călinescu în *Istorie*, nici noi n-am fi vorbit despre ei), Monica Spiridon crede că Eminescu însuşi ar trebui citit astăzi cu ochii celor care i-au citit între timp pe Arghezi, pe Blaga şi pe ceilalţi interbelici, pe Nichita Stănescu şi pe Cărtărescu, după război. Într-un fel, nici nu se poate proceda decât aşa. Avem totdeauna un standard de lectură. Modernismul care a inventat „actualizarea" căuta în poeţii vechi pe aceia contemporani, dacă nu cumva invers. Pillat îl redescoperea pe fabulistul La Fontaine în câteva versuri lirice, iar Negoiţescu pe romanticii Alecsandri ori Bolintineanu în versuri ce păreau scrise de Ion Barbu. Şi nu era Goga pentru Călinescu un „poet pur" în spiritul abatelui Bremond, atât de la modă în critica noastră modernistă? O astfel de prezentare a făcut Jan Kott în cazul lui Shakespeare, devenit contemporanul lui Beckett şi Ionesco. Postmodernismul a pus capăt acestei actualizări, tematice sau stilistice. Pentru Monica Spiridon, în pofida ideii că poeţii de azi ţin în mâna lor cheia poeţilor de ieri, este evident că romanticul Eminescu este despărţit printr-o „crevasă" de simbolişti şi de moderni. Cuvântul apare şi la Caius Dobrescu. În plus, acesta se desparte şi de cei care (Mihai Zamfir, Negoiţescu) văd în Eminescu un *High Romantic* comparabil cu primii romantici europeni. Nici un *Biedermeier* pur n-ar fi (demonstraţia e convingătoare), ci un poet care împinge romantismul spre modernitate, fără a se despărţi complet de unul şi fără a aparţine pe de-a-ntregul celeilalte. Stabilind o listă de poeţi străini care au fost, biografic, contemporanii lui Eminescu, Zamfir remarcă uimit că poetul nostru nu are nimic comun cu vreunul (dacă-i exceptăm pe rusul Tiutcev şi pe portughezul Antero de Quental, de care însă Eminescu nu auzise), nici cu Hugo, nici cu parnasienii francezi, nici cu prerafaeliţii englezi, nici cu neoclasicii italieni, nici, cu atât mai puţin, cu Baudelaire, Rimbaud sau ceilalţi reformatori din postromantism. A tradus şi prelucrat, dacă-i exceptăm pe Lenau, Schiller şi Poe, numai poeţi germani de mâna a doua, ca Heine, Bürger, Geibel şi alţii de tot

obscuri. Între români, datorează la debut mult lui Alecsandri și Bolintineanu, și se aseamănă, spre sfârșit, cu detestabilul Macedonski, tot așa cum tânărul Macedonski este pașoptist la debut, iar în *Nopți*, eminescian. Despre Novalis, Hölderlin, Colleridge nu pare să fi auzit. Dintre romanticii generațiilor vechi, doar Shelley, Musset ori Vigny îi spun ceva. Această „unicitate", cum o numește Zamfir, ridică un mare semn de întrebare cu privire la rostul imensului travaliu sursologic care a ținut decenii bune în loc o adevărată reconsiderare critică a operei lui Eminescu. Poate că singurul lui merit e de a fi descoperit acele poezii eminesciene care sunt simple traduceri sau, în cel mai bun caz, prelucrări. Lista, impresionantă, o dă Creția în cartea lui.

Dacă nu forțăm situarea lui Eminescu într-o epocă, a lui ori a noastră, dar încercăm să-l citim cu ochiul criticului literar de astăzi, a cărui retină e plină de imagini și a cărui ureche răsună de muzici, altele decât cele văzute ori auzite de Maiorescu, de Călinescu sau, de ce nu, de Negoițescu, va trebui să admitem că poetul continuă să ne placă într-o bună parte a operei sale, să ne displacă în alta și să ne lase complet indiferenți în destul de multe cazuri. O a doua observație preliminară este că toleranța noastră a crescut față de aceea a modernilor. Nu mai ținem atât de mult să găsim asemănări la poeții de odinioară, ba chiar suntem tot mai fascinați de ceea ce-i deosebește de noi. Toți doctrinarii postmodernismului au insistat pe această modă *retro*, inexistentă în secolul XX, cel puțin în prima lui jumătate (să ne amintim de cum priveau avangardiștii înapoi cu mânie). Cultul pentru diferență, pentru alteritate, se naște din toleranță și el explică moda *retro*. În fine, am pierdut și gustul pentru ceea ce criticii moderni considerau esențial la orice artist: *la qualité maîtresse*. Nu vrem numaidecât să găsim trăsătura caracteristică și dominantă, cu atât mai puțin unică, a unei opere. Cu Negoițescu s-a încheiat practic seria criticilor români procedând reducționist, serie inaugurată de Lovinescu și de Ibrăileanu și căreia i-a dat strălucire Streinu. Excepție de la regulă, doar Călinescu. La capătul acestor considerații și după o lectură care încearcă să fie una fără prejudecăți, cum arată poetul Eminescu?

Să spunem deocamdată că nu există un *singur* Eminescu. Lectura noastră nu mizează numai pe diferență, ci și pe pluralism. Opera lui Eminescu este un *pot-pourri* de viziuni, de motive, de stiluri, din care putem alege, în funcție de sensibilitatea noastră, unul sau mai multe. Nimic nu ne obligă a le considera la fel pe toate. Doar că nimic nu ne îngăduie să ne facem că nu le vedem. Avantajul acestei critici caleidoscopice este că alimentează la nesfârșit, chiar dacă *à tour de rôle*, toate nevoile, gusturile, înclinațiile sau capriciile lecturii. Ne putem plictisi de un singur Eminescu. Deja acela plutonic ni se pare excesiv. Dar nu ne putem plictisi de toți Eminescu. Unul sau altul ne va surprinde mereu. Și ar trebui, în fine, lămurită fără *parti-pris* artistic împărțirea poeziei (în mai mică măsură interesează din acest punct de vedere restul operei) în antumă și postumă. Este evident că generația lui Ibrăileanu nu punea niciun preț pe texte nepublicate de poetul însuși, ba chiar condamna editarea lor. Îndeosebi Călinescu a consumat multă cerneală ca să înlăture această zicea el, prejudecată. A reușit chiar mai bine decât spera, fiindcă de la el încoace a prins rădăcini prejudecata inversă, a superiorității postumelor. Și nu e vorba doar de schimbarea gustului, odată cu poezia modernă. Și altele îi despart pe critici. Negoițescu crede că Eminescu se înșela în privința „formei poetice" atunci când scria admirabilul vers: „Cuprins de-adânca sete a formelor perfecte". Forma n-ar fi decisivă. Mai târziu se va vorbi chiar de o nedefinitivare ontologică a textelor. Un Eminescu *brut* ar fi preferabil unuia *net*. Lucrând repetat asupra textelor, le-ar fi scurs de seve și de miresme. Toate acestea se pot discuta. Însă e destul să citim cu atenție pasajele aduse în sprijinul comentariilor ca să remarcăm precaritatea *artistică*, în sensul cel mai strâmt, dar și cel mai larg al cuvântului, a postumelor. Ca să-și dovedească ideea, Negoițescu citează

zeci de versuri, unele admirabile, majoritatea însă pline de improprietăți de lexic (cuvinte inventate ad-hoc, forme greșite) ori de gramatică (foind de dezacorduri), prozodic deficitare și evident lăsate de izbeliște în labirintul manuscriselor. G. Călinescu a comparat stăruitor basmul în versuri *Fata în grădina de aur* cu poemul alegoric *Luceafărul*, presupus a fi forma ultimă a poveștii culese de germanul Kunisch. Oricâtă prospețime ori densitate metaforică ar fi în basm, *Luceafărul* i s-a părut artistic superior, chiar așa descărnat liric cum este pe alocuri. Forma n-are cum fi indiferentă în poezie. Faptul că Eminescu a tipărit doar o parte din texte nu poate fi trecut cu vederea. Parcurgem de la un capăt la altul ce a scris poetul, observăm că puține poezii de valoarea celor publicate au fost uitate în manuscris și că, fără excepție, nu sunt decât în stare de șantier, neisprăvite, cu schelăria pe ele, cum zicea Călinescu, marile poeme de care se face atâta caz. Ideea de finisare ar putea fi o manie clasicistă la critici, dar faptul că Eminescu și-a abandonat proiectele, după ce a extras pasaje din ele și le-a publicat separat, arată că nu le-a considerat opere încheiate. Voința unui autor este suverană. Are prea puțină însemnătate că proiectele conțin versuri, imagini, viziuni excepționale. Fapt e că, dintr-un motiv ori altul, Eminescu le-a părăsit. Și-a schimbat el concepția despre poezie? Dat fiind că majoritatea sunt încercări de tinerețe, se poate crede că la maturitate Eminescu miza pe un alt fel de poezie decât poemul amplu caracteristic celui dintâi romantism. Dar e mai sigur că n-a văzut rostul ducerii lor la capăt: în definitiv, nu le-a reluat cu aceeași stăruință cu care a reluat antumele, lăsând mai puține variante, și acelea rezultate din refolosire. Ar fi să lezăm prestigiul marelui poet dacă am presupune că n-a putut scoate din *Memento mori* tot ce panorama deșertăciunilor conține ca uriașe virtualități? Sau dacă am pune nedefinitivarea *Magului călător în stele* pe incapacitatea de a-i da forma pretinsă de o atât de extraordinară viziune a unui zbor cosmic?

Scrie Călinescu: „Oricare alt poet ar putea fi criticat sintetic, prin sboruri ușoare pe deasupra operei; Eminescu nu. Asupra fiecăruia din stihurile lui prejudecata păzește ca un câine. De aceea trebuie să fim, în privința lui, pedanți și lipsiți de pietate, ca să omorâm în noi plăcerea oarbă, orgoliul românesc, obișnuința, și adevărata poezie eminesciană să poată fi trasă fără drojdii în paginile istoriei literare". Nimic mai adevărat și, din păcate, mai rar pus în practică. Sboruri ușoare pe deasupra operei, avem numeroase. *Analise*, cum ortografia autorul *Operei lui M. Eminescu* în 1936, puține. E și asta o consecință a cultului eminescian. Mai trebuie lămurită și problema traducerilor și prelucrărilor, de obicei examinate ca texte aparținând lui Eminescu. Unele chiar au acel sunet inefabil al metalului eminescian cel mai pur, dar a le pune sub lupa critică la fel cu originalele este un exces. Petru Creția a numărat 36 de poezii aflate în această situație, între care unele bine cunoscute precum *Făt-Frumos din tei* (cu varianta *Povestea teiului*), *La steaua*, *Privesc orașul furnicar*, ca să nu mai amintesc de *Floare veștedă* sau *Mănușa*, indicate de poetul însuși ca nefiind ale lui. Nu toate edițiile, nici aceea pe jumătate critică de la „Univers Enciclopedic" întocmită de D. Vatamaniuc, menționează sursa. Deși a descoperit el însuși câteva astfel de surse, editorul acesteia din urmă închide ochii la originalitatea unei poezii ca *Privesc orașul furnicar*. Lista lui Creția nu e, pe de altă parte, nici ea completă. D. Vatamaniuc pune textul lui *Călin (file din poveste)*, celebra formă „definitivă" a lui *Călin Nebunul*, basmul în proză, versificat ulterior de către poet, în paralel cu un poem al obscurei poetese berlineze C. Helm, *Schloss Herberg*, tipărit în 1869, în care, cu un aparat genealogic mai bogat (istoria unei familii princiare), e zugrăvită o nuntă a „tinerei mirese" la care iau parte elemente ale naturii, furnici, păianjeni și țânțari. Măsura versului și ritmul diferă însă, așa că, dincolo de idee avem și de câteva imagini, n-avem nici un motiv să-l socotim pe Eminescu tributar poetei germane, lipsite, ea, de orice

farmec al limbii, ceea ce mărește prăpastia dintre poema ei și *Călin*, admirabil tocmai ca expresivitate verbală.

Oricâtă bunăvoință le-am arăta, poeziile debutului de la *Familia* nu mai prezintă astăzi niciun interes. Deja în studiul lui din 1936 Călinescu le ignora sub raport artistic. Dar cum, vorba marelui critic, scăpăm greu de sub paza prejudecății că tot ce a ieșit din mâna lui Eminescu trebuie să fie genial, poeziile cu pricina continuă nu doar a fi citate festiv, ci apreciate elogios. *Ce-ți doresc eu, ție dulce Românie* ar fi, după părerea conștiinciosului editor D. Vatamaniuc, „oda cea mai frumoasă închinată de Eminescu patriei". Mai subtilă e tentativa de a le „întineri" a lui Caius Dobrescu: *O călărire în zori* ar transfigura o relație erotică, iar *De-aș avea...* ar mima doar metrica folclorică, fiind în fond o expresie a sentimentelor galante nu ale poporului, ci ale clasei mijlocii de la 1860-1870. Argumentelor criticului li se poate retorca ușor că relația erotică de care vorbește e o banală imagine romantică a cuplului călare și că tot folclorul este, în acea epocă, opera poeților care-l culeg, exprimându-i așadar pe ei, nu pe țărani. Între aceste poezii, despre care lucrul cel mai înțelept care s-a spus este că provin direct din naiva stilistică a lui Bolintineanu și Alecsandri, sunt și unele de-a binelea compromițătoare artistic, asupra cărora se cade să păstrăm tăcerea. Caracterul ocazional al multora ne întoarce tot la moda de la 1848. Altele fac tranziția cu generația următoare. *Junii corupți* oferă lui Hasdeu un model numai bun de imitat pentru pamfletele lui lirice („La voi cobor acuma, voi suflete-amăgite/ Și ca să vă ard fierea, o, spirite-amețite,/ Blestemul îl invoc;/ Blestemul mizantropic, cu vânăta lui gheară,/ Ca să vă scriu pe frunte, ca vita ce se-nfiară/ Cu visul ars de foc"). Întâmplarea sau nu face ca întâiele versuri curat eminesciene din antume, ca și din postume, să fie acelea din cea dintâi poezie publicată în *Convorbiri literare*, *Venere și Madonă*:

„Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este,
Lume ce vorbea în basme și gândea în poezii..."

Aici este și cea mai uimitoare metaforă din toată lirica noastră de până la moderni (pașoptiștii inventează de obicei tropi inferiori, metonimii, sinecdoce), în care imaginația nu merge de la abstract la concret, ca în majoritatea cazurilor, ci invers: „Braț molatec ca gândirea unui împărat poet". În rest, *Venere și Madonă* nu e decât o „comparare confuză", vorba lui Maiorescu. Jumătate din *Epigonii*, scrie Călinescu, „rămâne în afara valorilor trainice", referindu-se cu siguranță la prima jumătate, deoarece reproduce admirativ („rămân de piatră") ultimele strofe, acelea pline de banalități („Ce e poezia? Înger palid cu priviri curate"), retorice și abstracte. Din contra, cu adevărat bune sunt definițiile, în spiritul lui Boileau din *L'Art poétique*, din jumătatea inițială, omologate și de critică, și de școală, și pe drept cuvânt. S-a discutat, de la junimiști începând, mai ales despre ideea poetică (în definitiv, curentă la tânărul Eminescu, de vreme ce o regăsim și în *Geniu pustiu* și în ale locuri, ca exprimând decepția postrevoluționară a unei întregi generații) și mai rar despre eminescianismul profund al *Epigonilor*, poate prima izbândă a limbii lui Eminescu, în pofida câtorva epitete moștenite (care făcuseră deliciul romanticilor noștri *Biedermeier*), atât în latură candid entuziastă, când poetul privește spre trecut („Când privesc zilele de-aur a scripturelor române,/ Mă cufund ca într-o mare de visări dulci și senine/ Și în jur parcă-mi colindă dulci și mândre primăveri,/ Sau văd nopți ce-ntind deasupră-mi oceanele de stele,/ Zile cu trei sori în frunte, verzi dumbrăvi de filomele,/ Cu izvoare-ale gândirii și cu râuri de cântări"), cât și în latură sarcastic-amară, când privește către prezent („Iară noi? noi, epigonii?... Simțiri reci, harfe zdrobite,/ Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrâne, urâte,/ Măști râzânde, puse bine pe-un caracter inimic;/ Dumnezeul nostru: umbră, patria noastră: o frază;/ În noi

totul e spoială, totu-i lustru fără bază;/ Voi credeaţi în scrisul vostru, *noi nu credem în nimic!*"). *Epigonii* anunţă marile viziuni poetice din *Memento mori*, dar şi din *Scrisori*, adică atât înduioşător-naiva arheologie lirică în care răsar, în toată splendoarea lor fictivă, vechile civilizaţii, cât şi teribilele pamflete lirice, rod al frustrării morale şi politice. Putem trece peste *Mortua est!*, simplă reminiscenţă romantică, deşi a primit certificat de valoare de la Călinescu („nici Hugo nu mânuia mai bine elementul colosalului"), şi peste *Egipetul*, care îşi află locul în *Memento mori*, fără a fi, chiar dacă e singurul fragment dat la tipar de poet, cel mai reuşit din imensa panoramă a deşertăciunilor (în plus, el este o prelucrare după *Nilfahrt* al germanului Theodor Altwasser, relatare versificată a unei călătorii pe Nil, pe care Eminescu şi-o însemna într-un caiet), ca să ne oprim la *Noaptea* din care tot Călinescu a făcut un fel de început absolut al liricii curat eminesciene. Ce e drept, nu avem înainte de Eminescu o imagine mai bună a spaţiului privat şi închis (aceea de la Alecsandri, din *Serile de la Mirceşti*, este ulterioară). La majoritatea romanticilor noştri *Biedermeier* prevalează spaţiile publice, fie şi salonul lui Alexandrescu, deschise sau exotice. În debutul poeziei este întreg acel Eminescu postromantic, dincoace de sfera morală a *Biedermeier*-ului, pe care îl surprinde Caius Dobrescu în studiul lui:

> „Noaptea potolit şi vânăt arde focul în cămin;
> Dintr-un colţ pe-o sofă roşie eu în faţa lui privesc,
> Pân' ce mintea îmi adoarme, pân' ce genele-mi clipesc;
> Lumânarea-i stinsă-n casă... somnu-i cald, molatic, lin."

Ca şi în *Singurătate*, de peste câţiva ani, se presimte deja recluziunea bacoviană, tonul acela al intimităţii tulburate doar de iluzia apariţiei iubitei:

> „În odaie, prin unghere
> S-a ţesut păienjeniş
> Şi prin cărţile în vravuri
> Umblă şoarecii furiş.
>
> În această dulce pace
> Îmi ridic privirea-n pod
> Şi ascult cum învelişul
> De la cărţi ei mi le rod.
>
> Ah! de câte ori voit-am
> Ca să spâzur lira-n cui
> Şi un capăt poeziei
> Şi pustiului să pui;
>
> Dar atuncea greieri, şoareci,
> Cu uşor-măruntul mers,
> Readuc melancolia-mi,
> Iară ea se face vers.
>
> Câteodată... prea arare...
> A târziu când arde lampa,
> Inima din loc îmi sare
> Când aud că sună clampa...
>
> Este *Ea*. Deşarta casă
> Dintr-o dată-mi pare plină..."

Un mediu burghez, domestic, dar zugrăvit pe un ton de badinaj descoperim în *Cugetările sărmanului Dionis*, unde câteva din temele predilecte cum ar fi aceea a deşertăciunii vieţii (poetul scrisese deja *Memento mori*), a morţii, a somnului, a poeziei sunt parodiate cu haz, iar altele (bahicul, boema, sărăcia) anticipate, dar tot în acest stil voit frivol, în care alegoria nu duce la satiră ori la fabulă, ci la autocompasiunea cea mai paşnică şi la autoironia fără adâncime:

> „Ah! garafa pîntecoasă doar de sfeşnic mai e bună!
> Şi mucoasa lumânare sfîrâind săul şi-l arde.
> Şi-n această sărăcie, te inspiră, cântă barde –
> Bani n-am mai văzut de-un secol, vin n-am mai băut de-o lună.

Cugetările apar în *Convorbiri* la două luni după *Egipetul*. Nu s-a stăruit niciodată destul pe această disponibilitate a poetului pentru stiluri diferite. Cititorii din 1872 n-aveau, cu siguranță, o imagine fixată despre Eminescu, așa cum avem noi, și îi priveau altfel decât noi avatarurile. E și greu să-l recunoaștem în bahica și glumeața lamentație a lui Dionis pe vizionarul evilor istorici din *Memento mori*. Și mai semnificativ este faptul că din același manuscris 2259, în numărătoarea lui Perpessicius, provin și antitetica, rău scrisa *Înger și demon*, și cea dintâi idilă tipic eminesciană, *Floare albastră*. Una încheie un ciclu, cealaltă deschide altul. *Înger și demon* face parte din întâiul capitol al romanului de dragoste eminescian, întins pe treizeci și șase de poezii, începând cu *La o artistă*, din 1868, și sfârșind cu *De ce nu-mi vii* din 1887. Acest dintâi capitol, prea puțin interesant artistic, este al femeii generic adulată sau disprețuită, ca o „cântare întrupată", „notă rătăcită din cântarea sferelor", „ființă armonioasă ce-o gândi un serafim", ori, dimpotrivă, „marmoră", „piatră", icoană care „învenină" sufletul. Tot din acest capitol fac parte câteva poezii de aspect naiv-romantic precum *Amorul unei marmore* și celelalte anterioare lui 1870. Cu *Floare albastră* pătrundem în cel de al doilea ciclu erotic eminescian. Femeia devine o ființă oarecare, tangibilă, obiect nu de cult ori de respingere, ci al celui mai omenesc sentiment, al trăirii senzuale și hedoniste. G. Călinescu a vorbit de „nerușinare", iar Edgar Papu (*Poezia lui Eminescu*, 1971) a dezvoltat ideea unei poezii a simțurilor, fără înaltă spiritualitate. Scenariul caracteristic există deja în *Floare albastră*: femeia simbolizează ispita, chemarea ei tulbură mințile bărbatului, care se lasă târât în fluxul vital (în altele rezistă și apoi regretă). *Crăiasa din povești* ne-o arată pe femeie ca pe o făptură ivită din sânul naturii înseși, ca pe o vietate a apei sau a trestiilor, nimfă tânără care pândește apariția masculului. În *Povestea codrului* și *Dorința*, e rândul bărbatului să-și cheme perechea. *O, rămâi* din 1879 este ultima din ciclu. Femeia este aici de-a dreptul identificată cu pădurea, care ispitește, întinde un năvod de brațe sau îl sufocă pe bărbat cu părul ei vegetal, iar cel care refuză apelul e bărbatul-copil, nefixat sexual, Narcis, pentru ca la urmă bărbatului adult, care-și amintește de toată această beție a simțurilor, să nu-i mai rămână decât părerea de rău. Mai este o particularitate a *Florii albastre*: e singura din ciclu în care perechea se alcătuiește realmente. În celelalte, fie așteptarea e zadarnică, fie cuplul există doar în imaginația poetului. Inconfundabila și atât de persistenta muzicalitate a idilei erotice a lui Eminescu este, toată, în strofa ultimă din *Dorința*:

> „Adormind de armonia
> Codrului bătut de gânduri,
> Flori de tei deasupra noastră
> Or să cadă rânduri-rânduri."

Călinescu a pus aceste poezii sub titulatura *noua eglogă*. Însă egloga este, în tradiția teocritiană și virgiliană, o poezie arcadică și artificială. Ale lui Eminescu sunt foarte naturale. Singurele elemente comune cu bucolicele lui Virgiliu ar putea fi rusticul și idilicul.

Împărat și proletar este, probabil, cea mai manipulată ideologic din toate poeziile lui Eminescu. În mult prea populara *Doină*, cel puțin, mesajul xenofob fiind clar, nu încape loc de interpretare. Din *Împărat și proletar*, atât socialiștii de la 1900, cât și comuniștii de la 1950 au reținut de obicei discursul proletarului, devenit la fel de celebru ca *Internaționala*. Caius Dobrescu a analizat cel mai bine lunga și greoaia poemă, fără merite literare remarcabile, reinstalând discursul anarhist la locul lui într-un context destul de complicat și, mai ales, nemaiatribuindu-i-l poetului însuși. Perspectiva adevărată asupra incitării la revoltă și asupra episodului care a fost prea ușor identificat Comunei din Paris este aceea a monarhului care se preumblă melancolic prin mulțime. Meditația Cezarului conține același sâmbure de pesimism asupra deșertăciunii istorice care stă la temelia lui *Memento mori*: „Căci vis al morții-

eterne e viaţa lumii-ntregi". Ca să nu fie obligată să aşeze poemul în această perspectivă, critica anilor '50 se oprea de obicei la cea dintâi parte, ignorând restul. Lecturi germane de mâna a doua se află la originea atât a încântătorului, luminosului *Călin (file din poveste)*, cât şi la originea goticei istorii din *Strigoii*. Prea bine ştiute spre a le mai reproduce, versurile din *Călin* s-au banalizat aproape cu totul, fiind astăzi mai pe gustul şcolii decât al criticii. *Strigoii* e o legendă bürgeriană plină deja de clişeele romantice din toată poezia de acest tip: castele de marmoră săpate în stânca munţilor, domuri, magi centenari care citesc în cărţi de zodii, iubite moarte care revin ca moroi, cavalcade nocturne, îmbrăţişări fatale, tot tacâmul. Fondul istoric e apocrif şi amestecat: Arald, regele avarilor, e reţinut pe Nistru din drumul său spre Roma de pasiunea pentru Maria, blonda „regină dunăreană", ca Antoniu de Cleopatra pe Nil. Magul din munţi aprinde creştineşte o candelă ca să-l evoce la lumina ei pe păgânul Zamolxe, ce e drept nu încă din paginile unei cărţi „cu semnele strâmbe întoarse-arăbeşte" precum aceea a magului călător în stele din altă poezie. Din epoca ieşeană sunt câteva poezii foarte deosebite una de alta: *Melancolie, Departe sunt de tine*, pe tema bătrâneţii morale şi a intimităţii obosite, dar şi *Pajul Cupidon*, ludică şi echivocă, la fel ca mult mai târzia *Kamadeva*. Versul este în cele dintâi fastuos, căzând în falduri grele ca de catifea („Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă,/ Prin care trece albă regina nopţii moartă"), iar în celelalte, dacă nu din cale-afară de şmirgheluit ca în *Kamadeva*, pe muchie de cuţit în *Pajul Cupidon* („Gât şi umere frumoase,/ Sânuri albe şi rotunde/ El le ţine-mbrăţişate/ Şi cu mâinile le-ascunde.// De te rogi frumos de dânsul,/ Îndestul e de hain/ Vălul alb de peste toate să-l înlăture puţin"). Niciuna din aceste poezii nu e o capodoperă, dar faptul de a regăsi ambele registre în *Luceafărul* este semnificativ. Urmează câteva erotice dintr-un ciclu pe care l-am putea socoti al romanţelor. Specia a mai fost legată de *Atât de fragedă* şi de celelalte de la sfârşitul epocii ieşene. Sunt poezii ale iubirii pierdute, femeia e, în general, absentă fizic, nostalgic evocată. Divinizată şi regretată. Tonul este al sincerităţii neprefăcute, sentimentalismul ia locul hedonismului. O notă de dulcegărie nu lipseşte. Oricâtă „urzeală intelectuală", cum zice G. Călinescu urmând pe Ibrăileanu, ar exista în *Pe lângă plopii fără soţ*, poezia nu se mai poate citi astăzi fără oarecare jenă. Capodopera indubitabilă a ciclului este cel de al treilea *Sonet*:

> „Când însuşi glasul gândurilor tace,
> Mă-ngână cântul unei dulci evlavii –
> Atunci te chem; chemarea-mi asculta-vei?
> Din neguri reci plutind te vei desface?
>
> Puterea nopţii blând însenina-vei
> Cu ochii mari şi purtători de pace?
> Răsari din umbra vremilor încoace,
> Ca să te văd venind – ca-n vis, aşa vii!
>
> Cobori încet... aproape, mai aproape,
> Te pleacă iar zâmbind peste-a mea faţă,
> A ta iubire c-un suspin arat-o,
>
> Cu geana ta m-atinge pe pleoape,
> Să simt fiorii strângerii în braţe –
> Pe veci pierduto, vecinic adorato!"

Un alt accent au poeziile (nu doar eroticele) epocii bucureştene: iubirea e misogină (unele sunt curate satire), femeia nu mai e nici sălbăticiunea din idile, nici fiinţa de care se leagă chinuitoare nostalgii din romanţe, ci mincinoasa, făţarnica, netrebnica Dalila. Atitudinea poetului e aceea a lui Hyperion din finalul *Luceafărului*, unde *norocul* e considerat o valoare negativă. Capriciile femeii şi-au scuturat farmecele. Mai demult, în *Despărţire*, poetul le aprecia: „Ci tu rămâi în floare ca luna lui April". În *Scrisoarea IV* comparaţia şi-a schimbat înţelesul: „Când ea-i rece şi cu toane ca şi luna lui April". Iubirea nu mai are sens. Amorul e un lung prilej pentru durere. Femeia se scufundă în anonimat („Căci azi le semeni tuturor/ La umblet şi la port").

Amintirile sunt „nimicuri". Dacă nu punem la socoteală maniheistele poeme de până la 1870, putem reface şirul aşa: după idile şi romanţe, vin la rând satirele. Morale şi filosofice, acestea trebuie analizate mai puţin în conceptualele, abstractele *Ce e amorul?* şi restul şi mai ales în *Scrisori* şi în *Glossă.* Acelaşi G. Călinescu găseşte *Scrisorii I* vina de a ne da mult timp doar o plăcere pur acustică. Ideea poeziei superioare ar începe cu fragmentul cosmogonic. Dar această a patra strofă rămâne prea curgătoare ca să fie cu adevărat expresivă. Perfecţiunea retorică stânjeneşte lectura. Combustia lirică e redusă. Abia portretul cugetătorului este de reţinut, din capul căruia (e ideea din mai multe) iau naştere cosmosul, istoria, totul, dar asta fiindcă Eminescu îşi dovedeşte tot mai mult vocaţia satirică. Reluând portretul, o dată încheiată reflecţia filosofică asupra deşertăciunii celor lumeşti, spre a deplânge sărăcia şi ignorarea de care minţile luminate au parte, Eminescu intră în turaţia poetică maximă a pamfletului. Sărind la *Scrisoarea III*, observăm acelaşi lucru: după şcolăreasca evocare a întâlnirii şi bătăliei dintre Mircea şi Baiazid, în versuri superioare celor din *Legendele istorice* ale lui Bolintineanu, dar în fond în spiritul acelora, Eminescu îşi dă măsura geniului în partea cea mai discutabilă şi netraductibilă pe înţelesul altor naţii din lunga poemă, aceea de pamflet politic. E o neşansă imensă aici: verbul lui Eminescu nu mai seamănă cu al niciunui alt poet, întrecând în plasticitate şi sonoritate a sarcasmului chiar şi *Les Châtiments* ale lui Hugo. Tocmai în pasajele pe care trecerea timpului şi caracterul aşa-zis local istoric al obiectului polemicii le fac indescifrabile pentru alţii. Structural, cele două *Scrisori* sunt mai degrabă dramatice decât lirice. Remarca lui G. Călinescu e justă. Să adăugăm că nefixarea genului conduce la curiozitatea ca textele dramatice rămase în manuscris să conţină ample porţiuni lirice, valorificate separat de poet, iar *Scrisorile* să fie dramatizări şi dialoguri mai potrivite cu recitarea pe scenă. Debutul *Scrisorii II* este greu de uitat şi nota foarte personală a confesiunii o transformă într-o artă poetică nepreţuită, scrisă într-o limbă mai nouă decât aceea „veche şi înţeleaptă" al cărei elogiu poetul îl face:

> „De ce pana mea rămâne în cerneală,
> mă întrebi?
> De ce ritmul nu m-abate cu ispita-i de la
> trebi?
> De ce dorm, îngrămădite între galbenele
> file,
> Iambii suitori, troheii, săltăreţele dactile?
> Dacă tu ştiai problema astei vieţi cu care
> lupt,
> Ai vedea că am cuvinte pana chiar să o fi
> rupt,
> Căci întreb, la ce-am începe să-ncercăm
> în luptă dreaptă
> A turna în formă nouă limba veche
> şi-nţeleaptă?"

În locul selenarelor peisaje romantice, avem aici un stil burghez şi direct, cu elemente de biografie aproape postmoderne în simpatica lor ironie:

> „Ameţiţi de limbe moarte, de planeţi, de
> colbul şcolii,
> Confundam pe bietul dascăl cu un crai
> mâncat de molii
> Şi privind păinjenişul din tavan, de pe
> pilaştri,
> Ascultam pe craiul Ramses şi visam la
> ochi albaştri
> Şi pe margini de caiete scriam versuri
> dulci, de pildă
> Către vreo trandafirie şi sălbatică Clotildă.
> Îmi plutea pe dinainte cu al timpului
> amestic
> Ba un soare, ba un rege, ba alt animal
> domestic.
> Scârţâirea de condeie dădea farmec astei
> linişti,
> Vedeam valuri verzi de grâne, undoiarea
> unei inişti,

Capul greu cădea pe bancă, păreau toate-n infinit,
Când suna, ştiam că Ramses trebuia să fi murit."

Scrisoarea IV ne întoarce la mitologia romantică, la lună, castele, lacuri, cavaleri şi serenade. Plimbarea cuplului de îndrăgostiţi cu barca pe lac reia idilele, în versuri însă aproape solemne, de 15-16 silabe. Doar că, la urmă, într-un contrapunct un pic prea marcat, aflăm că toate acestea nu mai există în lumea noastră burgheză (aceeaşi din *Scrisoarea II*), dominată de convenţii şi care a prefăcut iubirea în acel „instinct atât de van/ Ce le-abate şi la pasări de vreo două ori pe an". Finalul este extraordinar, în aceeaşi linie modernă, orală, biografică şi onestă:

„Da... visam odinioară pe acea ce m-ar iubi,
Când aş sta pierdut pe gânduri, peste umăr mi-ar privi,
Aş simţi-o că-i aproape şi ar şti c-o înţeleg...
Din sărmana noastră viaţă, am dura roman întreg...
N-o mai caut... Ce să caut? E acelaşi cântec vechi,
Setea liniştei eterne care-mi sună în urechi;
Dar organele-s sfărmate şi-n strigări iregulare
Vechiul cântec mai străbate cum în nopţi izvorul sare.
P-ici, pe colo mai străbate câte-o rază mai curată
Dintr-un *Carmen Saeculare* ce-l visai şi eu odată.
Altfel şuieră şi strigă, scapără şi rupt răsună,
Se împing tumultuoase şi sălbatece pe strună,
Şi în gându-mi trece vântul, capul arde pustiit,
Aspru, rece sună cântul cel etern neisprăvit...
Unde-s şirurile clare din viaţa-mi să le spun?
Ah! organele-s sfărmate şi maestrul e nebun!"

Aici este şi tema transformării poeziei. Eminescu trebuie socotit un postromantic în măsura în care se desparte de coerenţa structurală a romantismului, fie în lirică, fie în epică, spre a vesti dislocările sufleteşti ale modernilor, când muzicalitatea lasă locul zgomotelor, armonia pe al stridenţelor, şi nimic nu se mai poate exprima limpede, deoarece coardele instrumentului poetic s-au rupt. E ciudat că încercările criticii din secolul XX de a face din Eminescu un contemporan al modernilor au condus mai degrabă la revalorizarea poemului *High Romantic*, congruent în viziunile şi în stilistica lui, decât la semnalarea despărţirii poetului de spiritul romantic în general. Avem un motiv în plus de a nu-i reproşa lui Eminescu abandonarea în manuscrise a marilor sale tentative de poem romantic, acelea enumerate de Ion Negoiţescu şi readuse în discuţie de Mihai Zamfir, şi anume că el a simţit la un moment dat caducitatea formulei şi a renunţat să-şi ducă la capăt încercările. Între tânărul şi maturul Eminescu nu e aşadar deloc distanţa de la un *High Romantic* convertit la *Biedermeier* de către Maiorescu, ci aceea de la un epigon euforic al primului romantism, aproape fără circulaţie la noi, la un premodern lucid, care trage epoca propriilor începuturi romantice spre ţărmul poetic al secolului XX. Dacă versurile pe care le-am citat din *Scrisoarea IV* ar fi luate ca definiţie morală şi stilistică a unei anumite poezii, aceea n-ar fi poezia lui Eminescu însuşi, dar cu siguranţă a lui Bacovia sau Arghezi. *Scrisoarea V* desăvârşeşte misoginismul anilor '80-'83. Eminescu însuşi n-a publicat-o. *Et pour cause!* Discursivitatea tuturor *Scrisorilor* nu se mai regăseşte decât norocos în cea din urmă. Sunt şi versuri rele de tot, pe care Eminescu nu le-ar fi lăsat în această formă brută, dacă pregătea

poezia pentru tipar („O femeie între flori zi-i şi o floare-ntre femei –/ Ş-o să-i placă. Dar o pune să aleagă între trei/ Ce-o-nconjoară toţi zicând că o iubesc – cât de naivă –/ Vei vedea că de odată ea devine pozitivă" etc.). S-a dat de obicei *Luceafărului* mai multă importanţă decât merita, poate, din raţiuni mai degrabă de ideologie literară decât propriu vorbind poetice. Poemul ilustrează câteva din temele principale ale gândirii lui Eminescu şi este, în plus, unul din textele cel mai bine lucrate artistic. El este şi o sinteză a vocilor lirice eminesciene. Versul iambic de 7-8 silabe nu-l slujeşte decât în parte pe poet şi anume în chemările iubirii (care, luate separat, seamănă cu idilele), în episodul cu Cătălin, dar deloc în viziunile cosmologice, în reflecţiile lui Hyperion, adică în partea de simboluri romantice majore. Seducerea Cătălinei de către Cătălin „copil de casă", sună mai potrivit decât rugăciunea adresată de Hyperion lui Dumnezeu. Cadenţa este prea bruscă, suflul prea scurt. *Glossa* în schimb are exact suflul sentenţios necesar. G. Călinescu a vrut să explice efectul poetic al rostogolirii de concepte prin sonoritatea solemnă. Dar liturghia nu trebuie desprinsă de conţinut, chiar dacă obişnuinţa ne face în astfel de cazuri să nu mai auzim ideile, plecând urechea doar la muzica lor. În *Glossă* filosofia schopenhaueriană se liricizează şi sentinţele devin memorabile prin forma eminesciană în care au fost turnate:

> „Vreme trece, vreme vine,
> Toate-s vechi şi nouă toate;
> Ce e rău şi ce e bine
> Tu te-ntreabă şi socoate;
> Nu spera şi nu ai teamă,
> Ce e val ca valul trece;
> De te-ndeamnă, de te cheamă,
> Tu rămâi la toate rece."

Oda (în metru antic) reprezintă un caz interesant. A fost socotită emblematică pentru Eminescu, deşi nu e, stilistic, deloc specifică. Nu s-a observat niciodată că, în lipsa rimei, aici sau în alte câteva poezii, Eminescu nu este Eminescu. Cu toată frumuseţea abstractă a confesiunii, versurile par traduse:

> „Nu credeam să-nvăţ a muri vreodată;
> Pururi tânăr, înfăşurat în manta-mi,
> Ochii mei nălţam visători la steaua
> Singurătăţii."

Abia aceasta este poezia de concepte goale, în felul sonetelor michelangioleşti, în care autenticitatea lirismului poate fi pusă la îndoială. De altfel, la origine, *Oda* era consacrată lui Napoleon. Evoluţia ei până la atât de personala, în intenţie, mărturisire din forma definitivă nu se explică nicicum. Internalizarea motivului morţii nu izbuteşte să alunge impresia de impersonalitate. O capodoperă este în schimb *Mai am un singur dor*, în cea dintâi din cele patru variante publicate de Maiorescu în ediţia din 1883. În aceasta, împăcarea cu ideea morţii, nepăsarea ataractică nu mai par, ca în *Odă*, nici emfatice, nici contrafăcute. Izbitor este acel ton pe deplin firesc al dorului de recontopire cu natura:

> „Mai am un singur dor:
> În liniştea serii
> Să mă lăsaţi să mor
> La marginea mării;
> Să-mi fie somnul lin
> Şi codrul aproape,
> Pe-ntinsele ape
> Să am un cer senin.
> Nu-mi trebuie flamuri,
> Nu voi sicriu bogat,
> Ci-mi împletiţi un pat
> Din tinere ramuri."

În puţine cazuri nu este clar de ce poetul n-a tipărit unele poezii din anii 1866-1869. Cele mai multe nu sunt nici mai bune, dar nici mai rele decât cele de la *Familia*. Ce e drept, doar una este ocazională, aşa cum, printre cele publicate, sunt în schimb atâtea. Duhul lui Alecsandri se face simţit şi prin acest detaliu, poezia lui, aceea paşoptistă, în general, fiind prin excelenţă

ocazională. Poetul încearcă mai multe forme gramaticale ori lexicale inuzuale decât în poeziile tipărite: *auree, argintos, marătră.* Clişeele micului romantism sentimental sunt uneori abandonate în favoarea unei note biografice directe, cum nu vom întâlni mai târziu: „Copii eram noi amândoi,/ Frate-meu şi cu mine./ Din coji de nucă car cu boi/ Făceam şi înhămam la el/ Culbeci bătrâni cu coarne." Fără nicio explicaţie rămâne în schimb uitarea printre manuscrise a câtorva poezii târzii, din epoca ieşeană şi de după aceea, care nu sunt cu nimic inferioare idilelor sau elegiilor publicate în *Convorbiri* şi apoi în volumul din 1883: *Ea-şi urma cărarea-n codru, Dormi, În fereastra despre mare, De vorbiţi mă fac că n-aud, Ce şopeşti atât de tainic... Cu gândiri şi cu imagini, Stelele-n cer, Dintre sute de catarge, Cristalografie.* Toate sunt antologabile.

Cel dintâi proiect mare, neîncheiat şi neîncredinţat tiparului, este *Demonism* (probabil din 1871-1872). Poemul n-are rimă şi este, evident, o formă primară. Doar apariţia în el a Titanului i-ar putea reţine pe cei care, ca Matei Călinescu la debutul său, au fost preocupaţi de figura cu pricina. Nici *Miradoniz* nu are rime. Numele este al unui eden vegetal, ca acela din *Cezara*, şi totodată al unei zâne care dă la iveală „prin haina albă membrii-angelici". Totul este iremediabil naiv. *Memento mori* are două variante, care diferă prin numărul versurilor (cu aproape o mie mai mult în 1871-1872 decât în 1870). Nu şi prin calitatea lor. Este destul de limpede de ce n-a tipărit poetul decât fragmentul intitulat *Egipetul.* N-avem însă nicio explicaţie pentru abandonarea proiectului, asupra căruia n-a revenit, ca în alte cazuri, niciodată. În molozul şantierului părăsit stau totuşi în picioare câteva construcţii fără egal în tot restul poeziei eminesciene. Chiar dacă nu justifică pe de-a-ntregul entuziasmul unora pentru postume, *Memento mori* conţine strofe citabile pentru originalitatea metaforelor, cum ar fi aceea a întoarcerii roţii timpului:

„Cînd posomorâtu basmu – vechea secolelor strajă –
Îmi deschide cu chei de-aur şi cu-a vorbelor lui vrajă
Poarta naltă de la templul unde secolii se torc –
Eu sub arcurile negre, cu stâlpi nalţi suiţi în stele,
Ascultând cu adâncime glasul gândurilor mele,
Uriaşa roat-a vremei înapoi eu o întorc."

Prea multele repetări şi improprietăţi fac poemul dificil la lectură. *Egipetul* este evident capitolul cel mai lucrat, deşi inegal şi el. Toată critica a citat, pentru idilica ei dulceaţă, scena fecioarelor Libanului:

„Şi în Libanon văzut-am rătăcite căprioare
Şi pe lanuri secerate am văzut mândre fecioare,
Purtând pe-umerele albe auritul snop de grâu;
Alte vrând să treacă apa cu picioarele lor goale
Ridicară ruşinoase şi zâmbind albele poale,
Turburând cu pulpe netezi faţa limpedelui râu."

Evocarea psalmiştilor David şi Solomon n-are nici pe departe farmecul evocării poeţilor români din *Epigonii.* Cele mai multe strofe sunt consacrate Greciei vechi, cu nimfele ei, asemănătoare fecioarelor libaneze:

„Mai albastră decât cerul, purtând soarele pe faţă,
Ea reflectă-n lumea-i clară toată Grecia măreaţă.
Câteodată se-ncreţeşte şi-şi întunec-al ei vis –
Nimfe albe ca zăpada scutur ap-albastră, caldă,

Se împroaşcă-n joacă dulce, mlădiindu-se
se scaldă,
Scuturându-şi părul negru, înecându-se de
râs."

Nu e deocamdată nimic plutonic. Nu va fi nici mai departe. Teza lui Negoiţescu nu se sprijină pe nici un text. Eminescu este poetul sudului însorit. Civilizaţiile pe care le cântă imnic sunt luminoase. Barbu şi Pillat sunt prevestiţi de acest apus de soare peste Grecia nimfelor şi a faunilor, zugrăvit în versuri dintre cele mai frumoase din poezia românească:

„Însereazăşi apune greul soare-n văi de
mite.
Cu un roş fir de jeratic culmi de munte
sunt tivite.
Lunga lor fulgerătură în senin a-ncremenit.
Marea aerului caldă, stelele ce-ntârzii line,
Limba râurilor blândă, ale codrilor
suspine,
Glasul lumei, glasul mării se-mpreună-n
infinit."

Superbe sunt versurile despre Orfeu, din a cărui harpă curge, ca dintr-un corn al abundenţei, întregul univers:

„De-ar fi aruncat în chaos arfa-i de
cântări îmflată,
Toată lumea după dânsa, de-al ei sunet
atârnată,
Ar fi curs în văi eterne, lin şi-ncet ar fi
căzut...
Caravane de sori regii, cârduri lungi de
blonde lune
Şi popoarele de stele, universu-n
rugăciune,
În migraţie eternă de demult s-ar fi
pierdut."

Un eden meridional, cu „dumbrăvi de aur" şi „codri de argint" sclipind în soare este Dacia, ca o Palestină deopotrivă de armonioasă, stăpânită de o vară eternă şi plină de palate, domuri, temple şi hale gigantice. Nu doar urieşenia, pe ideea căreia a stăruit Călinescu, e caracteristică, fluturii cât navele şi iarba ca o pădure, dar toate aceste construcţii ieşite din mâna unor oameni-zei. Istoriceşte, bătălia dacilor cu romanii, după modelul din *Iliada*, este grosolană în falsitate şi n-are dinamismul scenelor similare de război din *Dumbrava roşie*. Borealul nu concurează meridionalul, cum ne-am aştepta. Palatele de sub apă ale zeilor Valhalei sunt mai puţin atrăgătoare decât domele din Egipt sau Palestina.

Poetul ar fi trebuit să lucreze mult la definitivarea acestei panorame a deşertăciunilor ca să scoată din ea o capodoperă. Tema căderii, apocalipsa istorică se ivesc într-un târziu, dar poemul nu se încheie pur şi simplu pe această notă. Reflecţia finală explică, poate, şi de ce imensul proiect a fost părăsit în stadiul acesta de şantier. Pesimismul eminescian se întinde de la universul născut din gândire, de la gândire la poezia însăşi. Zădărnicie este nu doar lumea, dar şi să tragi în versuri soarta ei caducă:

„Din agheazima din lacul, ce te-nchină
nemurirei,
E o picătură vinul poeziei ş-a gândirei,
Dar o picătură numai. Decât altele, ce mor,
Ele ţin mai mult. *Umane*, vor pieri şi ele
toate.
În zădar le scrii în piatră şi le crezi
eternizate,
Căci eternă-i numai moartea, ce-i viaţă-i
trecător.

Şi de-aceea beau paharul poeziei înfocate.
Nu-mi mai chinui cugetarea cu-ntrebări
nedezlegate.
Să citesc din cartea lumii semne, ce mai
nu le-am scris.
La nimic reduce moartea cifra vieţii cea
obscură –
În zădar o măsurăm noi cu-a gândirilor
măsură,

Căci gândirile-s fantome, când viaţa este
vis."

Se pare că Eminescu ar fi pregătit pentru tipar în 1872 *Povestea magului călător în stele* (titlul îl va da Călinescu peste exact şaizeci de ani). Nu ştim de ce a renunţat, după ce l-a transcris într-un caiet. I se va fi părut nu îndeajuns de lucrat. În plus, poemul nu e isprăvit. Identificarea de la urmă a ascetului cu prinţul trimis de părintele său la bătrânul mag lasă deschisă o perspectivă pesimistă asupra rostului puterii, al împărăţirii peste oameni. Tema Cezarului există şi în *Împărat şi proletar*, şi în *Scrisori*, şi în *Memento mori*. Nici de data aceasta n-are artistic vreo justificare preţuirea dată de critică. Versurile sunt greoaie, deseori şchioape, imaginaţia neslujită de metafore, o proză deasă copleşind mai peste tot poezia. Nici *Gemenii* nu e o reuşită. Partea întâi are aspect dramatic, fiind, poate, cel mai bun lucru scris de Eminescu în teatru. Scena cea mai interesantă, aceea a convorbirii dintre Brigbelu şi Tomiris, după uciderea bărbatului acesteia de către geamănul său frate, arată că Eminescu citise *Richard al III-lea* de Shakespeare. Se mai reţine blestemul pe care ucisul Sarmis îl rosteşte contra lui Brigbelu, nu ştiu dacă cunoscut lui Arghezi, deşi tipărit deja în 1902:

„Ş-acum la tine, frate, cuvântul o
să-ndrept,
Căci voi să-ngălbenească şi sufletu-ţi din
piept
Şi ochii-n cap să-ţi sece, pe tron să te
usuci,
Să sameni unei slabe şi străvezii năluci,
Cuvântul gurii proprii, auzi-l tu pe dos
Şi spaima morţii intre-ţi în fiecare os.
În orice om un duşman să ştii că ţi se
naşte,
S-ajungi pe tine însuţi a nu te mai
cunoaşte,
De propria ta faţă, rebel, să-ţi fie teamă
Şi somnul – vameş vieţii – să nu-ţi mai
ieie vamă,
Te miră de gândirea-ţi, răsai la al tău glas,
Încremeneşte galben la propriul tău pas,
Şi propria ta umbră urmând prin ziduri
vechi,

Cu mâinile astupă-ţi sperioasele urechi,
Şi strigă după dânsa plângând, muşcând
din unghii
Şi când vei vrea s-o-njunghii, pe tine să
te-njunghii!..."

Mureşanu este ultimul din marile proiecte. Valoarea dramatică a tabloului este nulă, dar unele versuri, din versiunea din 1870, au fost publicate separat de poet şi sunt cunoscute. Mergând mai departe, există printre postume, mai ales între cele târziu concepute, câteva demne de atenţie, deşi pe acestea se poate construi încă şi mai puţin imaginea lui Eminescu plutonic la care visa Negoiţescu. Este în unele o modernitate şocantă, departe de vizionarismul flamboaiant al *High Romanticism*-ului, şi care ne duce cu gândul mai degrabă la Stefan George sau la Rilke decât la Hölderlin ori Novalis:

„Şi sună-n noaptea tristă
Un cântec de copilă
Şi vântu-ntoarce-o filă
Din cartea ce-am deschis.

De ce mi-a-ntors el foaia
Unde-nvăţatul zice
Că-n lume nu-i ferice,
Că viaţa este vis?"

Tot din epoca berlineză, ca şi *Stam în fereastra susă*, este şi poemul *Mitologicale*, care e de-a binelea o parodie a stilului romantic. Bătrânul (uraganul) se converseazä amuzant cu Tânărul (Pepelea). Tot ce rămâne din romantism aici este *witzul*. Cea mai interesantă artă poetică eminesciană este *Cum negustorii din Constantinopol*, de asemenea din epoca berlineză, în aceeaşi manieră inventiv-ironică, pe nedrept uitată pentru banala *Criticilor mei*:

„Cum negustorii din Constantinopol
Întind în piaţă diferite mărfuri,
Să ieie ochii la efenzi şi popol,

Astfel la clăi de vorbe eu fac vârfuri
De rime splendizi, să le dau de trampe,
Sumut o lume, ş-astfel ochii lor fur.

Dactilu-i cit, trocheele sunt stambe,
Şi-i diamant peonul, îndrăzneţul.
Dar astăzi, cititori, eu vă vând iambe,

Şi mare n-o să vi se pară preţul:
Nu bani vă cer, ci vremea şi auzul.
Aprinde-ţi pipa şi aşază-ţi jeţul

La gura sobei, cum o cere uzul;
Citeşte cartea ce îţi cade-n mână
Şi vezi de nu-i mărgăritar hurmuzul

Ce-n mână-l ai de-acum o săptămână."

Din 1876 este şi poezia *Cărţile*, tot o artă poetică, închinată lui Shakespeare (nu atât de surprinzător, dacă ne gândim că, un an mai târziu, Eminescu prelucra *Sonetul XXVII*, dovedind familiarizarea cu opera marelui brit):

„Shakespeare! adesea te gândesc cu jale,
Prieten blând al sufletului meu;
Izvorul plin al cânturilor tale
Îmi sare-n gând şi le repet mereu.
Atât de crud eşti tu, ş-atât de moale,
Furtună-i azi şi linu-i glasul tău;
Ca Dumnezeu te-arăţi în mii de feţe
Şi-nveţi ce-un ev nu poate să te-nveţe."

Surprinzător cu adevărat, în raport cu imaginea consacrată, va fi Eminescu în câteva poeme ludic-echivoce, din care vor învăţa multe lucruri Şerban Foarţă sau Emil Brumaru, o sută bună de ani mai apoi, cum ar fi *Din Berlin la Potsdam*, *Umbra lui Istrate Dabija-Voievod* şi altele:

„Zice Darwin, tata Darwin,
Cum că omul e-o maimuţă –
Am umăr de maimuţoi,
Milly-nsă de pisicuţă.

Şi mă urc în tren cu grabă
Cu o foame de balaur.
Între dinţi o pipă lungă,
Subsuori pe Schopenhauer.

Şi-acum şuieră maşina.
Fumul pipei lin miroasă,
Sticla Kümmel mă invită,
Milly-m râde.– Ce-mi mai pasă!"

Este de mult relevat curajul artistic din *Antropomorfism*, unde ludicul e pus în slujba câtorva foarte tari imagini ale sexualităţii:

„Când o-acopăr a lui aripi, când îl simte pe-a ei şele,
Inocenţa-i sângerează, i se-ntunecă-mprejur.
Ţine mult această dulce, amoroasă nerozie.
Al ei suflet se topeşte de-ntunericul molatec,
Simte pare c-o pătrunde un piron roş de jeratec,
Ce-o omoară ş-o turbează, o-ndeliră ş-o sfâşie."

Întârzierea citării totuşi a acestui tip de texte vădeşte o anumită pudoare a criticilor şi editorilor. Eminescu a fost multă vreme apărat de el însuşi. Nu doar de dragul ideii de unitate a operei, dar şi pentru că poetul naţional trebuia să arate generaţiilor următoare acelaşi obraz neclintit, ca o mască, de seriozitate şi pasiune. Călinescu a fost întâiul care a vorbit de un Eminescu echivoc, obscen sau neruşinat. Alţii au trecut sub tăcere această latură a poeziei lui. Îl surprindem uneori chiar pe judicios-grijuliul Perpessicius recurgând la mici trucuri acoperitoare. Mai mult, lecţiunile lui din manuscrise

menite a proteja imaginea arhicunoscută a poetului vor fi preluate tacit de toți editorii care au urmat. O excepție este Petru Creția. Într-o antologie din 1994, acesta a restabilit după un manuscris știut și lui Perpessicius ordinea versurilor din *Stau în cerdacul tău...*, un sonet din 1879, tipărit postum, în 1902. Creția n-a oferit nicio explicație preferinței înaintașului său pentru o variantă infidelă manuscrisului, cu multe ștersături, însă perfect lizibil. Deosebirea poate părea, la prima vedere, neînsemnată. Îndrăgostitul privește prin fereastra cerdacului cum iubita i se pregătește de culcare. În versiunea de la Perpessicius, fata își despletește părul care cade pe umerii goi. În versiunea lui Creția, care e cea corectă, iubita își aruncă pieptarul *de pe* umeri, rămânând cu bustul gol. Inversarea de către Perpessicius a versurilor 9 și 10 din sonet a făcut ca poezia să nu fie ce este, adică o scenă de *voyeurisme*, care i se va fi părut inacceptabilă criticului și editorului monumentalei ediții de toată lumea admirată.

Proza lui Eminescu este, în general, supraapreciată. Postumă, în bună parte, n-a fost totuși de la publicarea ei după 1900 judecată totdeauna favorabil. „Improvizație de multe ori", scria Ovid Densusianu în 1908. G. Ibrăileanu considera cam tot atunci scoaterea la iveală a *Geniului pustiu* „o impietate". O dată însă fixat cultul eminescian, atât marile nuvele, cât și ciornele descoperite în manuscrise au fost tratate cu infinită considerație. Ca și poeziile, piesele de teatru ori simplele însemnări de prin caiete care-l fascinau pe C. Noica, prozele au intrat în malaxorul unei exegeze pe cât de erudite, pe atât de lipsite de spirit critic. S-au dibuit surse, înrâuriri, afinități, s-a dezvoltat o întreagă știință comparatistă, care a plimbat curiozitatea scriitorului prin aproape toate literaturile lumii, în fine, cum Eminescu avea o bună cultură filosofică, textele i-au fost scotocite în căutarea ideilor și simbolurilor celor mai diverse și mai ascunse, provenite din toate zările cugetării, de la marea filosofie germană la esoterismele asiatice, de la raționalismul secolului al XVIII-lea occidental la magia vechilor egipteni. Toată această strădanie, necesară în anumite limite, și operă a unor cercetători învățați (alături de care, ce e drept, a înflorit o înspăimântătoare impostură), a stins cu încetul orice interes pentru valoarea la lectură a prozelor ori pentru așezarea lor firească într-o ordine istorică. Toate au căpătat același statut artistic. Și e semnificativ că de la E. Lovinescu la Caius Dobrescu (în temeinica lui monografie din 2004) revine de exemplu observația că *Geniu pustiu* ori *Sărmanul Dionis* n-ar conține personaje valabile realistic și psihologic, ca și cum comentatorilor le-ar fi rămas necunoscute standardele prozei vremii și faptul că Eminescu avea școala romantismului. Debutul, prozatorul și-l face cu *Făt-Frumos din lacrimă*, tipărit în *Convorbiri literare* în noiembrie 1870, după *Venere și Madonă* și *Epigonii*, poeziile cu care pătrunsese în același an în paginile revistei. Este și singurul basm în proză tipărit de Eminescu, dar nu neapărat, din acest motiv, și cel mai bun. *Călin Nebunul*, conceput cam în aceeași epocă vieneză, dar rămas între hârtiile autorului, e mai consistent, deși în stare brută, așa cum l-a transcris Eminescu. Celelalte patru sunt doar schițate, „simple notări neprelucrate de basme populare", cum spune Petru Creția. *Făt-Frumos din lacrimă* îi atrage luarea aminte lui Tudor Vianu (care-l examinează stilistic în *Arta prozatorilor*) prin „atitudinea descriptivă", care nu e a creatorului popular. E adevărat că Eminescu insistă pe această latură în portretul tinerei împărătese, de la început, ori în prezentarea straielor lui Făt-Frumos la plecarea în călătoria lui fără întoarcere. Scenariul fabulos este sofisticat. Unele imixtiuni de mitologie creștină îl fac pe jumătate absurd, Făt-Frumos nu se luptă din capul locului cu Genarul din cauză că acesta, creștin fiind, avea puteri de la Dumnezeu, nu de la duhurile întunericului. Prefăcut în cenușă și apoi în izvor. Făt-Frumos își recapătă făptura omenească grație Sfântului Petru care, auzindu-i plânsul, se roagă de Dumnezeu să-l scape de soarta rea. Făt-Frumos are viziuni poetice macabre. La urmă, însurân-

du-se, uită să se întoarcă în împărăţia tatăului său, petrecând la curtea duşmanului acestuia, cu care se făcuse frate de cruce. Întâmplările sunt lipsite de logică, naive, fantasticul, hibrid, combinând clişee folclorice cu motive de pură invenţie. Stilistic, basmul e prea lustruit. În fond, etica vitejiilor lui Făt-Frumos este indescifrabilă. M. Dragomirescu (1908) găsea că „basmul conţine elemente streine de geniul poporului român", iar Iorga îl considera o „legendă cultă".

Romanul *Geniu pustiu* începe să fie redactat tot în epoca vieneză sau chiar mai devreme, dacă avem în vedere manuscrisul atribuit lui Toma Nour, a cărui sugestie autorul o primise în anii trecerii lui prin Blaj de la Filimon Ilea, „amicul" din poezia publicată în *Familia.* Textul memorialistic al lui Nour acoperă părţile a doua şi a treia din cele patru ale romanului şi se referă la anul 1848. Întâlnirea dintre narator şi Nour din partea întâi are loc după douăzeci de ani, dacă admitem că Eminescu însuşi aparţinea generaţiei postrevoluţionare. Situarea acţiunii în timp creează o dificultate: Nour nu mai putea fi, când face cunoştinţă cu naratorul, tânărul portretizat cu care începe povestea, el trebuind să aibă în jur de patruzeci de ani. Nici ideile exprimate în acea ocazie nu pot fi ale lui, ci mai curând ale tânărului său interlocutor. Nour, ca şi Ioan, sunt paşoptişti, revoluţionari, ca Rosetti, Bolliac şi ceilalţi, pe care Eminescu îi detesta. Ei nu pot aparţine în acelaşi timp generaţiei plini de resentimente şi frustrări. Psihologia lui Nour e confuză, rod al încrucişării spiritului paşoptist, revoluţionar, dar constructiv, cu acela nihilist şi steril de mai târziu. Împrejurarea că moare într-o închisoare din Copenhaga în timp ce congenerii săi erau oameni politici la putere în Principate dovedeşte clar acest lucru. Nici în *Sărmanul Dionis*, nici în teatrul istoric, Eminescu nu va acorda atenţie unor astfel de amănunte. Romanul are de altfel o latură pur senzaţională. Evenimentele de la 1848, din Apuseni, unde Nour şi Ioan se regăsesc, sunt toate privite prin această prismă. În această parte se află şi singurul pasaj epic interesant, acela al morii plutitoare (ca biserica pe roate a lui Bănulescu!), pe care românii se refugiaseră din faţa honvezilor, fiind însă trădaţi de proprietar, un sas ahtiat după bani, aşa că dau foc morii cu sas cu tot, ca să se răzbune. Episodul are ceva din forţa narativă şi morală a prozei viitoare a lui Slavici:

„Coborârăm muntele şi apucarăm prin câmpie până ajunserăm la moară. Moara era închisă, do(a)r cânele deslănţuit urla la lună a pustiu. Vocea lui morţie şi somnoroasă răsuna departe în aerul nopţii. Niţă făcu un semn şi toţi ne tupilarăm la pământ. El merse-ncet înspre câne şi-aruncă de departe gloanţele de mămăligă, pe care cânele le prindea din aer şi le înghiţea cu aviditate. Dar în curând efectul lăptucei începu a influinţa şi el se zvârcolea gemând încet în nisipul de pe marginea râului. Niţă ne făcu semn şi înaintarăm. Pântecele cânelui se înflase ca o tobă şi el suferea cumplit. Unui fecior i se făcu milă şi-i înfipse lancea în inimă. Ne apropiarăm de moară. Începurăm a pocni în uşă şi auzirăm vocea speriată a morarului:

— Care-i acolo?

— Eu mi-s, baciule, răspunse Niţă cu vocea lui ţigănită.

— Da ce vrei tu acu noaptea? zise el.

— Am să-ţi [dau] vestea rea, baciule; vin mocanii... i văzui d-ici şi-am venit să-ţi spun, ca să fugi.

Auzirăm cum sasul urcă scările tuşind şi greoi, apoi veni lângă uşă. În momentul când deschise, Niţă îi înfipse mâna în gât, astfel încât sasul, pierzându-şi prezenţa de spirit, scăpase felinarul şi cheia din mână şi ochii începură a i se învârti în cap şi faţa să-i învineţească. L-ar fi gâtuit desigur, dacă bătrânul n-ar fi oprit. Ordonă să-i puie căluşi în gură şi să-l lege. Totul se făcu în tăcere, căci n-avuse timp nici să strige [...] Argaţii morii, cari dormeau, nevasta morarului – toţi fură legaţi.

— Daţi drumul roţilor! strigă acum bătrânul.

Roţile începură a se-nvârti şi pietrele morii se-nvârteau durduind şi măcinându-se în ele însele. Vuietul cel cumplit al pietrelor goale, vâjâi-

torul zgomot al roților, ce făceau să spumege apa ce le mișca, moara, ce începuse a se legăna și trosni din toate încheieturile, întreceau țipetele cele slabe și înfundate ale celor legați. Vro câțiva voinici se suiră pe acoperământul morii și începură a da cu topoarele în el, zvârlind bucățile de șindrilitură în ap(ă), în care s-acufundau ș-apoi, ieșind, înotau negre ca sufletele înecaților. În pod era o butie cu păcură, care fu vărsat(ă) pe întreagă întinderea podului. Apoi se aduseră cei legați și se legară țapăn de grinzile groase cari rămăsese din acoperământul devastat. Atunci li se descăluși la fiecare din cei legați gura.

— De ce ne-ați vândut? strigă bătrânul, rece și teribil, uitându-se cu fața unei furii de marmură în ochii morarului.

Sasul încremenise și amuțise de spaimă. Gura lui [nu] mai putea să zică o vorbă ... neci de grație, neci de ură, fălcile i se-nfundase și tremura, ochii tulburi ca (a) unui nebun, limba bâlbâia fără să poată modula. Spaima-l amuțise. Femeia plângea amar, feciorii aruncau priviri rugătoare și sincere pe înfricoșatul demon al răzbunărei.

— Deslegați-i pe toți ceilalți și pe femeie și duceți-i la țărmuri, afară de morar – el rămâne-aici.

Într-un moment fură cărați la țărm.

Ne scoborârăm cu toții din pod și ne duserăm la țărm. Un mare foc fu aprins pe moment.

— Cine ne-a vândut? zise bătrânul crunt către femeie.

— El! zise ea, văitându-se... bărbatu-meu. Spusu-i-am eu să nu s-amestece neci în rău, neci în bine. Nu... nu s-a putut. Ungurii i-au dat 200 de zloți buni, și pentru aceea el v-a vândut.

— Femeie, zise bătrânul, cu tine noi n-avem nimica, neci cu voi, feciori, zise el către argați. Deslegați pe muiere, să-și (ia) bani și lucruri și ce mai are prin moară.

— Încărcați puștile, măi! să dăm în sașii ăștia, zise Niță râzând.

— Fără gloanțe, șopti unul altuia.

Argații fură deslegați.

— Fugiți, mă! le zise Niță. Foc, copii! zise feciorilor noștri.

Sașii fugeau de le-ajungeau picioarele la ceafă – puștile trăsniră dar, fără gloanțe cum erau, nu făcură decât a înmulți spaima celor ce fugeau. Femeia ieșise, cu bani și cu lucruri ce avea mai scumpe, din moară și plecă plângând. Morarul începu a boci, legat de grinzile morii.

Bătrânul suci o funie de paie și împlând-o cu păcură, o azvârli aprinsă de jos pe acoperișul morii. Într-un moment podul cel uns cu păcură se aprinsesă, morarul țipa teribil, de întrecea urletul roților și durduitul pietrelor neferecate. Aci bătrânul tribun râse cu sălbăticie – ideea satanică se-mplinea. Luă toporul și tăie funiile ce legau moara de mal.

Moara începu a se mișca, a pluti aprinsă pe valuri".

Celelalte două părți formează un fel de ramă și țin de romanul sentimental. Iubita lui Nour e întreținută de un conte ungur, pe care Nour îl ucide în castelul lui, în timpul revoluției. După ce ororile trec, el descoperă o scrisoare de la Poesis (așa o chema pe fată), care-i explica totul și-l determina să-și piardă definitiv iluziunile. În inconsistentul personaj, Petru Culianu a văzut un „revoluționar de profesie" (*Studii românești*, 2000), ceea ce n-are nicio legătură cu realitatea. Caius Dobrescu exagerează și el, ignorând specificul romantic și melodramatic al romanului, când afirmă că „sub aparențele ideologiilor progresiste și ale idilei domestice *Biedermeier* mocnesc, s-ar spune, focarele «sălbăticiei» și «nebuniei»." Distincția între privat și public nu e pertinentă pentru secolul romantic. Credincios codului realist al romanului modern, G. Călinescu găsește și el că *Geniu pustiu* e un „poem în proză". Formula, greșită, revine sub condeiul multor comentatori. Toată proza romantică e poematică, melodramatică, sentimentală ori senzațională, fără psihologie ori sociologie plauzibilă. Eminescu urmează întocmai modelul lui Sue, Dumas-fils și, în general, pe al romanului așa-zis de mistere din prima parte a secolului XIX. *Geniu pustiu* nu

e nici mai bun, nici mai rău decât prozele sentimentale ale lui Alecsandri și Bolintineanu ori decât cele senzaționale ale lui Bujoreanu ori, ceva mai târziu, Sion. Eminescu n-are' în latura documentară, talentul lui Ghica, așa că manuscrisul lui Nour e greu de acceptat ca tabloul cel mai valid al revoluției lui Iancu, după cum s-a spus. Ce e mai atractiv, în afara scenei reproduse mai sus, e, în partea de început, un anumit aspect biografic, camera lui Nour, de exemplu, dar și ideile din dialogul cu naratorul, de care Călinescu și biografii de mai târziu se vor sluji.

Ar fi de știut și de ce n-a considerat Eminescu potrivit să expedieze *Geniu pustiu* la *Familia*, cum îi promisese lui Iosif Vulcan. În fond, romanul pare încheiat. O explicație ar fi că autorului nu i-a mai plăcut ce a scris. În capul lui se înghesuiau acum alte proiecte, mai ambițioase și mai puțin tributare pașoptismului înflăcărat care se vede și în tabloul dramatic *Andrei Mureșanu* ori în dramele istorice concepute la Viena. Unul dintre proiecte este nuvela *Sărmanul Dionis*, care, lucru neremarcat de obicei, debutează cu lungi pasaje asemănătoare și, pe alocuri, identice cu cele din primul capitol al *Geniului pustiu*. Rătăcirea lui Dionis pe străzile din București, pe o ploaie mocănească, și atmosfera din cafeneaua sordidă în care intră sunt aceleași din peregrinările naratorului din roman. Camera lui Dionis, înaltă, goală, cu teancuri de cărți pe podea și păianjeni prin colțuri (consacrată de Călinescu drept camera poetului însuși), o repetă pe aceea a lui Nour. Până și bustul (descris ulterior ca un portret în ramă) al frumosului tânăr cu plete negre și ochi albaștri este același. Nu s-a pus întrebarea de ce Eminescu a reluat aceste pagini în *Sărmanul Dionis*, deși personajele și acțiunea nuvelei nu au nimic în comun cu *Geniu pustiu*. S-a dat în general prea multă importanță speculațiilor cu privire la timp și spațiu de la începutul nuvelei, raportate la manuscrisele eminesciene din epocă. În definitiv, ele pregătesc terenul pentru transmutarea personajului dintr-o epocă în alta. Oricâtă atenție ar acorda Eminescu aspectului științific al fenomenelor, nuvela nu e în spiritul *S.F.* de astăzi, ci mai curând în acela al prozei lui Borges ori Mircea Eliade. Tema, foarte veche, a vieții ca vis și a visului ca viață (care e și la Borges) lămurește cam totul cu privire la filosofia eminesciană: „Dacă lumea este un vis – de ce n-am putea să coordonăm șirul fenomenelor sale cum voim noi? Nu e adevărat că există un trecut – consecutivitatea e în cugetarea noastră – cauzele fenomenelor, consecutive pentru noi, aceleași întotdeauna, există și lucrează simultan". În alt loc, explicația pentru iluzia șirului cauzal de întâmplări e mai plastică: „Închipuiește-ți că pe o roată mișcată-n loc s-ar lipi un fir de colb. Acest fir va trece prin toate locurile prin care trece roata învârtindu-se, dar numai în șir, pe când roata chiar în aceeași clipă e în toate locurile cuprinse de ea". Că Eminescu invoca pe Kant și pe alții, asta nu creează obligația criticilor de a-l combate cu argumente filosofice pline de morgă. G. Călinescu a stăruit cel mai mult pe eroarea lui Eminescu de a interpreta subiectiv legile kantiene ale spațiului și timpului. Încă junele autor nu se complica în speculații filosofice. Se mulțumea cu cele câteva remarci, mai sus citate, absolut lămuritoare pentru fantasticele întâmplări din nuvela lui. Nu doar sub raport ideatic, Eminescu cerea de la el însuși mai mult decât putea da la vârsta aceea. Răutăciosul Panu pretindea a-i fi obiectat, la lectura în *Junimea* a nuvelei, în 1872, că zugrăvește Iașul din vremea lui Alexandru cel Bun, ca având arhitectură turcească înainte de venirea turcilor ori că-l trimite pe călugărul Dan să studieze la Academia de la Socola, creată câteva secole mai târziu. Nici *Kabbala*, în care Ruben îl inițiază pe Dan, nu e probabil să fi fost cunoscută în Moldova în 1400, *Zoharul* fiind scris în 1296. Judecată ca povestire fantastică, *Sărmanul Dionis* e cea mai bună din prozele lui Eminescu și nu va lipsi din nicio antologie a genului. Autorul dovedește abilitate în sugerarea confuziei de planuri (tocmai ceea ce nouă ne place i-a nemulțumit pe junimiști, care i-au cerut o încheiere nouă și Eminescu s-a conformat, citând pe

Theophile Gautier cu o celebră frază despre posibilitatea de a trăi o „nostalgie inversă" după locuri şi timpuri ulterioare), de exemplu atunci când îl înfăţişează pe călugărul Dan trezindu-se din visul în care fusese Dionis şi nu, contrar aşteptărilor cititorului, pe Dionis visându-se călugăr în veacul cel vechi. Un episod interesant este prefacerea lui Ruben, kabbalistul, într-un mic diavol care ţopăie de bucurie că l-a prins în năvod pe naivul călugăr. Dacă visul convieţuirii celeste cu Maria e plin de toate clişeele poetice ale romantismului, trezirea şi retrezirea lui Dan în vremea noastră, confuzia dintre Ruben, kabbalistul, şi Riven, anticarul, acestea şi altele denotă o oarecare măiestrie în conducerea acţiunii. „Cine este omul adevărat al acestor întâmplări, Dan ori Dionis?" se întreabă autorul la sfârşit, în pasajul introdus la sugestia lui Maiorescu. Tocmai lipsa răspunsului face valoarea primei noastre proze fantastice.

Continuă a i se da o mai mare însemnătate literară decât are nuvelei *Cezara*, pe care unii comentatori actuali o socotesc capodopera prozei eminesciene. În realitate, nuvela din 1876 are ca singur merit un anume curaj în scenele erotice ori de pură sexualitate. Înainte de Macedonski, nimeni nu mai abordase atât de liber sexualitatea. Caius Dobrescu citează în sprijin o remarcă a unui istoric al perioadei victoriene, care este de părere că epoca nu era atât de intolerantă pe cât i s-a dus buhul, ci mai degrabă juca norocos pe contrastul dintre interzis şi admisibil. Aşa s-ar explica libertăţile în materie de sexualitate de la Eminescu, Creangă ori Macedonski în plin victorianism junimist, ba chiar îndrăzneala lui Eminescu de a publica nuvela în conformistul *Curier de Iaşi*. Şi în legătură cu *Cezara* s-a pus problema unei înrâuriri filosofice. Ar fi proza cea mai îmbibată de schopenhauerianism a lui Eminescu. Însă Eminescu îl interpretează aici pe Schopenhauer ca pe Kant în *Geniu pustiu*, adică în manieră proprie. Sunt desigur unele idei ale filosofului în scrisoarea lui Ieronim către Cezara ori mai ales în aceea a lui Euthanasius către Ieronim. Problema însă a călugăririi şi a euthanasierii, a anulării adică a instinctelor, e inversată de poet, care face elogiul instinctualităţii depline într-o natură care nu cunoaşte îngrădirile, rămânând în stadiul unei inocenţe primordiale, nealterate de conştiinţă. Felul în care Cezara îl sileşte pe Francesco să i-l aducă pe Ieronim n-are nicio legătură cu manierele unei contese, dar are una cu interpretarea „naturalului" ca inocenţă şi amoralitate. Nu doar Ieronim se va dovedi adeptul acestui statut natural absolut (adică al voinţei schopenhaueriene lăsate în voia ei), dar chiar Euthanasius, bătrânul sihastru libidinos. Dincolo de unul sau două episoade (de pildă acela în care privind bustul gol al lui Ieronim, Cezara se sufocă de dorinţă şi-şi desface pieptarul şi cordonul), nuvela e la nivelul *Buchetierei de la Florenţa* şi al prozei sentimentale, nelipsind duelurile şi intrigile de tip renascentist.

Neglijabil artistic este aproape tot restul prozei eminesciene. O menţiune ar merita *La aniversară*, care i-a plăcut nu fără motiv personal autorului *Adelei*, deloc caracteristică însă pentru Eminescu, descriind o relaţie erotică timidă şi contradictorie între doi adolescenţi, nu fără fineţe, dar în gamă minoră. *Avatarii faraonului Tlà*, pe care Călinescu şi-a făcut doctoratul, *Archaeus* şi celelalte n-au consistenţa care să le impună memoriei noastre.

Acelaşi lucru îl putem spune şi despre numeroasele proiecte dramatice (niciunul finalizat) ale lui Eminescu. Comediile sunt fără interes şi oarecum vulgare. Tragediile istorice au lăsat unele urme în poezie. Aparţin, cam toate, epocii vieneze, când paşoptismul lui Eminescu era viu, iar lecţia lui Maiorescu, încă necunoscută. Cele mai multe sunt în versuri greoaie şi plictisitoare. *Bogdan Dragoş* (cu cele două părţi ale ei, separate în manuscrise) şi tablourile dramatice, trei la număr, avându-l în centru pe *Andrei Mureşanu* conţin cele mai numeroase versuri pe care poetul a încercat să le valorifice separat mai târziu. Neterminate şi neînchegate, piesele n-au o structură dramatică limpede, fiind inferioare celor ale lui Bolintineanu şi chiar Asachi.

Toată lumea a înţeles publicistica politică a lui Eminescu aşa cum a vrut. Z. Ornea îi enumera, într-un articol din numărul revistei *Dilema* consacrat în 1998 scriitorului pe principalii beneficiari ai ideologiei eminesciene: „Toate curentele noastre de idei romantic-agrariene (sămănătorismul, gândirismul, naeionescianismul, legionarismul), care au condamnat procesul ivirii României moderne, de la 1848 încoace, socotind că ea trebuie să rămână ca în vechime, autohtonistă şi tradiţionalistă, s-au folosit de gazetăria lui Eminescu ca de un stindard de mare preţ". La aceste curente trebuie adăugat şovinismul de după 1989, ca şi orientările în general naţionaliste din Basarabia devenită stat independent, care l-au exasperat, probabil, pe Ion Negoiţescu, hotărât brusc să califice unele dintre articolele poetului ca „protolegionare". E, desigur, o exagerare care ignoră standardele epocii în care Eminescu îşi publica, îndeosebi în *Curierul de Iaşi* şi în *Timpul*, prozele lui politice şi când xenofobia nu avea temei rasist, iar antisemitismul provenea din cauze economice. Mai există un motiv al relei interpretări a ideologiei eminesciene şi anume alinierea majorităţii exegeţilor serioşi din prima jumătate a secolului XX la ideea că liberalismul a fost factorul principal în dezvoltarea rapidă a României din timpul lui Carol I. Toate istoriile civilizaţiei au fost la noi de stânga, de la Gherea la Zeletin (Lovinescu însuşi nu respingea marxismul), orientare îndrituită tocmai de progresul economic şi social pe care l-a generat politica liberal-democrată a Brătienilor. Eminescu, Maiorescu, junimiştii şi conservatorii au fost automat situaţi în tabăra reacţionară. Volumul al doilea din studiul lui Lovinescu se intitulează *Forţele reacţionare*. Conform viziunii sociologice a vremii, aceasta este tabăra perdanţilor şi nimeni n-a mai stat să le examineze ideile altfel decât ca pe o opunere la progres. Mai mult, dezvoltarea după 1900 a unui curent de extremă dreaptă, care a preluat tezele autohtoniste şi agrariene ale lui Eminescu, în condiţiile intrării României în circuitul occidental, a condus la o nouă condamnare a lor de către gânditorii proeuropeni. Comunismul a definitivat acest oprobriu. Publicistica lui Eminescu n-a putut fi retipărită decât foarte târziu şi chiar şi atunci înfruntând o puternică rezistenţă. Însuşi rabinul-şef al României a intervenit pentru oprirea volumului XVI din marea ediţie cuprinzând textele cele mai discutabile. Naţionalismul ceauşist n-a schimbat cu mult lucrurile, silit fiind să-şi ascundă înclinaţiile reale, care contraveneau doctrinei comuniste. Chiar dacă Ceauşescu a citat într-un discurs cel mai xenofob pasaj din *Doina* (retipărită integral înainte de 1989 doar în ediţia anastatică a *Poesiilor* din 1883 datorată lui Petru Creţia), articolele au văzut lumina tiparului în culegeri cu un număr infim de exemplare, şi acelea dirijate către specialişti. După 1989 au fost reluate mai ales punctele de vedere extreme. În loc să fie aşezate în contextul epocii, articolele lui Eminescu au fost utilizate propagandistic, adică actualizate stupid. Chiar şi cei care nu le vedeau cu ochi buni au căzut în această eroare. Un politolog liberal, Cristian Preda, a respins în acelaşi număr cu bucluc din *Dilema* filosofia politică eminesciană pentru că ar fi retardată până şi în raport cu aceea din epocă, aşa cum ar rezulta din compararea lui Eminescu cu gânditori politici precum Tocqueville şi Stuart-Mill. Doar că nu de la aceşti liberali se revendica Eminescu (deşi îi citise şi îi cita), ci de la reacţionari ca Hegel, Joseph de Maistre, E. Dühring, Schopenhauer şi de la organicişti ca Buckle. Mai potrivit ar fi să vedem în ce măsură conservatorismul eminescian şi junimist nu e defazat faţă de conservatorismul european de la 1880, cum susţine Ioan Stanomir în *Reacţiune şi conservatorism*. Altfel, riscăm să cădem împreună cu Preda în erezia contrară celei iorghiste şi anume că nu există la Eminescu decât „rudimente de gândire politică". În fine, trebuie menţionată raportarea foarte originală a lui Eminescu la junimism pe care o face Sorin Alexandrescu în *Privind înapoi, modernitatea*: „Ideologia sa rurală şi naţionalistă este o variantă a junimismului cu care «Junimea» nu prea are ce să facă. De fapt, Eminescu este un intelectual

tocmai pentru că nu acceptă statutul desemnat de Maiorescu, acela de tehnocrat admirat pentru meseria sa, dar exclus din circuitul oficial."

O relectură atentă şi fără prejudecăţi (inclusiv ale epocii noastre) devine obligatorie dacă dorim să ne facem o idee limpede despre publicistica politică eminesciană (publicistica pe alte teme a poetului e meritorie, dar neglijabilă). Înainte de a o aprecia literar, perspectivă amânată până de curând, cum vom vedea, nu putem să nu reexaminăm publicistica politică în conţinutul ei de idei. Primele articole cu adevărat demne de reţinut apar în *Federaţiunea* de la Pesta în 1870 (anul debutului la *Convorbiri literare*, şi cu poezie, şi cu proză) şi se ocupă de dualismul austro-ungar. *Echilibrul*, cel mai interesant dintre articole, este un atac făţiş la adresa ungurilor pe ideea că fiecare popor din imperiu ar trebui să se bucure de aceleaşi drepturi. Pretenţiile heghemonice ale ungurilor sunt combătute violent: „Au ei ce noi nu avem? Au ei limbă? Au ştiinţe? Au arte? Au legislaţiune? Au industrie? Au comerţ? – Ce au? Limba? ar trebui să le fie ruşine de ea. Sunetele îngrozesc piatra; construcţiunea, modul de a înşira cugetările, de a abstrage noţiunile, tropii, cu un cuvânt spiritul acestui material grunzuros, sterp, hodorogit, e o copie a spiritului limbei germane". Sigur, mai târziu, filologul înnăscut care era Eminescu (a se vedea remarcile cu privire la dicţionarul lui Hasdeu, *Cuvente den betrani*) nu se va mai lăsa purtat de asemenea impulsuri şi nu va mai repeta stupida caracterizare de mai sus. De pe acum inevitabilului accent pamfletar i se adaugă unele idei ce nu vor lipsi până la sfârşit, de pildă aceea că „drepturile şi legile ce au a ne guverna pe noi ni-s imanente nouă, căci sunt imanente trebuinţelor noastre, vieţei noastre, noi nu avem a le cere decât de la noi înşine". Sancţionarea de către suveran „nu e condiţiunea de existenţă a unei legi, ci numai formalitatea prin care aceasta se inaugură". Altfel spus, „sancţionarea e un simbol". În Austro-Ungaria sancţionarea e abuzivă chiar prin aceea că încalcă dreptul popoarelor în favoarea a două dintre ele. „Toate aceste popoare, socoate Eminescu, sunt setoase de viaţă proprie şi numai din egala îndreptăţire a tuturor se naşte echilibrul". Nu se poate spune că, în condiţiile date, Eminescu nu punea corect problema naţională. Primul articol din *Convorbiri literare* este tot din 1870 şi se referă la serbarea programată să aibă loc la Putna în anul următor. Pentru naţionalismul paseist, considerat îndeobşte caracteristic lui Eminescu, ar fi de remarcat că poetul nu priveşte sărbătoarea ca pe un simplu gest de pietate faţă de trecut: „Am putea să ne gândim mai serios asupra problemelor ce viitorul ne le impune cu atâta necesitate". Şi, în orice caz, cu „toate calităţile acestuia", ale trecutului adică, nu e bine să privim viitorul doar ca pe o „continuare a trecutului". Urmează, după o pauză de şase ani, epoca *Curierului de Iaşi*, 1876, când, conform opiniei unanime, gazetarul Eminescu poate fi considerat un profesionist al scrisului cotidian. În paralel cu gazeta la care lucra ca redactor la „partea neoficială", Eminescu publică şi în *Convorbiri literare*, de exemplu, unul din cele mai puternice articole ale sale, *Influenţa austriacă asupra românilor din Principate*. Pe lângă un documentar istoric bine informat, articolul conţine un număr de idei probabil originale. Prima formulare a teoriei organiciste aici este: „Popoarele nu sunt producte ale inteligenţei, ci ale naturii [...]. În începutul dezvoltării lor ele au nevoie de un punct stabil împrejurul căruia să se cristalizeze lucrarea lor comună, statul lor, precum roiul are nevoie de o matcă. Dacă albinele ar avea jurnale, acestea ar fi foarte legitimiste". „Ideea armoniei intereselor" este cea care-i leagă pe indivizi în bresle, clase, caste, pe care statul trebuie să le trateze în mod egal, ca pe o „naţiune". O singură clasă se cuvine să fie privilegiată, aceea care „exploatează de-a dreptul natura" şi anume ţărănimea, „hamalii omenirei". Singure monarhiile pot garanta această armonie, aşadar stabilitatea. Republicile sunt silite la partizanat: „De aceea se vor vedea în toată omenirea două mari serii de idei, două tabere, aceea a individualismului, sistemul liberal, şi aceea a armoniei intereselor,

a statului ca unitate absolută, a monarhiei juridice" (care nu trebuie confundată cu despotismul). Iată temeiul prim al tuturor polemicilor cu liberalii de la *Românul*! Punctul de vedere al lui Eminescu este conservator, adică organicist, monarhist, elitist şi tradiţionalist. Puţini l-au exprimat aşa de bine în epocă. Autorul avea 27 de ani şi nu-şi dăduse încă măsura geniului poetic. Tot aici se explică simpatia lui Eminescu pentru Alexandru cel Bun, Mircea cel Bătrân şi Ştefan cel Mare: în epoca lor s-a fi dezvoltat cele trei, şi unicele, perioade de stabilitate din istoria noastră. E de notat că atunci când găseşte că tema e potrivită pentru un studiu amplu, şi nu pentru un articol ocazional, Eminescu îşi reţine pornirea pamfletară şi se aplică materialului cu ştiinţifică seriozitate. Comentează de exemplu o carte despre *Rusia şi Europa* a celebrului N.I. Danilevski, acela care i-a trădat pe Dostoievski şi pe tovarăşii săi, intrând în graţiile ţarului, şi în care erau justificate pretenţiile ruseşti de hegemonie. Nu numai că nu-şi dă drumul la limbă, dar admite oarece măreţie visurilor europene ale puterii de la răsărit. Informaţia e peste tot corectă, cu mici scăpări, relevate de editori, aşa că unele din aceste articole pot fi considerate adevărate cercetări de pionierat în domeniu, cum ar fi acela despre *Basarabia* din *Timpul*, 1878, la fel de solid ca articolele lui Slavici despre Transilvania. Din noiembrie 1877, Eminescu îşi începe lunga şi aproape exclusiva colaborare la *Timpul* conservatorilor, ca redactor, apoi ca redactor-şef. Se poate observa de la început că Eminescu e, în ciuda opiniilor sale conservatoare, un disident. Rareori ideile lui se potrivesc cu cele ale partidului al cărui organ oficial *Timpul* este din 1880 înainte. Disidenţa e clară de la primul text, *Dorobanţii*, în care poetul, ca şi Slavici, deplânge proasta dotare a armatei trimise la sudul Dunării spre a obţine independenţa. Conservatorii înţelegeau să menajeze guvernul liberal, probabil pentru că doreau ca independenţa să fie considerată opera ambelor partide. Dar Eminescu, ştiind că soldaţii desculţi şi dezbrăcaţi sunt în majoritate ţărani, nu ierta acest tratament aplicat singurei clase sociale pozitive în concepţia lui. Cu acest prilej declanşa campania contra grecilor. După unguri, uitaţi acum, grecii devin ţinta preferată a pamfletelor sale. Nici chiar evreii n-au parte de contestaţii aşa de violente, pe ei Eminescu crezându-i asimilabili, spre deosebire de greci care ar trebui, ei, huliţi până la capăt. Greci erau şi în partidul conservator, ba chiar unii fruntaşi. De ce Rosetti şi ziarul *Românul* atrag toate fulgerele xenofobe ale lui Eminescu e destul de greu de spus. Oricât ar fi poetul de ostil doctrinei liberale, motivul nu pare pur ideologic. Sau, dacă este, trebuie căutat în nevoia poetului de a explica de ce se degradase statul românesc, de ce decăzuse clasa politică, după ce sub Grigore Ghica, o dată reinstalate domniile pământene, se puseseră atâtea speranţe într-o redresare. Această degradare venea de la importul de instituţii. Teza lui Maiorescu e incontestabilă pentru poet. Dar oare nu cumva faptul că familiile boiereşti de la 1821 şi de la 1848 au origine străină (grecească, în marea majoritate) a determinat acest import necritic şi la o părăsire a unor tradiţii politice proprii şi care îşi arătaseră în trecut roadele? Aşa pare să gândească Eminescu. Antigrecismul lui, care nu e străin nici de amintirea secolului fanariot care a pus capăt instituţiilor pământene, seamănă cu un alibi pentru acuza de incapacitate adusă clasei politice româneşti de a fi exploatat corect situaţia. Şi el îi foloseşte şi la implicarea indirectă a conservatorilor în eşecul politic, cu atâţia greci în rândurile lor, deşi, evident, n-o poate spune făţiş. Ca totdeauna când ţăranul român este, în ochii lui Eminescu, victimă, pamfletul lui spumegă de furie. Nedreaptă, această pagină a intrat în istoria genului:

„Nu sunt în toate limbile omeneşti la un loc epitete îndestul de tari pentru a înfiera uşurinţa şi nelegiuirea cu care stârpiturile ce stăpânesc această ţară tratează cea din urmă, unica clasă pozitivă a României, pe acel ţăran care muncind dă o valoare pământului, plătind dări hrăneşte pe aceşti mizerabili, vărsându-şi sângele

onorează această ţară. Şi pe când aceşti cumularzi netrebnici, această neagră masă de grecotei ignoranţi, această plebe franţuzită, aceste lepădături ale pământului, această lepră a lumii şi culmea a tot ce e mai rău, mai mincinos şi mai laş pe faţa întregului univers face politică şi fanfaronadă prin gazete şi se gerează de reprezentanţii unei naţii ai cărei fii aceste stârpituri nu sunt şi nu pot fi, tot pe atuncea soldatul nostru umblă gol şi desculţ, flămând şi bolnav pe câmpiile Bulgariei, îi degeră mâini şi picioare, de cad putrede de pe trupul viu al omului şi, veniţi înapoi în ţară, cad pe drumuri în ţara lor proprie de frig şi de hrană rea".

Nu scapă de biciuirea poetului nici ruşii:

„Răsărită din rase mongolice, de natura lor cuceritoare, aşezate pe stepe întinse a căror mon(o)tonie are înrâurire asupra inteligenţei omeneşti, lipsind-o de mlădioşenie şi dându-i instincte fanatice pentru idei de-o vagă măreţie, Rusia e în mod egal muma mândriei şi a lipsei de cultură, a fanatismului şi a despotiei. Frumosul e înlocuit prin măreţ, precum colinele undoiate şi munţii cu dumbrăvi a ţărilor apusene sunt acolo înlocuite prin şesuri fără de capăt. În tendinţele lor de cucerire, în aşa-numitele misiuni istorice care-şi caută marginile naturale nu e nimic dedesupt decât pur şi simplu neştiinţa şi gustul de spoliere. În zadar caută un popor în întinderi teritoriale, în cuceriri, în războaie, ceea ce-i lipseşte în chiar sufletul lui".

Eminescu scrie aceste cuvinte când ruşii îi învinseseră pe turci, cu ajutorul românilor, e drept, aducându-ne independenţa. Nu oportunismul caracteriza, s-ar zice, vigilenţa naţională a gazetarului. Se va putea constata acest lucru şi cu prilejul celor cinci articole intitulate *Studii asupra situaţiunii*. Eminescu fusese instalat redactor-şef al *Timpului* în decembrie 1880. Manolache Costache Epureanu alcătuise Clubul Politic care să lanseze programul partidului conservator. Acest *Program* îl comentează Eminescu, dar în termeni personali, încercând în definitiv să dea viaţă unor vagi propoziţii, nemulţumindu-i şi pe aliaţii politici şi pe adversari. Toată ideologia pusă de poet la bătaie e maioresciană, deşi, ca o ciudăţenie, tocmai Maiorescu refuzase să participe la Club. După *Influenţa austriacă*, aceste *Studii* reprezintă textul doctrinar cel mai de seamă al lui Eminescu. Viziunea organicistă este aici centrală. Statul e un organism viu, care creşte treptat asemenea stejarului din ghindă. Ca şi natura, statul nu face salturi. Progresul e o „legătură între trecut şi viitor". Ideea este aceea, a formelor fără fond. Descoperirea Occidentului s-ar fi făcut la noi în spiritul raţionalist al secolului XVIII şi fără reală cunoaştere a tradiţiilor autohtone. La baza oricărui progres trebuie să stea munca. Fără muncă nu există nici libertate, nici cultură. Conservatorul Eminescu gândeşte aici în felul protestantului Max Weber, care pune etica muncii la baza capitalismului. Altă idee supărătoare pentru conservatori şi liberali deopotrivă era aceea că independenţa statului român este anterioară anului 1877: „Independenţa, precum o numim astăzi, nu este un «copil găsit» fără căpătâi şi fără antecedente, ci un prinţ care dormea cu sceptrul şi coroana alături". Domnitorii trebuie să fie ereditari, nu electivi. Principatele au nevoie de o monarhie *luminată* (Eminescu zice *juridică*, la fel ca în *Influenţa austriacă*). Situaţia economică e prezentată în date statistice. Ce se citeşte în ele? Slăbiciune cronică a finanţelor şi producţiei. Eminescu adaugă la toate acestea lipsa de educaţie civică a alegătorului român. Concluzia e maioresciană, minus vehemenţa tonului, şi priveşte, în fond, toate guvernările din ultimele decenii:

„Am văzut cu înlesnire ce unitate e în caracterul civilizaţiei noastre de azi, cum ea consistă curat în păzirea formelor exterioare ale culturii apusene, lipsită de orice cuprins real. S-ar putea zice că aluatul din care se frământă guvernanţii noştri e acea categorie de fiinţe fără avere, ştiinţă de carte şi consistenţă de caracter,

acei proletari ai condeiului din cari mulţi abia ştiu scrie şi citi, acei paraziţi cărora nestabilitatea dezvoltării noastre interne, defectele instrucţiei publice şi golurile create în ramurile administraţiei publice prin introducerea nesocotită a tuturor formelor civilizaţiei străine, le-au dat existenţă şi teren de înmulţire; aluatul e o populaţie flotantă a cărei patrie întâmplătoare e România şi care, repetând fraze cosmopolite din gazete străine, susţine, cu o caracteristică lipsă de respect pentru tot ce e într-adevăr românesc, că aceste clişeuri stereotipe egalitare, liber-schimbiste, liberale şi umanitare, acest bagaj al literaţilor lucrativi de mâna a treia, aceste sforăitoare minciuni sunt cultură naţională sau civilizaţie adevărată".

Ca şi Maiorescu, Eminescu nu găsea totuşi că soluţia constă în abandonarea goalelor forme împrumutate, ci în umplerea lor de conţinut real. Cum prea deseori li s-a imputat amândurora ideea nefericită cu pricina, finalul *Studiilor* se cuvine reprodus:

„E prea adevărat că ideile noastre sunt adeseori escamotate şi anticipate de către aceşti adversari *generis nullius* şi că, pentru a se putea gera ei în adevăraţi proprietari ai ideilor noastre, ne taxează de reacţionari cu instincte medievale [...] Cuvintele «conservator» şi «liberal» au însă la noi cu totul alt înţeles, şi, faţă cu raţionalismul frazelor, gol, insipid, inexact al aşa-numiţilor liberali, noi reprezentăm realismul naturii înnăscute a statului şi pretindem ca formele introduse să nu rămână forme goale, coji pentru a se juca partizile cu ele, ci să aibă cuprins real. Voim a *conserva* libertăţi şi instituţiuni prin realizarea lor, prin aplicarea lor sinceră faţă cu un curent care le discreditează prin abuz şi prin ducerea la absurd".

Angajarea ziarului *Timpul* în problemele suveranităţii naţionale ni-l arată pe Eminescu prudent şi în idei, şi în limbaj. El reproduce, vreme de aproape trei ani, articole din presa străină, fie austriacă, fie franceză, ba chiar şi maghiară. La moartea neaşteptată a lui Epureanu, care-l numise în capul *Timpului*, scrie un elogiu emoţionant. Înoată şi contra curentului, fie acesta maiorescian, fie nu. Ştie să fie, la nevoie, caustic: „Limba latină, notează el pe marginea unui *lapsus calami* din *Scrisorile* publicate în ziarul liberal *Presa*, e ca o femeie frumoasă, dar cam crudă, onorabili confraţi, faţă cu lasciva bătrâneţe care-ar voi să abuzeze de ea. Prin simple injurii adresate ardelenilor genul substantivelor latineşti nu se schimbă, nici prepoziţia *cum* nu-ncetează a cere ablativul ..." Ştie să fie obiectiv, când cu atentatul contra lui Brătianu, deplorându-l fără echivoc ca pe o manevră inspirată de nihiliştii ruşi, contra cărora se va pronunţa şi în alte ocazii, ca şi contra socialiştilor şi revoluţionarilor români care-i luau drept model. Cel dintâi articol în calitate de redactor-şef la *Timpul* este *Patologia societăţii noastre.* Vina pentru bolile noastre politice şi sociale ar aparţine atât liberalilor, care se mai credeau „în stadiul revoluţionar", cât şi conservatorilor, care au întârziat să reacţioneze. „În locul sentimentului public dezinteresat, scrie Eminescu, avem pasiuni politice, în loc de opiniuni, avem rivalităţi de ambiţii". Rămâne independent în păreri, susţinând de exemplu că o teză a lui Maiorescu din *Deutsche Revue*, despre apropierea de Austro-Ungaria, reluată favorabil în toată presa, indiferent de culoarea politică, se bazează pe „nişte ipoteze viitoare şi problematice". Politica progermană a lui Carol, cu sprijin şi conservator, şi liberal, displace de pe acum lui Eminescu, care crede, pe bună dreptate, că ea nu-şi are temeiul moral câtă vreme românii din Ardeal nu vor primi drepturile cuvenite. Dar suntem departe de a putea lua în serios tragi-comica opinie, răspândită mai ales după 1989, că Eminescu va fi pedepsit în 1883 cu închiderea la ospiciu pentru a se fi rostit contra tratatului cu Germania şi Austria. Opinia care face din el întâiul deţinut politic român, în dispreţul oricăror dovezi materiale sau morale, este o elucubraţie cu atât mai mare, cu cât importanţa articolelor lui politice,

fie şi din oficiosul conservator, nu era, în ultimele decenii ale secolului XIX, aceea închipuită de unii astăzi. Când le atribuim lui Eminescu, unii vor fi având sentimentul că toată lumea le va fi citit la apariţie cu ochii noştri şi că opinia publică românească a vremii se plia pe argumentele ori pe vehemenţele poetului-gazetar. În realitate, ecoul era mult mai puţin însemnat, nu numai fiindcă tirajul ziarului pleca de la 300 de exemplare şi ajungea foarte târziu la 800, dar şi fiindcă, pentru contemporani, Eminescu de la începutul deceniului nouă al secolului XIX nu era Eminescu din secolul XX ori de acum. Ca să nu spun că multe articole nu le semna, conform obiceiului vremii. „A scris fără convingere spre a putea trăi", va zice Morţun despre gazetar, înlocuit de la *Timpul* în 1883. Observaţia nu vine de la un neprieten, ci de la un admirator (e drept socialist, şi apoi liberal), care îi va şi tipări în 1890 o ediţie de *Proză şi versuri*, cea dintîi după aceea a lui Maiorescu de *Poesii*. Multe din ideile lui Eminescu erau destul de bine adaptate spiritului vremii. Altele erau simple prejudecăţi. Dintre acestea din urmă, să menţionăm împotrivirea la reforma şcolii propusă de Conta, Eminescu socotind, ca cei mai mulţi, că învăţământul se cade să rămână la umanioare, neîncercând să fie pragmatic. Tot aşa, poetul era contra dreptului femeilor de a urma şcoli ca să devină apoi medici ori avocaţi. La sfârşitul secolului XIX majoritatea gândea ca Eminescu, nu ca Vasile Conta. Pe de altă parte, cu toată bibliografia bogată, în mai multe limbi, care le stă la bază, articolele economice ale poetului denotă destule păreri comune şi greşite. Ca să respingă crearea Creditului Mobiliar, poetul îl arată cu degetul ca sursă posibilă de speculă, mai ales în Muntenia, unde oamenii ar fi mai puţin serioşi. Deşi pretinde, în polemică cu *Românul*, a nu fi discriminat niciodată între românii de dincolo şi cei de dincoace de Milcov, Eminescu o face în câteva rânduri, una dintre tezele lui principale, aceea a *păturii superpuse*, clădindu-se pe această prejudecată. În sudul ţării, socoate bucovineanul din el, s-ar fi ivit, „un element etnic cu totul nou şi hibrid", „rămăşiţe ale haimanalelor lui Pasvanoglu şi Ipsilant şi resturi numeroase ale cavalerilor din industrie din Fanar". Şi încă: „Toată spuma asta de fanarioţi novisimi, cari s-au pripăşit în ţară de 50-60 de ani încoace, formează naturalmente elementul de disoluţiune, demagogia României". În acelaşi articol din iulie 1881 găsim prima referire limpede la evrei: „Ceea ce sunt pentru Moldova evreii sunt pentru Ţara Românească aceste venitùri cari, prin identitatea religiei, au ştiut să se strecoare printre români, să-i amăgească şi să ajungă a-i stăpâni". Concluzia: „Avem de-o parte rasa română, cu trecutul ei, identic în toate ţările pe cari le locuieşte, popor cinstit, inimos, capabil de adevăr şi de patriotism. Avem apoi deasupra acestui popor o *pătură superpusă*, un fel de sediment de pungaşi şi de cocote, răsărită din amestecul scursăturilor orientale şi occidentale, incapabilă de adevăr şi de patriotism". Pătura ar fi rezultatul victoriei elementului imigrant de după 1821, cu toată împotrivirea unui Grigore Ghica, şi după 1866, când a fost alungat de pe tron de către aceiaşi căuzaşi, a lui Cuza cel plin de iubire de neam. Aşa s-ar explica de ce „în România predominarea a scăpat din mâinile elementelor istorice şi a încăput pe mâna celor neistorice". Atitudinea aceasta este xenofobă, dar încă nu rasistă. Conform vederilor lui, Eminescu pune pe seama înlăturării de la putere ori a oprimării claselor istorice, boierii şi respectiv ţăranii, încetarea creşterii fireşti a societăţii şi a statului românesc. Alogenii care au parazitat un proces organic şi l-au deturnat în folos propriu nu sunt numaidecât vinovaţi că ţin de altă religie (grecii nici nu ţin, cum zice Eminescu însuşi mai sus) ori de altă rasă, nici că şi-ar fi amestecat sângele lor tulbure cu al urmaşilor vechilor daci, dar fiindcă au perturbat naturala dezvoltare istorică a poporului nostru. Abia acum face Eminescu pasul către rasism şi antisemitism. El nu vrea ca România să devină, asemenea SUA ori Belgiei, o ţară fără „caracter naţional propriu". „Tocmai cerinţa – scrie el într-unul din articolele contra

ziarului *Românul* din vara lui 1881 – de a lăsa România să se prefacă într-o Americă sau Belgie a Orientului este aceea căreia ne opunem din toate puterile. Nouă nu ne e deloc indiferent elementul ce are a determina caracterul ţării de la 1200-1700 şi de la 1821-1866". Comentând astfel de aserţiuni, G. Călinescu va fi de opinia că interpretarea dată tezei *păturii superpuse* ca xenofobă denotă exagerare. „Folosind un stil polemic violent şi plastic, poetul nu ieşea din poziţiile sale economice". Până la articolele dinainte de 1881, observaţia lui Călinescu poate fi justă. Dar care urmează în anii de luciditate pe care Eminescu îi mai are de trăit, trei la număr, nu ne mai permit să reducem xenofobia poetului la pricini economice ori strict politice. E din ce în ce mai limpede că ideologia eminesciană devine una rasistă. Argumentele lui contra alogenilor sunt tot mai sofistice. Romanii care au cucerit Galia ori normanzii care au cucerit Anglia s-au impus ca rase dominante, de nimeni contestate ulterior, doar românii, ca urmaşi ai romanilor, în nordul Dunării, rasă dominantă şi ei, s-ar fi văzut înlăturaţi din poziţia conducătoare de evrei şi de greci (în Ardeal, de unguri): „Ne e scârbă de ei, ne e ruşine c-au uzurpat numele etnic al rasei noastre, al unei rase oneste şi iubitoare de adevăr...". Teoria formelor fără fond şi a statului natural este reluată pe această nouă temelie rasistă:

„Dacă pe acest pământ va exista vreodată o civilizaţie adevărată, va fi aceea ce va răsări din elementele civilizatorii vechi. Nu de greco-bulgărimea subţire şi nazalizată a secolului fanarioţilor se va lega progresul limbei noastre, ci de începuturile sănătoase ale unui Urechi sau Miron Costin; nu de traducerea de legi străine atârnă civilizaţia juridică, ci de perfecţionarea şi completarea vechilor şi propriilor începuturi de legislaţiune şi viaţă juridică. Din rădăcini proprii, în adâncime proprii, răsare civilizaţia adevărată a unui popor barbar; nu din maimuţăreala obiceielor streine, limbelor streine, instituţiunilor streine".

O explicaţie nouă dă „furiei" lui Eminescu (luând, cum s-a văzut, înfăţişarea xenofobiei şi chiar a rasismului) Caius Dobrescu. El pleacă de la ideea că educaţia austriacă primită de poet în adolescenţă a făcut ca poetul să devină sensibil la expansiunea şi diversificarea existenţei private în Europa Centrală postpaşoptistă. Contrar opiniei socialiştilor noştri de la 1890 (vulgar reconfirmată de comuniştii de la 1950), în acea parte a operei lui Eminescu în care „se construieşte o imagine a spaţiului privat, creaţia sa se află într-o reacţie (e adevărat, foarte complexă) de afinitate cu sensibilitatea care caracteriza în ultimele decenii ale secolului XIX clasele educate, atât în societatea europeană, cât şi în cea românească". După campaniile napoleoniene şi după revoluţiile succesive, retragerea în spaţiul privat devine filosofia de viaţă dominantă în Europa. Flaubert şi alţii o acuzau de filistinism. Este epoca *Biedermeier*. Spaţiul privat nu este unul alienat, ci unul în care se regăseşte bună parte din valorile şi problemele sociale. Caius Dobrescu notează la Eminescu o autoculpabilizare şi încercarea de a se desprinde de stilul de viaţă incubat de educaţia lui la Cernăuţi şi Viena. Această autoculpabilizare se traduce printr-un violent refuz. Aşa s-ar explica vehemenţa tonului din articole sau din poezii, spiritul pamfletar, nostalgia purităţii etnice, antisemitismul, toate, frecvente la tinerii central-europeni din anii '60 ai secolului XIX. Tot de aici ar proveni iritarea lui constantă pe care i-o pricinuiesc „bătrânii" liberali din Revoluţia de la 1848. Am remarcat această confuzie între cele două generaţii la protagonistul romanului *Geniu pustiu*. Toma Nour întruchipează, în acelaşi timp, ambele atitudini, atât revolta şi nihilismul tinerilor postpaşoptişti, cât şi suflul liberal şi idealist al adepţilor lui Iancu şi în general al paşoptiştilor.

Nu încape îndoială că Eminescu a fost naţionalist, xenofob, cu pulsiuni rasiste şi antisemite tot mai vii spre sfârşitul vieţii, un conservator radical, ca Burke, dacă putem spune aşa, filosof evoluţionist al istoriei, adept al dezvoltării fireşti a

statului natural şi adversar al celui contractual al lui Rousseau, un ideolog care detesta individualismul liberal şi socotea nefast pentru sănătatea naţiei rolul economic şi politic al păturii superpuse (pătură, în realitate, formată nu numai din alogeni şi care era cea dintâi clasă de mijloc din istoria noastră). Istoricii (şi literaţii) au identificat imediat curentul ideologic pe care Eminescu l-a ilustrat ca fiind acela început de M. Kogălniceanu şi de Simion Bărnuţiu (ce curioase sunt alianţele acestea, dacă ne gândim că împotriva celui din urmă cuvântul definitiv, care l-a scos din scenă, l-a avut Maiorescu, în atâtea privinţe modelul ideilor eminesciene) şi continuat în secolul XX de Iorga, Pârvan sau Motru. Petre Pandrea îi adaugă pe listă şi pe Brâncuşi şi Arghezi, cu prea puţin temei pentru poetul *Florilor de mucigai*, iar Z. Ornea, cum am văzut, pe Nae Ionescu şi pe legionari. Au fost uitaţi Mircea Eliade, C. Noica, şi nu doar cel tânăr, ca şi E. Cioran de la debut. O mişcare conservatoare în secolul XX, după războiul dintâi, nemaiexistând, ideologia lui Eminescu a fost confiscată de extrema dreaptă. Acest lucru a făcut ca judecarea ei de către istoricii moderaţi să fie deseori strâmbă, la o prejudecată răspunzându-se cu alta. Problema care se pune astăzi nu e de a-l absolvi pe gazetarul politic de erorile sale de gândire, nici, cu atât mai puţin, de a le privi prin prisma înţelegerii actuale a lucrurilor. Un Eminescu examinat *politically correct* ar fi ultima măciucă la carul cu oale. Problema este de a-i raporta ideile la acelea ale epocii sale şi de a le judeca cu onestitate intelectuală.

Şi, desigur, fiind vorba de unul dintre cei mai talentaţi gazetari din toată istoria noastră, comparabil, poate, doar cu Arghezi sub raport literar, problema ar fi să nu ocolim această latură a publicisticii lui politice. Cu puţine excepţii, între care inconturnabilul Călinescu, caracteristicile şi valoarea literară a articolelor n-au făcut obiect de studiu. Excepţia cea mai remarcabilă este cartea Monicăi Spiridon intitulată *Eminescu, proza jurnalistică*. Autoarea e convinsă că ignorarea prozei gazetarului îl are la origine pe N. Iorga. Spre deosebire de poet, canonizat de spiritul critic al lui Maiorescu, gazetarul „a fost canonizat emfatic de un istoric căuzaş şi militant care a inaugurat triumfător suita manipulărilor sale". Acesta nu e altul decât Iorga. Gestul lui Iorga l-ar fi scos pe gazetar din literatură ca să-l aşeze, până azi, în ideologie. Cei mai mulţi comentatori i-au tratat gazetăria exclusiv din acest unghi. Nici măcar totdeauna în avantajul ideologiei politice, transformată în ctitoria ori în locomotiva tuturor extremismelor. Scrupulul ştiinţific al poetului, informaţia lui excepţională au fost lăsate deoparte, ca şi imensul lui talent de pamfletar din care s-au scos în faţă doar răbufnirile rasiste. Monica Spiridon face observaţia capitală că întreaga publicistică eminesciană e călăuzită de o dublă retorică: aceea de *forum* (tribună, parlament, catedră) şi aceea de *amvon* (predică). Macazul e schimbat deseori în articole de la linia informativă, ştiinţifică etc. la aceea hagiografică, părtinitoare. Criticul vorbeşte de „mezalianţă între două registre retorice", unul laic, altul religios, care poate fi identificat şi la alţi scriitori din trecut, la Ivireanu, îndeosebi, dar şi la Bălcescu ori Bolliac în epoca paşoptistă. Polemica împotriva lui Rosetti are, după părerea Monicăi Spiridon, o miză mai mare decât adversitatea politică, angajând două concepţii opuse despre retorica gazetărească. E interesant că toate reproşurile pe care Eminescu i le face lui Rosetti pot fi descoperite ca o caracteristică proprie: stilul apocaliptic, lamenaisian este la amândoi, ca şi utopismul (chiar dacă milenarist la Rosetti, organicist la Eminescu), în fine, retorica, deşi Eminescu se declară pentru adevăr şi contra oricărei sofistici. Ceea ce trebuie adăugat la aceste subtile remarci este talentul incomparabil al lui Eminescu, la care Rosetti nu poate nici pe departe spera. Nu e deloc sigur că retorismul excesiv de la Rosetti, ca de altminteri şi de la Bălcescu şi Hasdeu, este la Eminescu mai mult decât un procedeu epidermic şi anume rodul unui simbolism moral, sfâşiat între Infern şi Paradis. Dar e foarte sigur că nimeni n-a folosit cu o mai mare claritate

decât Eminescu până și cele mai ambigue metafore, dotând speculația abstractă cu o plastică nemaiîntâlnită până la el. Prozator retoric în publicistica sa, după cum a remarcat deja Vianu în *Arta*, Eminescu excelează în frazarea muzicală, bazată pe repetiții și simetrii, care ne duc cu gândul la clasicul Odobescu:

„Și dacă s-au stricat rândul și tocmeala țării, dacă am pierdut provinții, dac-am înlăturat cu ușurință obiceiuri bune și vechi, dac-au intrat corupția și lașitatea în clasele vechei societăți românești, totdeauna izvorul acestor rele se va găsi c-au fost un grec, sau o mână de greci.

Și această nație, care prin îmbătrânire au pierdut toate calitățile, păstrând numai vițiile antice, care în decursul evului mediu au corupt arhitectura, muzica, pictura, această nație, care au înveninat viața popoarelor învecinate, care le-au trădat la turci numai ca să poată păstra ea ierarhia, care furase a cincea parte din pământul României, această nație cu înnăscut instinct de viclenie și tâlhărășug, aceasta să fie conducătoarea Orientului?"

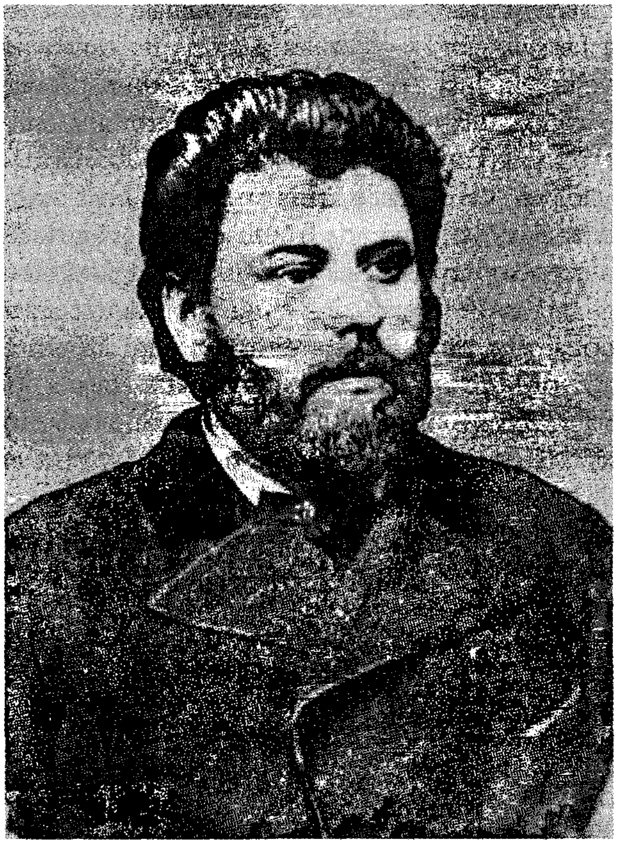
Iar unde acest ritm e pus în slujba unui examen critic de o sclipitoare inteligență, fără tendința rasială din frazele despre viclenii greci, chiar dacă, poate, nu în totul verificabil în opinii, articolul eminescian de atinge un nivel, și literar, rar întrecut până astăzi. Iată o pagină, prea rareori citată, din *Influența austriacă*:

„Austria există prin discordia popoarelor sale. Pentru a le ține vecinic lipite și vecinic în discordie, are nevoie de un *element internațional*, fără patrie proprie, fără naționalitate, fără limbă, de un element care să fie acasă în Tirol ca și în Boemia, în Galiția ca și-n Transilvania. Acest om pur cosmopolit *per excelentiam* a fost pentru această ambițioasă Casă preotul catolic. Neavând familie, căci nu era însurat; neavând limbă, căci limba sa era o limbă moartă (cea latină); neavând rege, căci regele său era Pontifex Maximus, acest element încerca să unifice Austria prin religie. Pe lângă acest element s-a mai format încă unul, hibrid și stângaci, cu o fizionomie fatală: *beamterul austriecesc*. Acesta are o limbă, dar ea consistă în câteva formulare nemțești de concepte, numite Schimmel, adică rable. Dacă i-ai lua unui beamter aceste câteva rable învechite și rău stilizate, el nu mai știe nici o limbă și iată de ce: în casa părintească a vorbit rusește, a studiat într-un gimnaziu unguresc, a trecut la universitatea nemțească și, când își sfârșește învățătura, nu știe nici o limbă cum se cade! C-un cuvânt, Austria pentru a domni are nevoie de un soi ciudat de indivizi *generis nullius* și în secolul al XVI-lea clerul catolic se potrivea cu acest rol, încât austriacul cel mai bun era pe atunci și catolicul cel mai bun. Astăzi însă nu se mai potrivește. Libertatea religioasă, răspândită peste toată Europa, au slăbit mult biserica, iar acești beamteri fiind cu totul netrebnici pentru o sarcină atât de grea, Austria au trebuit să-și caute un alt aliat pentru politica sa, tot fără patrie, tot fără limbă, fără naționalitate, un element cosmopolit și egoistic, ceea ce drept vorbind este unul și același lucru, căci cosmopolitismul este pretextul de a nu face nimic pentru dezvoltarea unei părți a omenirei, pentru că individul respectiv s-au însărcinat de a nu lucra nimic decât pentru universul întreg. Afară de aceasta, acest element e și mai cosmopolit decât cel catolic, de vreme ce e comercial, și chiar și chinezul nu va face mare deosebire între mărcile imperiului germanic și lirele sterline, pe când el va privi cu un simțământ de superioritate religia creștină, ce i se va părea o palidă exegeză a moralei lui Lau-tse sau a eticei Vedelor".

Obiceiul de a tipări tot ce a rămas de la Eminescu a sporit cu câteva mii de pagini volumul operelor poetului. Academia Română a întreprins editarea *caietelor* asupra cărora atrăgea atenția C. Noica. Literar, niciun rând din acestea nu prezintă vreun interes. Nici corespondența poetului nu privește literatura, deși biografic cele aproape o sută de scrisori editate în 2000 de către Christina Zarifopol-Illias, de unde înainte

se ştia de mai puţin de douăzeci, din care un sfert contestate de mai toţi specialiştii, reprezintă o revelaţie. Romanul de dragoste dintre Eminescu şi Veronica nu numai că se dovedeşte dramatic, dar contrazice o idee aproape generală, la sugestia misoginismului călinescian, despre relaţia dintre cei doi. Accentul pus de Călinescu, dar şi de Lovinescu, pe infidelităţile reciproce a făcut să nu se vadă că între Eminescu şi Veronica a existat o mare, sfîşietoare şi, până la urmă, tragică iubire. Faptul că Veronica l-a urmat atât de repede în mormânt pe poet, sinucigându-se probabil, ca şi Simonne Boué după dispariţia lui Cioran, ori Irinel Liciu după aceea a lui Doinaş, vorbeşte de la sine despre legătura lor de viaţă şi de moarte. Prestigiul *Vieţii lui Eminescu* a întunecat acest roman. Citind cele 93 de scrisori adresate Veronicăi descoperite în arhivele de familie ale urmaşilor acesteia, şi cele 15 adresate de Veronica poetului, ne dăm seama cât de meschină este interpretarea celui mai celebru biograf al poetului. O imagine complet nouă şi despre Veronica ne dau aceste scrisori: departe de a fi Dalila din *Viaţa*, ea se dovedeşte o femeie de lume, inteligentă şi prudentă. Oare ce aştepta Călinescu de la soţia lui Ştefan Micle, personalitate cunoscută a Iaşului, când îi reproşează că nu l-a urmat cu ochii închişi pe Eminescu, expunându-se bârfelor, într-o societate atât de victoriană cum era aceea românească de la 1870-1890? Urmaşelor ei, Veronica le-a transmis, pe lângă naturala ei deşteptăciune, frumuseţea şi vocea de mezzo-soprană, fiica ei, Valérie, ajungând cântăreaţă profesionistă de operă. Un roman senzaţional s-ar putea scoate din felul cum au căzut scrisorile în mâinile strănepoatei de frate a lui Paul Zarifopol, care le-a tipărit, după ce au circulat prin mai multe familii moldoveneşti dintre cele mai faimoase. La întrebarea, acum, dacă Eminescu a avut talent epistolar, răspunsul e simplu: n-a avut. De altfel, nici nu ni s-au păstrat de la el alte scrisori.

ION CREANGĂ
(1 martie 1837 – 31 decembrie 1889)



Receptarea critică a operei lui Ion Creangă este, s-a mai spus, un spectacol. Aproape la fel de captivant cum este spectacolul pe care-l oferă opera însăşi. Istoria receptării, înfăţişată de câteva ori, îndeosebi de Mircea Scarlat în *Posteritatea lui Creangă* şi de Constantin Trandafir în *Spectacolul lumii*, dezvăluie de la sine complexitatea unei proze în care contemporanii au văzut mai ales „poporanitatea" necioplită, dar care a dat mare bătaie de cap comentatorilor de mai târziu. Cele dintâi observaţii capitale le fac, imediat după 1900, N. Iorga şi G. Ibrăileanu, unul aducând în discuţie realismul poveştilor, atât de necaracteristic folclorului, şi comparându-l pe humuleştean cu François Rabelais, celălalt numindu-l „Homer al nostru" şi remarcând paradoxul, cu viaţă lungă, că deşi „sunt bucăţi rupte din viaţa poporului moldovenesc", poveştile şi amintirile nu sunt pe placul ţăranilor. Un examen comparat al motivelor va întreprinde ceva mai târziu Jean Boutière, care însă va pleca de la ideea greşită a folclorismului lui Creangă, rămas în ochii francezului un simplu „culegător", ca Petre Ispirescu, I.C. Fundescu, N.D. Popescu (idolul tânărului Sadoveanu) ori alţii dintre postpaşoptişti. Momentul esenţial în evoluţia critică a imaginii lui Creangă îl reprezintă cartea lui G. Călinescu din 1938, şi nu atât pentru că dezvoltă ideea rabelaisianismului cărturăresc, în stare a ne da „un tablou antropologic şi etnografic desăvârşit", cât pentru a împăca, urmare a câtorva superbe intuiţii, cel puţin două dintre dihotomiile care divizaseră interpretarea operei, şi anume „poporalul" şi „cultul", „exponenţialul" şi „originalitatea". Celelalte contribuţii ale lui Călinescu, nici ele depăşite, se referă la înţelegerea umorului ca jovialitate (*la joyeuseté* a lui Rabelais) şi, în sfârşit, la aspectul dramatic, „jucat", al epicului. Multă vreme lucruri de o asemenea valoare nu s-au mai observat după Călinescu. Cele demne de reţinut au privit detalii ori nuanţe. Tudor Vianu a fost de părere că „omul Creangă a rămas un rural" şi că artistul din el a procedat, ca pictorii bizantini, pe modele date, individualizând însă gesturile şi vorbirea (e realismul de la Iorga şi Călinescu). În *Amintirile din copilărie*, când n-a mai avut un model folcloric, dar nici unul cult nemijlocit, cum ar fi memoriile şi autobiografiile la modă din Renaştere încoace, Creangă ar fi făcut saltul de la popular la cult pe „cale spontană": „Poporul întreg a devenit artist individual în Creangă". Anticălinescianismul lui Vladimir Streinu (preocupat îndelungă vreme de Creangă) nu e decât o întoarcere pe dos a sintezei acestuia: nici popular, nici erudit, ci un Homer al ţărănimii româneşti (ideea lui Ibrăileanu), Creangă ar aparţine „tipului popular şi rapsodic" de artist, dar cu o conştiinţă literară flaubertiană. El ne-ar fi dat prima „versiune

adultă a basmului" popular şi, dacă nu este înţeles de ţărani, este pentru că la sat „folclorul este o modalitate de viaţă, nu una de artă". La *Junimea*, Creangă făcea pe miratul de succesul de care avea parte, dar e limpede că-şi concepea poveştile şi memoriile în aşa fel încât să trezească interesul auditoriului. Junimiştii admirau folclorul din respect pentru Alecsandri şi Maiorescu. Creangă a ştiut să profite de ocazie, dar nu ca să le servească naive producţii populare: şi-a conceput poveştile ca nişte variaţiuni personale pe o temă dată, cum le va numi Valeriu Cristea, slujindu-se de o artă rafinată şi înşelătoare. Studiile consacrate lui Creangă după al Doilea Război, numeroase, n-au schimbat numaidecât paradigma critică. Interpretarea călinesciană a continuat să facă legea. Nu lipsesc, desigur, contribuţiile remarcabile. Valeriu Cristea a scos la iveală „cruzimea" lui Creangă, în câteva articole şi într-un *Dicţionar al personajelor* care este, probabil, cea mai minuţioasă descriere a operei. Exemple de „cruzime" găsim, neîndoielnic, în toate prozele. Cele mai izbitoare i s-au părut lui Valeriu Cristea acelea din *Soacra cu trei nurori* şi din *Capra cu trei iezi*. Personajele cele mai crude ar fi Spânul şi Împăratul Roş din *Povestea lui Harap-Alb*. Unele din analogiile propuse de Valeriu Cristea sunt extraordinare. A revenit de câteva ori asupra lui Creangă şi Cornel Regman. Ceea ce i-a atras atenţia a fost mai ales influenţa mutuală dintre autorul *Poveştilor* şi acela al *Novelelor din popor*, apărute deopotrivă în *Convorbiri literare*. Opera lor ar reprezenta o răscruce semnificativă în proza postpaşoptistă. *Amintirile* ar fi fost rodul emulaţiei unei nuvele ca *Budulea Taichii*, chiar dacă nu relatează o formare a eroului („Şi dacă e vorba, aşa prost cum sunt, vi-l dau mai bine gata", ar fi spus Creangă comentând prea „spelcuita" nuvelă a lui Slavici), şi ar reprezenta o jumătate de pas mai departe decât memorialistica lui Alecsandri, Russo, Ghica, Sion sau Odobescu pe calea profesionalizării prozei cu subiect biografic.

Două încheieri are acest excurs prin opiniile despre Creangă. Una este că receptarea a fost dominată, vreme de un secol, de câteva dihotomii care mai par şi după Călinescu ireconciliabile. Ele sunt în număr de trei. Cea mai veche îl opune pe scriitorul „cult" celui „poporal". Indiferent de straiele pe care le îmbracă, ea vede în Creangă fie un culegător de folclor (G. Panu, Jean Boutière), fie un cărturar şi un erudit (Iorga, Călinescu, Vianu şi, în pragul caricaturalului, G. Munteanu, care, în mica lui monografie din 1976, îl compară pe Creangă cu Kant şi Schopenhauer!). A doua opoziţie este aceea dintre *exponenţial* şi *original*. Iorga, Ibrăileanu, Pompiliu Constantinescu, Vianu, Streinu au rămas la convingerea că *Poveştile* şi *Amintirile* sunt o expresie a sufletului moldovenesc. Originalitatea, necontestată, în fond, de nimeni, nu e limpede definită, ca să nu spun că moldovenismului (limbă, obiceiuri etc.) îi face pandant de la o vreme ideea de universalitate a operei. În fine, o dihotomie care a făcut să curgă multă cerneală este aceea privitoare la artă: „talent necioplit", cum îl considera Iacob Negruzzi, sau artist neîntrecut în fineţe (Ibrăileanu), „de şapte ori lămurit în foc şi ciocănit cu răbdare" (Sadoveanu). Şi această opoziţie are excesul ei: în 1922, B. Fundoianu îl socotea în *Sburătorul literar* al lui Lovinescu un artist pur, mallarméean. Ideea n-a displăcut lui I. Negoiţescu (*Istoria*), convins şi el de fidelitatea lui Creangă faţă de modelul folcloric. Alţii i-au comparat memoria cu aceea a lui Proust.

O încercare, din păcate ignorată, de a arunca în calea acestor dihotomii agresive păduri ori ape de netrecut a făcut Constantin Trandafir în studiul lui din 1996. Criticul a plecat de la tezele lui M. Bahtin despre „cultura populară a râsului", nimerind imediat familia lărgită de spirite de care aparţine Creangă, şi anume pe Chaucer, Boccaccio sau Rabelais, maeştrii carnavalescului, ai ludicului ca sărbătoare populară, care le dublează pe cele oficiale, oferind spectacolul enorm şi parodic al lumii pe dos. Îţi vine să spui: da, acesta este Creangă! În poveşti, ca şi în proza memorialistică. De altfel, clasificarea de către editori a operei a împărtăşit prejudecata

falselor opoziţii de care am vorbit. Începând cu E. Gruber, în 1890 (Ion Creangă a fost editat în volum postum), şi sfârşind cu Iorgu Iordan şi Elisabeta Brâncuş, a căror ediţie este aceea standard până azi, editorii au distins poveştile (sau basmele) de povestiri, pe acestea de povestirile didactice ori câteodată de anecdote. *Amintirile din copilărie* au făcut mereu figură separată. Dacă renunţăm la aceste discriminări, în definitiv, oţioase, este neîndoielnic că Ion Creangă a scris doar *Poveşti* şi *Amintiri din copilărie.* Poveştile i-au determinat pe Ibrăileanu, pe Călinescu şi pe alţii să vorbească de caracterul lor aproape nuvelistic, în spiritul povestirii de tip vechi, dat fiind realismul şi individualizarea detaliilor necunoscute basmelor folclorice. Prozele nefantastice, la rândul lor, alunecă atât de des în neverosimil, încât distincţia dintre unele şi altele se dovedeşte nefolositoare. Mai ales că, peste toate, chiar şi peste *Amintiri,* se întinde un spirit de farsă enorm, o jovialitate atât de nestăpânită, încât aproape nu ne mai interesează deosebirile dintre realitate şi fabulos, dintre exactitate etnografică şi invenţie, dintre limbajul curat moldovenesc şi prelucrarea proprie, savantă, a oralităţii şi paremiologiei ţăranului român în general. Comparaţia, devenită de rigoare, cu I.L. Caragiale arată puţina importanţă a provenienţei lexicului. Artişti mari ai cuvântului, amândoi sunt literar inteligibili dincolo de idiomurile localizate şi istorice pe care s-au întemeiat, unul ţărănesc şi moldovenesc, altul suburban şi muntenesc balcanic. Toată lunga şi remarcabila, ca proză, incursiune introductivă a lui Călinescu din biografie, ca şi din *Istorie,* pe valea Bistriţei nemţene, în lumea humuleşteanului, conţine o contrazicere flagrantă cu ideea, devenită aproape un clişeu, a universalităţii operei lui Creangă. Dacă dorim să-l aşezăm în familia acelor mari creatori de carnavaluri morale şi verbale pe care Bahtin a reunit-o scriind despre Rabelais, se cuvine să lăsăm la o parte orgoliul specificităţii moldoveneşti sau chiar româneşti. Ţinutul Neamţului (pe care-l vor străbate şi Hogaş, şi Sadoveanu) a devenit de mult o parte a lumii precum Canterbury al lui Chaucer sau Florenţa lui Boccaccio.

Francesco de Sanctis spune despre lumea *Decameronului* că este „teatrul faptelor omeneşti, în voia liberului arbitru şi călăuzite în rezultatele lor de întâmplare". Şi adaugă: „Întrucât mecanismul acestei lumi este miraculosul, neprevăzutul, fortuitul şi extraordinarul, interesul povestirii nu stă în moralitatea acţiunilor, ci în caracterul neobişnuit al cauzelor şi efectelor. Aceasta nu înseamnă că Boccaccio nu ar cunoaşte lumea morală şi religioasă şi că ar altera noţiunile noastre obişnuite cu privire la bine şi la rău; dar lucrul acesta nu-l preocupă şi nu-l pasionează. Prea puţin înseamnă pentru el că o faptă este virtuoasă sau vicioasă; ceea ce îl interesează este să poată aţâţa curiozitatea prin felul neobişnuit al împrejurărilor şi al caracterelor". În fine: „O lume al cărei stăpânitor divin este întâmplarea şi al cărei principiu conducător este natura nu e numai uşuratică şi veselă, ci şi comică [...] O veselie lipsită de intenţie şi de semnificaţie este ceva lipsit de farmec: râsetele izbucnesc din belşug în gura celor proşti. Pentru ca râsul să cuprindă ironie, inteligenţă, el trebuie să aibă o intenţie şi un înţeles, trebuie să fie comic. Comicul îi dă acestei lumi fizionomia şi seriozitatea ei." Nu se poate să nu se bage de seamă că aceste constatări îi vin ca o mănuşă lui Creangă. Fizionomia şi seriosul lumii lui Creangă se datorează, într-o oarecare măsură, unui proces comun de laicizare. Necesităţii de ordin religios îi ia locul acţiunea fortuită a unor factori pur umani. Comicul este, într-un fel, la antipodul fatalităţii. Cel puţin în *Ivan Turbincă,* în care Valeriu Cristea a identificat o satiră anticlericală, această metamorfoză este izbitoare. Moartea arestată în turbincă duce la oprirea procesului firesc prin care oamenii şi animalele pier. Nu doar Ivan e beneficiarul blocării fatalităţii, dar şi generaţii întregi de bătrâni şi de tineri care scapă cu viaţă în timp ce Moartea roade fără spor copacii din pădure. I-a fost dat diaconului răspopit să inaugureze în literatura noastră nu atât comicul laicităţii, amoralismul rezultat din

suspendarea respectului pentru ordinea hotărâtă de Dumnezeu care existau deja în *Occisio Gregorii*, farsa de la finele secolului XVIII, cât întreg arsenalul de sarcasme, batjocuri, glume ori parodii groteşti pe seama normalului şi cuviinciosului din societate. Cultura râsului chiar aceasta este: de aceea ea întreţine o imagine a lumii pe dos, în care faptele bune nu-şi primesc numaidecât răsplata, nici cele rele pedeapsa. Iar cele sfinte sunt tratate ireverenţios. Cel mai bun exemplu este rareori editata *Poveste a poveştilor*, în care se relatează ce iese dintr-o vorbă urâtă aruncată de un ţăran lui Hristos care se plimba însoţit de Sfântul Petru prin preajma ogorului. Întrebat ce seamănă, ţăranul a răspuns cu vorba aceea. Aşa că a recoltat exact ce semănase. Dar în loc ca lipsa lui de respect să fie sancţionată, ţăranul îşi vinde foarte bine insolitul produs care face fericirea unei cucoane şi nefericirea unui popă. Prezenţa în poveste a divinităţii şi a reprezentantului ei pe pământ nu e deloc întâmplătoare.

Cea dintâi poveste publicată în *Convorbiri literare* este *Soacra cu trei nurori*. S-a insistat de la început pe precizia indicaţiilor referitoare la gospodăria soacrei şi la felul calculat în care îşi instruieşte nurorile, cu alte cuvinte pe realismul etnografic şi pedagogic. Finalul a rămas oarecum în umbră, chiar dacă n-avea cum să fie evitat, până când Valeriu Cristea a remarcat nenumăratele exemple de cruzime din tratamentul aplicat soacrei de către nurori. Dar mai degrabă decât spre fioros ori fantastic, povestea o apucă în acest punct spre enorm şi ilar. Oricât de crude ar fi împrejurările maltratării bietei femei, n-avem nicio clipă impresia că asistăm la o tortură. În spirit boccaccian, povestea se sfârşeşte pe tonul unei comedii bufe. Crima seamănă cu o farsă de teatru, după care te aştepţi ca soacra să se ridice şi să salute publicul. Se poate obiecta tezei lui Valeriu Cristea prin cuvintele lui Călinescu: „Creangă râde gros, fără a fi totuşi un autor vesel prin materie". În loc să accepte diminuarea prin comic a atrocităţii, Valeriu Cristea consideră că râsul o potenţează. Asta ar fi adevărat, dacă lumea lui Creangă n-ar fi o lume pe dos. Morala este şi ea pe dos. La Rabelais, gestul prin care Panurge stropeşte cu urină de căţea în călduri picioarele unei fete care-i refuzase avansurile, aşa încât o haită de câini dă năvală asupra ei, ***nota bene***, la ieşirea din biserică, nu trezeşte nici compătimire, nici revoltă, ci, din contra, hohote de râs fără număr, după cum a observat Milan Kundera într-un eseu. Valeriu Cristea adună exemple de cruzime şi din *Capra cu trei iezi*. În capră, vede o „aprigă eroină" din familia (care lui i se pare lamentabilă) a Vitoriei Lipan. Răzbunarea caprei n-ar fi cu nimic mai puţin odioasă decât ferocitatea lupului. Deşi lupul, bulimic, îi sfâşie pe cei doi iezi mai mari, alura poveştii e de vodevil, nu de tragedie. Iedul mijlociu s-a ascuns sub covata pentru aluat. Îndoindu-se de şele, „cam cu greu", lupul tocmai pe covată se găseşte să se aşeze: „...Nu ştiu cum s-a făcut, că ori chersinul a crăpat, ori cumătrul a strănutat... Atunci iedul de sub chersin, să nu tacă? – îl păştea păcatul şi-l mânca spinarea, sărăcuţul! – Să-ţi fie de bine, nănaşule! – A!... ghidi! ghidi! ghiduşi ce eşti! Aici mi-ai fost?" Şi cum altfel decât în registru comic poate fi interpretat scăunelul de ceară pregătit pentru lup deasupra gropii cu jar? După ce cumătrul îşi dă duhul, caprele, toate, se veselesc, aşternându-se pe mâncat şi pe băut. De iezii din burta lupului nu-şi mai aduce nimeni aminte. Nu aşa se sfârşesc tragediile: „Şi eram şi eu acolo de faţă, şi îndată după aceea am încălecat pe-o şea [...] şi unde n-am mai încălecat şi pe-o căpşună şi v-am spus, oameni buni, o mare şi gogonată minciună!" Din ludic decurge în poveştile lui Creangă o anume înclinaţie spre gratuitate. Chiar când este expresia celei mai fireşti morale (de exemplu în *Punguţa cu doi bani* sau în *Fata babei şi fata moşneagului*), naraţiunea nu ne cruţă imaginaţia cu isprăvi absolut incredibile ale personajelor. Cocoşul moşului, alungat de acasă fiindcă, auziţi vorbă!, nu se oua, soarbe apa din fântână, stinge ditamai cuptorul, înghite cirezi de vite şi aşa mai departe. Aici nu e vorba de clişeul de basm, ci de o pură lăudăroşenie, care face din cocoş un

fanfaron. Cum s-ar zice, povestitorul tot partea rea a lucrurilor o scoate în faţă. Isprăvile cocoşului nu sunt motivate atât de dorinţa de a-l pedepsi pe boierul cel cărpănos, cât de un soi de tenacitate împinsă până la absurd: nu vrea, pur şi simplu, să se lase mai prejos. Nu e o concluzie etic foarte inspirată. Absolut gratuită este povestea lui *Dănilă Prepeleac*. În ea nu mai găsim nicio urmă de logică a întâmplărilor sau caracterelor. Al. Piru a remarcat cum, din Tândală, Dănilă devine Păcală. Prostul păgubos din prima parte care se alege cu o pungă goală în schimbul a doi boi voinici îl înşală în a doua pe însuşi dracul şi se alege cu o avere. Dacă „până acum toţi râdeau de Prepeleac, acum a ajuns să râdă şi el de dracul", zice naratorul ca unică lămurire în privinţa întoarcerii norocului lui Prepeleac cu o sută optzeci de grade. Comparată cu povestea despre cei doi Klaus a lui Andersen, a lui Creangă pare întrucâtva facilă. Întrevedem aici şi o altă explicaţie decât aceea a limbii fără circulaţie ori a greutăţii traducerii pentru faptul că poveştile lui Creangă nu s-au bucurat de celebritatea acelora ale lui Andersen, Perrault sau Fraţii Grimm. Lasă că daneza lui Andersen nu era mai răspândită, dar miza poveştilor lui Creangă e câteodată mică, iar comicul împins până la desăvârşita gratuitate. O parte din vină o poartă împrejurările în care ele au fost concepute: ca să câştige simpatia junimiştilor. Între strategiile folosite de Creangă (cum ar fi aceea de a face pe prostul, scuzându-se pentru ţărăniile lui) a fost şi cea de a descărca poveştile de lestul moralităţii folclorice. Râsul n-a mai produs acel comic superior pe care De Sanctis îl lăuda la Boccaccio. Nicio intenţie ori semnificaţie mai înaltă n-are bunăoară *Povestea unui om leneş*. Ca să nu-l scoată curat nebun pe leneşul care preferă să fie spânzurat decât să-şi dea silinţa să moaie posmagii, comentatorii l-au declarat sublim. În realitate povestea lui Creangă e o anecdotă fără alt merit decât acela de a fi pus în circulaţie o expresie: „Muieţi-s posmagii?" Tot aşa cum faima şi-o datorează şi altele din poveştile lui Creangă câte unei asemenea norocoase ori paradigmatice formule: „Cucurigu! boieri mari,/ Daţi punguţa cu doi bani!" sau: „Bun, zise Prepeleac. Ia, pe ist cu capra ştiu încaltea că l-am boit!" sau „Să faceţi cum v-oi învăţa eu, şi habar să n-aveţi!" (nora mezină către celelalte) sau „Paşol na turbinca!" (porunca lui Ivan care îşi trece de urât şi cu alta): „Guleaiu peste guleaiu, Ivane".

O problemă delicată se ridică în legătură cu *Povestea lui Harap-Alb*. E singurul basm al lui Creangă care poate fi socotit pe de-a-ntregul cult. Pe lângă inexplicabile lungimi, la un om atât de strâns la gură cum e Creangă, datorate unor repetări cam fără rost, basmul suferă de o anume lipsă de spontaneitate şi e prea stufos. Creangă face apel la o mulţime de motive, care rareori merg împreună: punerea la încercare (multiplă!) a inteligenţei, puterii ori abilităţii eroului; tema mezinului curajos şi a fraţilor săi nevolnici; calul care mănâncă jar, zboară şi vorbeşte omeneşte; Sfânta Duminică şi minunile ei; tema animalelor, păsărilor şi insectelor care vin în ajutorul omului bun; fata-pasăre ascunsă după Lună; omul rău în diferite ipostaze şi acţiuni etc. Şi încă: dacă în *Făt Frumos, fiul iepei* avem zâne ori pe Strâmbă-Lemne şi Sfarmă-Piatră (putând veni din Rabelais ori din epopei, tot aşa cum aruncarea eroului în fântână de către „fraţii" săi, de cruce ori de drum, ne întoarce la păţania lui Iosif din Vechiul Testament), aici Creangă adaugă galeriei de fiinţe ori de corcituri supranaturale câţiva monştri proprii, cum ar fi Păsări-Lăţi-Lungilă, Ochilă sau Gerilă. Acest exces de situaţii şi personaje, cu totul ne în firea clasică a lui Creangă, a dat naştere unui exces al comentariilor. Niciun alt basm românesc, nici chiar acela al lui Eminescu, poate cu excepţia *Tinereţii fără bătrâneţe* al lui Ispirescu (dar acesta cu o idee incomparabil superioară), n-a stimulat un delir hermeneutic comparabil. Toată frumuseţea, câtă este, a *Poveştii lui Harap-Alb* s-a ofilit la umbra atâtor interpretări pretenţioase ori pseudoştiinţifice.

Adevăratele capodopere sunt *Povestea lui Stan Păţitul* şi *Moş Nichifor Coţcariul*, destul de diferite

una de cealaltă, nu însă de spiritul general al poveştilor lui Creangă. *Povestea lui Stan Păţitul* n-are un model folcloric identificat. Asta nu înseamnă că nu-i găsim familia tematică. *Moş Nichifor Coţcariul* e lipsită cu totul de elementul fantastic. Cum însă fantasticul şi realul se amestecă în grade diferite la Creangă, uneori fiind vorba doar de neverosimil, de extraordinar sau de neprevăzut, nu e cazul să rezervăm fiecăreia dintre cele două poveşti un regim propriu. *Povestea lui Stan Păţitul* anticipează *Kir Ianulea*, deşi Caragiale îşi va lua motivul principal din altă sursă, cum se ştie. Aspectul realist, antropologic şi etnografic e la fel de bine slujit în amândouă de o intrigă fantastică. Poate nicăieri cele două planuri nu se echilibrează mai bine. Cumpăna stă dreaptă şi neclintită între relaţiile umane din satul unde trăieşte Ipate şi acelea fabuloase din proiectul diavolesc al lui Chirică. Acesta e „dracul gol", dacă ne luăm după iuţeala cu care transformă viaţa stăpânului său, om de treabă, dar cam moale şi lipsit de iniţiativă. Impecabil construită, povestea e foarte grijulie cu sensurile şi echivocurile cuvintelor, cam ca peste tot la Creangă, dar parcă aici mai mult decât oriunde. Ipate nu cunoaşte originea „băietului" ivit ca din senin în poarta sa, după ce a mâncat bucata de mămăligă lăsată de ţăran pe câmp, dar îl gratulează cu expresii în care cel de pe comoară e mereu prezent. Aceste metafore ale dracului ne silesc să vedem şi cea mai importantă asemănare dintre povestea lui Ipate şi aceea a moşului coţcar şi anume întreţinerea, de la un capăt la altul, de către narator a unor delicioase echivocuri lingvistice. „Îi plăcea moşului să aibă tot iepe tinere şi curăţele": întreaga patimă a harabagiului (care, harabagiu fiind, nu cărăuş, ducea în căruţa lui numai „carne vie") este rezumată, chiar de la început, în aprecierea citată. *Moş Nichifor Coţcariul* trăieşte aproape exclusiv prin limbaj. Acţiunea e fără importanţă. Ca şi personajele, cu excepţia, fireşte, a harabagiului însuşi. Din subînţelesuri, aluzii şi echivocuri se naşte aventura tinerei Malca, purtată în căruţă de la Târg la Peatră. În nici o altă proză a lui Creangă nu e mai vădită apropierea de Caragiale. *Inspecţiune*, de pildă, a fost citită şi răscitită în speranţa de a se descoperi, în vreun ungher al textului, cheia sinuciderii lui nenea Anghelache. Arta de a întreţine în acest fel misterul o va învăţa de la tatăl său Mateiu Caragiale. Creangă a stăpânit-o primul. Moş Nichifor e un bărbat în putere, bătrân doar după standardele vremii sale, care le cucereşte pe tinerele lui cliente: ştiinţa lui de a le seduce, incluzând farmecul, sperieturile sau ameninţările cu primejdii închipuite, ţine de un discurs amoros pe cât de perfid, pe atât de eficient. Moş Nichifor îşi vrăjeşte clientela feminină vorbind. Tot aşa se prezintă în faţa celor care îi încredinţează fragila marfă, dând ocol ori luând-o de-a dreptul prin păpuşoiul vorbelor, lăudăros şi modest, simulând inocenţa tocmai când i se vede cu ochiul liber viclenia şi pitindu-şi rutina de cuceritor sub cea mai sfântă naivitate:

„Dacă doar nu-s harabagiu de ieri de alaltăieri, jupâne Ştrul! Am mai umblat eu cu cucoane, cu maice boieroaice şi cu alte feţe cinstite, şi, slavă Domnului! nu s-au plâns de mine... Ia, numai cu maica Evlampia, desăgăriţa de la Varatic, am avut şi eu odată oleacă de clenciu: că, oriunde mergea, avea obicei să-şi lege vaca dinapoia căruţei, pentru schivirnisală, ca să aibă lăptişor la drum; şi cu asta-mi aducea mare supărare, pentru că vaca, ca vaca, îmi irosea ogrinjii din căruţă, ba uneori rupea leuca, ba la deal se smucea, de era, într-un rând, cât pe ce să-mi gâtuiască iepuşoarele. Şi eu, cum îi omul la necaz, îndrăzneam să zic: «Măicuţă, de ce eşti scumpă la tărâţă şi ieftină la făină?» Ea atunci se uita galiş la mine şi-mi zicea cu glas duios: «Ia taci şi d-ta, moş Nichifor, taci, nu mai striga atâta pe biata văcuşoară, pentru că ea, mititica, nu-i vinovată cu nimic. Părinţii pusnici din sfânta Agură mi-au dat canon să mănânc lapte numai de la o vacă, ca să nu îmbătrânesc degrabă; şi dă, ce să fac? trebuie să-i ascultăm, că sfinţiile lor ştiu mai multe decât noi, păcătoasele!» Dacă am auzit aşa, am zis şi eu, în

gândul meu, că are întrucâtva dreptate maica desăgăriță și am lăsat-o în plata lui Dumnezeu, pentru că am văzut-o că este pidosnică și voiește cu orice chip să se adape de la un izvor. D-ta, jupâne Ştrul, cred că nu mi-i face necaz la drum și cu vaci. Și apoi, giupâneșica Malca, unde-a fi vale mare ori deal mare, s-a mai da și pe jos câte-oleacă; mai ales că acum e o frumuseţe afară la câmp, de turbă haita! Da' ia să nu ne trecem vremea cu vorbele. Hai sus, giupâneşică Malca, să te duc la bărbățel acasă; știu eu cum îi treaba nevestelor celor tinere, când nu-s bărbații cu dânsele: fac zâmbre și trag acasă, cum trage calul la traista cu orz".

Sunt și două povești licențioase, acelea tipărite de Kirileanu în tiraj redus, odată cu ediția de *Opere* din 1939, și reluate abia după revoluție. *Povestea poveștilor* n-are mare haz, dacă exceptăm valoarea ei ca exemplu de laicizare. (Replica pe care a scris-o Mircea Nedelciu rămâne un experiment nu tocmai amuzant). Bucata e o dovadă că atunci când aluzia, echivocul, mersul pe sârma cuvintelor sunt părăsite pentru o exprimare franc licențioasă, Creangă nu mai e Creangă. Mai interesantă este *Povestea lui Ionică cel prost* care va fi având un model renascentist cine știe pe ce cale cunoscut lui Creangă (așa cum încercarea virtuții nevestei lui Ipate poate veni din *Curiosul nestăpânit* al lui Cervantes, cum a presupus Valeriu Cristea). Spre deosebire de *Povestea poveștilor*, aceasta nu doar continuă a prefera echivocul expresiei directe și lubrice, dar nu e străină nici de o altă trăsătură definitorie a prozei majore a lui Creangă și anume farsa enormă. Relația dintre Ionică și Catrina, fata popii Cioric, e înfățișată în stilul din *Moș Nichifor Coțcariul*, fără trivialitate, doar prin sugestii: „Cu Catrina scărmănase Ionică lână și făcuse caere; cu Catrina scosese cânipa din topitoare [...] Cu Catrina depănase Ionică fuse și-i ajutase a lua călepe de pe râșchitoriu. Cu Catrina la nevedit, cu Catrina la ghilit, cu Catrina la cules fragi și căpșune din pădure, cu Catrina în toate părțile..." Moldovenismele care ne trimit aici la munci casnice, legate îndeosebi de tors și țesut, se citesc în dublu registru. Pornografică, în sens strict, cu toată exprimarea verde, nu e nici *Povestea poveștilor.* Cu atât mai puțin *Povestea lui Ionică cel prost*, în care sexualitatea este o farsă, în felul celor din *Decameron* ori din libertinii secolului XVIII francez, știuți lui Hasdeu din *Duduca Mamuca*, dar, puțin probabil, lui Creangă. Ionică pariază cu flăcăii că o va poseda pe Catrina, măritată între timp, cu încuviințarea și chiar sub nasul bărbatului ei. Făcând pe prostul, Ionică obține de la acesta din urmă o lecție de sex, însă continuând a nu înțelege („Doamne, băică, taie-mi capul, dacă știu eu ce ați făcut D-voastră"), e lăsat să treacă la fapte. Estimp, flăcăii care ținuseră pariul, adastă pe la ferestre. Ar fi la fel de exagerat să așezăm *Povestea lui Ionică cel prost* în rândul întâi al prozei lui Creangă, cum ar fi să continuăm a o refuza din pudoare.

Noi nu mai citim de mult *Amintirile din copilărie* cum citim de obicei operele literare. Textul lor îl știm pe dinafară; nu-l putem neapărat reproduce, dar îl recunoaștem; e destul să citim primele cuvinte, pentru ca restul să vină de la sine. O astfel de lectură liturgică ne mai solicită, dintre operele în proză, doar ale lui Caragiale. Cel mai memorabil *început* din întreaga noastră literatură este acela al părții a doua a *Amintirilor.* Cine nu l-a auzit încă din clasele primare? Acest caracter memorabil al unor sintagme, expresii ori bucăți mari de text face din Creangă cel mai popular scriitor român. De fiecare dată când auzim numele apei care trece pe sub Cetatea Neamțului, textul *Amintirilor* ne sună în urechi: „Ozana cea frumos curgătoare și limpede ca cristalul". Clasicismul lui Creangă e legat și de felul în care face de neuitat exprimările cele mai banale. Ne gândim la învățătorul pe care l-am avut ca la Bădița Vasile, „cel cuminte, harnic și rușinos ca o fată mare". Și oare nu începem a crede că prima noastră iubire a fost, ca Smărăndița popei, „o zgâtie de copilă ageră la minte"? Sau că a fost, fiecare dintre noi, la vârsta aceea, „un băiet prizărit, rușinos și fricos și de umbra mea"? În piatra dură a lexicului lui Creangă până

şi proverbele par sculptate pentru eternitate: „Din partea tatei, care adesea îmi zicea în bătaie de joc: «Logofete, brânză-n cui, lapte acru-n călămări, chiu şi vai prin buzunări!», puteam să rămân cum era mai bine, «Nic-a lui Ştefan a Petrei», om de treabă şi gospodar în Humuleşti". Doar cu greu am putea fi convinşi că zicala cu logofătul şi călimările nu-i aparţine lui Creangă, de la care a pătruns în vorbirea populară, ca *Mioriţa* lui Alecsandri în folclor. Unele dintre aceste sintagme norocoase s-au despărţit de contextul lor şi circulă prin lume ca potrivite cu alte împrejurări de viaţă. Le recunoaştem ca fiind ale lui Creangă, dar le folosim pentru trebuinţe proprii: „Şi eu eram vesel ca vremea cea bună şi sturlubatic şi copilăros ca vântul în turburarea sa" sau: „Ştia, vezi bine, soarele cu cine are de-a face, căci eram feciorul mamei, care şi ea cu adevărat că ştia a face multe şi mari minunăţii..." Despre aproape orice găsim în Creangă vorba nimerită. Cu toată marea ei culoare locală, limba lui Creangă a devenit pe deplin inteligibilă pentru noi, o înţelegem spontan, chiar dacă sensul multor cuvinte ne scapă, aşa cum a devenit şi limba lui Caragiale, înfiptă adânc în particularismele expresiei morale şi sociale ale mahalalei munteneşti, la fel ca aceea a lui Creangă în humusul moldovenesc de la apus de Siret.

Paradigmatice sunt şi întâmplările povestite. Sunt mai puţine la număr decât pare dispusă să ne ofere memoria: un efect curios al familiarizării noastre cu spaţiul şi timpul *Amintirilor* este că ele ni se prezintă în minte ca mult mai vaste decât în realitatea a nici o sută de pagini câte reuşesc să strângă cele patru capitole (ultimul, neterminat). La relectură, vinul s-a prefăcut într-o licoare densă şi tare. Puţine, dar, dacă acceptăm vestita definiţie călinesciană – „Creangă povesteşte copilăria copilului universal" – trebuie să convenim că întâmplările din *Amintiri* le simţim valabile şi fermecătoare şi astăzi, în pofida metamorfozei pe care copilăria a suferit-o, în veacul şi jumătate petrecut de când le povesteşte Creangă. Copiii nu se mai joacă neapărat la fel, mai ales aceia de la oraş, nici şcoala nu mai seamănă cu acelea de la Humuleşti sau de la Broşteni, nici gazde ca Irinuca nu vor mai fi fiind, dar n-avem nicio greutate în a ne regăsi în năzdrăvăniile lui Nică. În definitiv, în partea a doua, a copilăriei mici, peripeţiile sunt în număr de patru: colindatul fără spor de Sfântul Vasile, furtul cireşelor, apoi acela al pupezei, în fine, scăldatul fără încuviinţarea mamei. Nici în partea întâi, la şcoală, nu se întâmplă prea multe: fuga de frica Sfântului Nicolai, prinderea cu arcanul a Bădiţei Vasile, călătoria la Pipirig cu David Creangă, bunicul, în fine, episodul cu caprele râioase ale Irinucăi. Asta e cam tot. În prima parte, povestea urmează cronologia întâmplărilor. În partea a doua, autorul ne întoarce la anii de dinaintea şcolarităţii şi procedează aşa-zicând prin exemplificări, fără a mai fixa în timp episoadele („Odată, la Sfântul Vasile, ne prindem noi vro câţiva băieţi din sat să ne ducem cu plugul..." sau: „D'apoi cu moş Chiorpec ciubotarul, megieşul nostru, ce necaz aveam!"). Luate în sine, întâmplările n-au nimic extraordinar. Într-o bună şi documentată monografie din 2002 (la fel de rar citată, din păcate, cum este şi aceea a lui Constantin Trandafir), Dan Grădinaru vede în Nică un „copil teribil" asemenea lui Goe sau Ionel. Dar Nică e năzdrăvan în chipul cel mai firesc. Nu e niciun răsfăţ în educaţia pe care a primit-o şi nicio răutate. Când Smaranda îl pedepseşte confiscându-i hainele şi-l obligă să se întoarcă de la râu în pielea goală, Nică e cuprins de remuşcări şi se face băiat de treabă. Nu ni-l închipuim pe Goe spăşit. Şi apoi, la Caragiale nu e nicio simpatie pentru copii, care nu sunt doar prost crescuţi, dar, în ochii lui, insuportabili. Ca şi cruzimile din *Poveşti*, isprăvile copilului din *Amintiri* sunt mai degrabă hazlii, normale şi tolerabile, fără nocivitate, dacă exceptăm prăvălirea bolovanului peste casa Irinucăi, dar care ţine deja de o altă vârstă, cum vom vedea. Când cu încurcatul cânepii din grădina mătuşii Marioara, nu pe Nică ne supărăm, deşi pozna nu-i dintre cele lăudabile, ci pe cărpănosul de unchi-său care

reclamă ispașă. Furtul pupezei din tei, dusă spre vânzare la târg, și minciunile acoperitoare fac de multă vreme obiect de lectură pentru clasele mici, ceea ce înseamnă că e socotit benign și educativ. O dovadă că acesta e spiritul esențial al operei lui Creangă, care râde cu gura până la urechi, și odată cu el râdem și noi, de poznele lui Nică ori de aventurile eroilor din *Povești*, este chiar faptul că, în părțile a treia și a patra, *Amintirile* își schimbă caracterul și devin mai puțin atrăgătoare. Bolovanul rostogolit peste casa Irinucăi este preludiul unor jocuri și farse de băieți mari, pe cât de puerile, pe atât de grosolane, și care nu mai găsesc în noi același ecou de simpatie și de veselie inocentă. Catiheții de la Fălticeni se joacă golănește, se bat ca chiorii ori se îmbată. Evoluția acestora ne ia oarecum prin surprindere. *Amintirile* nu sunt un Bildungsroman, cum au considerat unii, și pentru motivul că schimbarea la față a lui Nică și a tovarășilor săi e bruscă. Este o ruptură între copilul sfios ca un ied, din primele două capitole și „gliganul" ori „coblizanul" căruia începe a-i mirosi a catrință și care nu mai merge la cireșe, ci, ditamai berbecul, la bureți, după cum spune povestitorul cu o expresie ambiguă demnă de *Moș Nichifor Coțcariul*. Eroul crește în dimensiuni și are preocupări noi, fără să ne dăm seama când și cum se petrece modificarea vieții lui sufletești. Farmecul *Amintirilor* se risipește când Nică se apropie de vârsta adultă. Creangă are, s-ar zice, o problemă. Nu întâmplător, în partea a treia a *Amintirilor*, el scoate capul, ca autor, și vorbește despre operă cu acel amestec obișnuit la el de modestie și orgoliu: „asurzești lumea cu țărăniile tale", declară el, pentru ca, după un larg ocol dat locurilor nașterii sale, să-și reproșeze în chip foarte serios faptul: „Dar ce-mi bat eu capul cu craii și împărații, și nu-mi caut de copilăria petrecută în Humulești?" Problema lui tocmai asta este: de a părăsi o vârstă în evocarea căreia se dovedise inegalabil și de a nu mai găsi tonul potrivit pentru isprăvile golănești ale adolescenților care beau cu moș Bodrângă la cârciumă, glumind gros cu crâșmărița, ori își pun poște între degetele de la picioare când dorm. Nici conflictele preoțești nu au cine știe ce haz, oricât părintele Oșlobanu „cel hursuz și pâclișit" i-ar lua la goană pe călugări, zvârlind după ei cu pravila cea mare și cu un sfeșnic de aramă și numindu-i (expresia a rămas!) „boaite fățarnice". O adiere din atmosfera de altădată abia dacă simțim în episodul călătoriei la Iași, în căruța lui Moș Luca, harabagiul, dar care e pe lângă Moș Nichifor ce sunt „smârțoagele lui de cai" pe lângă „iepușoarele" celuilalt. Dacă n-a sfârșit *Amintirile* și, cu atât mai puțin, n-a scris urmarea pe care i-o solicitau junimiștii, este, probabil, și pentru că geniul lui Creangă a funcționat doar în registrul naiv și vesel al copilăriei mici. De felul în care ar fi relatat el învățătura de la Socola ori de la Trei Ierarhi, unde l-a cunoscut pe Maiorescu, sau viața seminariștilor și normalienilor din Iașii de după mijlocul secolului XIX, avem un indiciu în lungul și nesăratul episod cu Trăsnea învățând după gramatica lui Măcărescu, din care, din nou, doar o expresie rămâne de neuitat („cumplit meșteșug de tâmpenie"). Sfârșim lectura cu gustul amar că genialul humuleștean nu s-a ținut de recomandarea pe care singur și-a făcut-o și anume să scrie despre ce știa el mai bine decât oricine: „Hai mai bine despre copilărie să povestim, căci ea singură este veselă și nevinovată".

I.L. CARAGIALE
(30 ianuarie 1852 – 9 iunie, stil nou, 1912)



Lui G. Călinescu i s-a părut că opera lui I.L. Caragiale nu este într-atât de copioasă încât să fie necesară o periodizare, aşa că a examinat-o în *Istorie* fără criteriu cronologic. Şi, totuşi, chiar dacă volumele în care scriitorul însuşi şi-a strâns prozele şi publicistica sunt, cum zice Alexandru George (1996), unul dintre comentatorii săi cei mai exacţi, „un talmeş-balmeş", anumite schimbări de preferinţe pentru genuri şi formule literare, ba chiar de mijloace, sunt perfect sesizabile de la o epocă la alta. Asta, în ciuda câtorva trăsături constante în toată opera: destinaţia publicistică a majorităţii textelor (mai puţin, desigur, a teatrului), amestecul de stiluri (voit sau nu, asta-i, vorba pocovnicului Iordache, altă căciulă) şi interesul pentru traduceri, imitaţii şi prelucrări. Caragiale începe cu proza umoristică de la *Ghimpele*, *Claponul* şi celelalte din anii 1873-1877, identificată adesea târziu de către editori şi nu totdeauna cu argumente suficiente. Anii 1878-1885 aparţin teatrului. Cu o excepţie, *Năpasta*, toate piesele sunt scrise acum şi, tot cu o excepţie, *Din carnetul unui vechi sufleor*, Caragiale nu publică încă nicio proză. Este perioada colaborării la *Convorbiri literare*, a lecturilor la *Junimea* şi a premierelor pe scena Naţionalului. După trei ani de pauză, neexplicată în mod clar de către biografi, Caragiale se consacră între 1889 şi 1904 scrierilor naturaliste (marile nuvele, *Năpasta*), memorialisticii legate de Eminescu, aceea care a provocat ruptura de Maiorescu, şi schiţelor cunoscute sub numele de *Momente*. Este perioada *Moftului român*. În sfârşit, anii berlinezi (1904-1912) aduc cu ei poveştile şi parabolele orientale, adunate în *Schiţe nouă* (ca de obicei, titlul ne induce în eroare prin imprecizia, cronică la Caragiale, a termenilor referitori la genuri şi specii, atât în proză cât şi în teatru), multe fiind imitaţii şi adaptări asemănătoare cu cele de la debut. Iată chiar capitolele oricărui studiu cronologic asupra operei lui Caragiale, cum se cade să fie acela dintr-o *Istorie a literaturii*.

Debutul propriu-zis al lui Caragiale interesează exclusiv ca „materie brută" pentru opera ulterioară. Mircea Tomuş, care a pus în circulaţie expresia, a şi sistematizat anticipaţiile: motive, personaje, expresii (*legea cu murături* a lui Leonida sau *onoarea de familist* a lui jupân Dumitrache), procedee stilistice (oximoronul, antifraza, calamburul) sau tipare gazetăreşti, administrative şi publicitare (reportajul, notiţa, cronica, depeşa, telegrama, în fine, *gogoşile* devenite *mofturi*, prin care Caragiale însuşi traduce franţuzescul *canards*). Ceea ce urmează nu este deloc concludent şi pune istoricilor literari o problemă. Caragiale traduce o tragedie corneliană în versuri, *Roma învinsă*, a unui dramaturg francez minor. Piesa lui Alexandre Parodi este de factură clasică, deşi scrisă în plin romantism, cum sunt şi dramele ale lui Alecsandri la noi. Să nu uităm că

P.P. Carp traduce, cam tot atunci, *Macbeth.* Ne vine greu să-l legăm pe Caragiale de o piesă patetică, abundentă în declaraţii (comandantul roman cu inima pătrunsă de o săgeată continuă a-şi îmbărbăta soldaţii), hugoliană sau schilleriană, în definitiv. O idee despre tiradele versificate ne facem reproducând-o pe aceea a vestalei Iunia, în rolul căreia a debutat cu succes Aristizza Romanescu. E vorba de un vis:

„Pierdută-l ascultasem, că mult vorbea cu dor
Şi dulci avea cuvinte şi grai fermecător
Pe valurile mării, o harfă-n depărtare
Nu dă mai tainic sunet, mai molcomă cântare.
Adânc, pe nesimţite, în ochi-mi pătrundea
Din ochii lui văpaia, şi-n suflet mă ardea.
Privirea mi se stinse cu-ncet. Când simţ deodată
Suflarea lui fierbinte pe gura-mi îngheţată,
Mă ia fior de moarte, din braţe-i mă smucesc,
Mă-ntorc să fug, şi-n umbra desişului zăresc
Pe zeul cu săgeata ţintindu-mă...”

Dacă *Roma învinsă* este din anul *Nopţii furtunoase*, *Hatmanul Baltag* (în colaborare cu Iacob Negruzzi şi după o nuvelă de N. Gane) este din anul *Scrisorii pierdute* şi e la fel de necaragialiană. Este libretul unei opere bufe, muzică de Eduard Caudella, alternând versuri săltăreţe („Sculaţi! Sculaţi! Ciraci vă deşteptaţi!/ Colo-n zare, iată,/ Lumina se arată etc.”) cu altele din cale afară de romanţioase („Amoră mândră, ah, spune-mi şi mie/ Dacă viteazul ce am zărit/ Cunoaşte dorul ce mă sfâşie,/ Cunoaşte, ah, cât m-a rănit?”), care arată că stilul postpaşoptist căzuse la nivelul consumului popular. Mai greu de explicat sunt pasajele în proză, în care parcă vorbeşte factorul poştal din Cetăţeanul turmentat: „Poştă rivală: serviciul zilnic... Scrisorile *loco* se ridică dimineaţa până-n ziuă ş.a.m.d.” Tot aşa, scrisorile dintre Baltag şi Zulnia (numele iubitei lui Conachi!) par a fi opera unui Rică Venturiano. Doar că intenţia parodică nu pare să existe, cum nu există nici în cântecele bahic-frivole de felul celor pe care le auzeau personajele *Nopţii furtunoase* la grădina Iunion: „Crudo! ingrato! N-am ofuscat-o,/ Nu sunt berbant/ Sunt prea galant./ Un sărutat/ Nu-i vreun păcat.” Şi mai uimitor este să-l vedem pe Caragiale (şi încă în 1899!) „aranjând” spectacolul alegoric *100 de ani. Revistă istorică naţională a secolului XIX, în 10 ilustraţiuni*, ce ar fi putut deveni adevăratul model al *Cântării României* de pe vremea lui Ceauşescu în locul poemei în proză cu acest titlu atribuite lui Alecu Russo. Cele zece tablouri ne poartă din bezna fanariotă la apoteoza lui Carol I, devenit rege în 1881, după ce ne-au trecut pe sub ochi 1848, 1859 şi 1877. Textul e un montaj din Alecsandri, Alexandrescu, Bălcescu, Heliade, Faccà (o întreagă piesă), folclor (din colecţia G. Dem. Teodorescu) şi cuvântul rostit de domnitor la intrarea în ţară. Personajele sunt Moldova şi Muntenia (la început, în lanţuri), Tudor Vladimirescu, Gh. Lazăr etc.

În *Caragiale şi Caragiale* (1983), Florin Manolescu a încercat să lămurească lucrurile considerând că există la autorul acestor ciudate producţii un joc cu mai multe strategii, care constă în alternarea registrului „înalt”, serios, tragic, acela din *Roma învinsă* şi restul, cu un registru „jos”, comic şi parodic, acela din *O soacră.* Mai mult, criticul este de părere că această mişcare dublă îi va caracteriza şi opera de mai târziu, disputată între nostalgia după modelul consacrat şi apelul la specii şi forme necanonice. Florin Manolescu analizează, prin această prismă, chiar „farsa fantazistă” *O soacră* din 1894 (pe care Caragiale pretindea a o fi scris în 1876), considerând-o o parodie a romanelor-foileton şi a reportajelor senzaţionale, adică a „literaturii sentimentale şi de consum din a doua jumătate a secolului XIX”. Tot de acolo se inspiră, în declaraţiile lui, Rică Venturiano. Doar că elementul intenţional nu e la fel de evident în *O soacră*, chiar dacă personajele par a vorbi din

„cărţi" (Victor se referă la *Romanţierul ilustrat*, Fifina colaborează la ziarul *Cimpoiul*, Peruzeanu l-a citit pe Dumas şi adoră nuvele de felul celor din *Calendarul Progresului*). Toate clişeele romanului sentimental şi ale vodevilului (Caragiale a tradus din Scribe şi Deroulède) sunt aici, dar nu într-o acţiune adevărată, îmbrăcând relaţii complexe între protagonişti, ci într-o parodiere mecanică a situaţiilor şi personajelor clasice ale genului. Singura operă de oarecare valoare din această categorie rămâne monologul *1 Aprilie*, rostit prima oară pe scenă de actorul Ion Manolescu. E o farsă încheiată tragic. Singura de acest fel din opera lui Caragiale. Mortul e Mitică, după nume, acela portretizat în schiţa din 1902, fără însă nicio altă asemănare. Lucian Pintilie se va folosi de monolog în filmul lui atât de discutabil. Cel mai ciudat text caragialian nu ne convinge totuşi că avem de-a face cu o procedură deliberată. Alexandru George a combătut vehement teza cărţii lui Florin Manolescu „...Nu-i mai simplu, scrie Alexandru George, să credem că scriitorul, la debutul său (ca mulţi confraţi ai săi, de altminteri), tatona, fără a-şi fi putut preciza vocaţia pe care avea s-o ilustreze mai târziu?" Nu-i mai simplu, fiindcă nu putem vorbi de tatonări în cazul unor opere apărute în plină maturitate a scriitorului. Nici în alcătuirea aşa de eterogenelor sale volume nu se vede vreun plan. Obsedat de aleatoriu, cum era în toate, de ce să nu-i facem lui Caragiale credit şi în privinţa felului în care se lăsa purtat de capriciu atunci când alegea o formulă sau când îşi strângea între două coperte creaţiile literare? Cât priveşte valorificarea literaturii de *bas-étage* (termenul este al unei cititoare a *Moftului român*, căreia Caragiale îi răspunde într-o scrisoare), aceasta este reală, iar demonstraţia lui Alexandru Călinescu din *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, impecabilă, însă procedeul aparţine epocii *Momentelor*, prozele din *Ghimpele* sau *Claponul*. fiind exact ce sunt: articole de gazetă satirică. Nu par să învedereze o conştiinţă artistică sau o tehnică superioară în stare a le transforma în literatură adevărată. Şi mai este ceva: din scrierile anilor '70-'80, niciuna, nici comediile, nu valorifică o formulă literară marginală, cum va fi cazul schiţelor din jurul lui 1900. Din contra, comediile preiau maniera *en vogue* a teatrului francez postromantic, a vodevilului spumos, bazat pe *qui-pro-quo*, fără vreo ambiţie novatoare. Capacitatea lui Caragiale de a crea tipuri şi situaţii universal valabile nu trebuie confundată cu spiritul de avangardă, care-i lipsea. În comedii avem parodie de limbaj, nu şi parodiere a speciei literare ca atare. Caragiale începea să exploateze comicul vocabularului postromantic. Dar nu se grăbea să-şi şocheze un public încă îndrăgostit de tragediile istorice în versuri ori de farsele, bine construite, dar conservatoare în spirit, ale vremii. Scria în ambele registre cu multă uşurinţă, fără să facă, bănuiesc, între ele, o distincţie estetică. Norocul şi evidenta lui vocaţie pentru comic l-au împins să renunţe la teatrul în versuri din *Roma învinsă* şi să scrie *Noaptea furtunoasă*, prima lui capodoperă şi una din comediile nelipsite din repertoriul românesc de mai bine de un secol.

În chiar prima scenă a *Nopţii furtunoase* sunt deja toate datele materiale şi morale ale conflictului. Cel care introduce tema este jupân Dumitrache, relatându-i lui Ipingescu despre „un acela... un prăpădit de amploiat" care s-a ţinut după (crede jupânul) Veta, pe când se întorceau de la grădina Iunion. Gafeur („Nu se ia după toate, jupân Dumitrache; după cum e şi femeia..."), Ipingescu nu e deloc „redus la minte", cum susţine G. Călinescu. El îi pune lui jupân Dumitrache o întrebare cât se poate de logică: „Apoi, dacă nu-l cunoşti, de unde ştii că-i bagabont?" Replica lui stereotipă – „Rezon!" – nu trebuie socotită o ironie a autorului. Toate sunt la locul lor, din capul locului, inclusiv „puşca de gardist cu şpanga atârnată lângă ea". În definitiv, Caragiale era contemporanul lui Cehov. Dialogul dintre jupân Dumitrache şi Ipingescu pe tema articolului din gazetă este extraordinar, inaugurând o tradiţie a comediilor caragialiene. Deşi nu ştie nici el ce înseamnă *a manca* şi *sufrăgiu* (el pronunţă *mânca* şi *sufragìu*), Ipingescu

o aduce binişor cu explicaţia la ideea principală. Ziţa are replicile rapide şi pasionate ale Zoei din *Scrisoare*: „Ei! l-ai găsit? i-ai vorbit? i-ai dat? i-ai spus?" Scena a IX-a din primul act arată că dramaturgul nu-şi priveşte personajele ca pe unele doar comice. Veta (care vorbeşte mai bine decât toţi, abia un *levorver* pe ici-pe colo, dar şi mai şcolitul Rică îi spune la fel) îl iubeşte cu adevărat pe Chiriac şi este iubită de acesta. Nota melo trebuie legată de nivelul cultural al personajelor, nu de calitatea simţirii lor. Ameninţarea lui Chiriac că se împuşcă se cuvine luată în serios: „Nu mai voiu să ştiu de nimic, nu mai ştiu cine sunt! Am vrut să mă omor adineaori în curte, dar ţi-am văzut umbra peste perdeaua de la fereastră ş-am vrut să te mai văz o dată. Incai să mor, cum am trăit". Iar Veta, care, de grija lui, nu se putuse concentra la spectacolul de la Iunion, se mărturiseşte în replică: „Răsturnasem candela; şi pe urmă ochiul drept mi se bătea întruna de vreo trei zile. Pe tine te lăsasem acasă ştergându-ţi puşca [...] Nu puteam să-mi iau gândul de la puşcă. Mă gândeam: dacă s-o descărca, Doamne fereşte! puşca în mâna lui, ce mă fac eu când l-oi găsi mort întins acasă? Da de ce nu i-am spus să bage de seamă! de ce nu l-am rugat să o lase la pustia de puşcă! la ce am plecat de acasă?! iac-aşa m-au bătut gândurile toată seara. N-am văzut, zău! n-am văzut nimic, n-am auzit nimic!" Sinceritatea şi adâncimea trăirii sunt incontestabile. A trata în registru comic, forţând melodrama, acest schimb de replici e o prostie. Acţiunea piesei se precipită în aceeaşi noapte. Veta se pregăteşte de culcare, fredonând o strofă din Sion. (Ar trebui comparată cu poezia pe care Rică i-o dedică Ziţei ca să se vadă cum paşoptismul celei dintâi se metamorfozează, în cea de a doua, într-un minulescianism *avant-la-lettre*. Şi încă, în aceeaşi ordine de idei: Rică şi Ziţa vorbesc cu greşeli fiindcă ţin cu tot dinadinsul să folosească un jargon pretenţios şi neologistic. Spre deosebire de Veta, ei se cred culţi. Caraghioslâcul este al abuzului de franţuzisme neasimilate, unele luate din scris – „m-am transportat în localitate" –, excesiv literare. Jupân Dumitrache şi Ipingescu greşesc, la rândul lor, reproducându-l pe Rică din gazetă, altminteri limbajul lor e popular, colorat şi pitoresc. Ce de sinonime în gura lui jupân Dumitrache: papugiu, bagabont, maţe-fripte, coate-goale!). Îşi face apariţia Rică, după ce a confundat casele. Restul se ştie.

Are ce are cu Reacţiunea şi conul Leonida din farsa care urmează, nu doar Rică, republican, liberal şi revoluţionar *à la française*, amândoi oameni „din popor". Abia în *Scrisoarea pierdută* această obsesie a revenirii trecutului, de care îşi râdea Caragiale într-un articol, nu mai bântuie personajele. Şi în *Conul Leonida faţă cu Reacţiunea* se citeşte ziarul, care se cheamă *Aurora democratică.* Leonida e, moralmente, prizonierul amintirilor proprii din timpul republicii de la Ploieşti, aşa cum credea Ş. Cioculescu a fi fost Caragiale însuşi. Dar tonalitatea acestor amintiri nu este în piesă aceea din *Boborul.* Leonida a rămas cu ideile liberalismului lui „roşu" din tinereţe. A fost cu „fosta" (Miţa) la revuluţie ca la carnaval. Îi povesteşte „actualei" (Efimiţa) profundele emoţiuni care l-au stăpânit. Efimiţa nu e doar ecoul admirativ al vorbelor lui Leonida („ca dumneata, bobocule, mai rar cineva"), după cum are oarece raţiuni „rezon"-ul lui Ipingescu şi oarece impurităţi „curat"-ul lui Pristanda, în pofida părerii contrare cvasi-unanime (O demonstraţie foarte riguroasă, dar greşită în premisa ei, face Alexandru Dragomir în *Interpretarea platoniciană* pe care o dă *Scrisorii pierdute* în volumul postum de la Humanitas, din 2004). Efimiţa, spre a reveni la ea, ascultă atent, întreabă şi nu-şi ascunde nedumeririle: „Adică, zău, bobocule, de! eu, cu mintea mea ca de femeie, pardon să te întreb şi eu un lucru: ce procopseală ar fi şi cu republica?" Leonida vede în republică un regim egalitarist, unde toţi iau leafă de la stat şi nimeni nu plăteşte impozite. Asta fiind „legea cu murături", Efimiţa are din nou o nedumerire plină de bun-simţ, exprimată fără toată acea retorică a modestiei din prima parte a discuţiei: „Dacă n-o mai plăti nimenea bir, soro, de unde or să aibă cetăţenii leafă?" Şi Leonida, sec, în

etatismul lui: „Treaba statului”. El are mentalitate de asistat. Sau, pur şi simplu, n-are chef să-şi bată capul. Bineînţeles că după o asemenea discuţie, zgomotele nocturne care o trezesc pe Efimiţa o fac să creadă că e revoluţie. Leonida, legalist, o ţine pe a lui: cum o să se tragă focuri de armă fără voie de la poliţie? Pentru el e clar că Efimiţa a „intrat la idee” şi „din fandacsie cade în ipohondrie”. Când împuşcăturile se repetă, Efimiţa îl ia peste picior: „E fandacsie, bobocule? E ipohondrie, soro?” Leonida are şi el logica lui: „Câtă vreme sunt ai noştri la putere, cine să stea să facă revuluţie?” Aşa că se uită la *Ultimele ştiri* din gazetă şi se dumireşte: „Nu e revuluţie, e reacţiune...” Nu-i mai rămâne decât fuga la Ploieşti, la republicanii lui. Spre deosebire de *Noaptea*, aici nu există contrapunct dramatic. Piesa a fost preferată de regizorii moderni pentru extrema simplitate a mecanismelor psihologice şi, în consecinţă, a gesturilor şi replicilor. Dintr-un defect, în teatrul realist, această reducţie devine, în teatrul modern, o calitate.

Să ne oprim o clipă asupra acestui aspect. Actualitatea lui Caragiale fiind una, „actualizarea” este altceva. Actualitatea este o replică târzie dată celor care au pariat pe perimarea fondului comediilor şi *Momentelor*: lui Pompiliu Eliade sau Lovinescu, criticilor epocii lui Paul Zarifopol de mai târziu sau lui Ion Negoiţescu în zilele noastre. Actualizarea, la rândul ei, izvorăşte din convingerea unor oameni de teatru contemporani, şi mai puţin a criticilor, deşi putem numi câteva excepţii, că există o posibilă lectură, aşa-zicând esopică şi polemică, a comediilor prin prisma experienţei noastre istorice din comunism. După 1960, această din urmă tendinţă s-a văzut foarte clar. Un pionier în materie a fost Eugène Ionesco. Revendicându-se din Caragiale, a crezut că-l poate face, la rândul lui, pe Caragiale să se revendice, paradoxal, din propriul său teatru absurd. Aproape toate montările din deceniile care au urmat au mers pe mâna lui Ionesco, acela care a descris personajele caragialiene ca pe nişte oribile păpuşi de ceară, măşti groteşti puse bine pe obrazuri inimice, făpturi rigide, imbecile şi feroce. Mai mult: postpsihologismul dramelor ionesciene a devenit perspectiva în care comediile lui Caragiale au fost mai mereu citite de către regizori. Critica n-a lipsit nici ea de la acest spectacol al metamorfozei lui Caragiale. Într-un studiu al lui B. Elvin, Caragiale era scos din seria Labiche-Scribe spre a fi introdus în seria Max Frisch-Friedrich Dürrenmatt. În *Marea trăncăneală* a lui Mircea Iorgulescu, paiaţeria caragialiană capătă conotaţii politice. Lumea lui Caragiale împrumută chipul totalitarismului, e stăpânită de frică şi aflată sub permanentă supraveghere poliţienească, o lume în care bietul Pristanda întrupa ideea cea mai pură de represiune, amărâtul de Spiridon lua înfăţişarea unui securist, îmbrăcat în haină de piele şi purtând ochelari negri, iar farsa carnavalescă din piesa cu subiect erotic de mahala îşi găsea finalul potrivit în crima din *1 Aprilie* ca să devină, într-un film faimos, o veritabilă apocalipsă morală şi socială. Toată această tencuială stridentă trebuie înlăturată, dacă vrem să regăsim zidăria originară. Acest Caragiale de „serie neagră” trebuie curăţat precum au fost clădirile pariziene în urma deciziei lui Malraux. Vom avea surpriza să constatăm că, neactualizat forţat, Caragiale nu pierde din actualitate. Socotit ca un clasic, ni se va părea cu atât mai reconfortant. N-are absolut nicio nevoie de o falsă modernitate, pe care el, cel dintâi, a refuzat-o, dorindu-se „vechi”. Ancorarea pieselor şi schiţelor în *epoca frumoasă* la care se referă prin toată atmosfera lor, redescoperirea artei clasice a naratorului sau a dramaturgului, distanţa inevitabilă pusă de timp între cititorii secolului XXI şi o literatură care aparţine secolului XIX vor arunca o lumină mai bună asupra unuia din cei mai mari scriitori ai noştri.

Scrisoarea pierdută rămâne capodopera teatrului comic (şi nu numai) românesc. Personajele sunt politicieni liberali, trăitori într-un oraş de munte în primii ani ai deceniului 9 din secolul XIX. În pofida obişnuinţei noastre de lectură, nu toate sunt ridicole, nu toate suferă de imbecilitate, nu

toate vorbesc incorect. Intriga se declanşează în scena a patra, când Trahanache vine cu vestea pretenţiei lui Caţavencu de a fi descoperit o scrisoare pierdută de Zoe. Trahanache o menajează pe Zoe, ca şi jupân Dumitrache pe Veta, considerând-o însă nu „ruşinoasă", ci „simţitoare". Faţă cu presupusa pudoare a nevestei cherestegiului, sensibilitatea nevestei prezidentului de „comitete şi comiţii" indică o treaptă mai sus nu doar în ierarhia socială, dar şi în aceea morală. Când Tipătescu se tulbură, Trahanache îl potoleşte cu o remarcabilă pricepere în ale vieţii: „Ce te aprinzi aşa? Aşa e lumea, n-ai ce-i face, n-avem s-o schimbăm noi". În ciuda faptului că se află în postura de încornorat, personaj clasic în comedii, Trahanache n-are mare lucru dintr-un personaj comic. Este decis şi eficient, capabil să-şi stăpânească emoţiile şi să aducă linişte celorlalţi. Are un puternic ascendent asupra lui Farfuridi şi Brânzovenescu, intraţi la bănuială politică în urma repetatelor contacte ale liderilor partidului lor cu Nae Caţavencu, acesta fiind singurul personaj principal care nu-şi face apariţia pe scenă de la început. Trahanache e factorul de stabilitate. Tratamentul la care critica l-a supus de obicei este prostesc. E meritul unui recent comentator al *Scrisorii* (Gelu Negrea, *Anti-Caragiale*) de a fi relevat însuşirile remarcabile ale acestui încornorat, viclean şi naiv totodată, ramolit şi bornat, dacă e să ne luăm după tradiţia critică. Bazat pe plastografia lui Caţavencu pe care tot el a descoperit-o, este evident că Trahanache nu găseşte în sine niciun motiv destul de puternic spre a o suspecta pe Zoe. Acest detaliu a fost omis de cei care s-au întrebat dacă Trahanache ştie sau nu că Zoe şi Tipătescu sunt amanţi. Întrebare rău pusă: lui Trahanache ipoteza îi este complet străină. Nu indiferentă, străină. El preţuieşte în chip absolut dragostea nevestei şi prietenia lui Tipătescu. Nimic nu le poate altera. S-a accentuat prea des pe credulitatea omului. Nu destul pe nobleţea lui sufletească. Admirabil în toate împrejurările, neica Zaharia e tactician, diplomat şi iute în decizii. Are dreptate Brânzovenescu: „E tare... tare de tot! Solid bărbat!" Un cuplu extraordinar formează Tipătescu şi Zoe. El e „turbat" din pricina pierderii scrisorii. Ea are mintea mult mai limpede. Deşi se teme de compromitere, mirările ei sunt adorabile, amestecând personalul cu politicul: „Ce o să zică la Bucureşti guvernul?" Tipătescu o ceartă pentru pierderea scrisorii: „Atâta neglijenţă nu se pomeneşte nici într-o piesă de teatru" (Referinţa intertextuală e pretutindeni la Caragiale, chiar şi în mediocra *O soacră*). Însă Zoe îi explică foarte femeieşte plauzibil cum a pierdut scrisoarea. Suntem obligaţi s-o credem. Iar dacă nu adoptăm aerul unor moralişti intransigenţi, s-o înţelegem când spune: „Scapă-mă de ruşine!" S-a văzut în frica ei de compromitere un joc de a salva aparenţele, ca şi cum fondul imoral n-ar conta. E adevărat că problema ei este să nu cadă victimă bârfei (cum zice Alexandru Dragomir, bârfa este compusă din acele *istorii* care ţin loc în micile comunităţi de *istorie*) mai degrabă decât să fie considerată cinstită. Dar Zoe e o „damă bine" într-o lume unde convenienţele, aşadar aparenţa, joacă rolul principal. Psihologia eroinei lui Caragiale nu trebuie privită prin prisma contemporaneităţii noastre, în care totul se face pe faţă şi se spune de-a dreptul, V.I.P.-urile hrănindu-şi din asta celebritatea. În lumea ei, Zoe se comportă normal şi nu e de acuzat. Când Tipătescu, rătăcit cu totul, îi sugerează să fugă împreună, Zoe se opune cu argumente foarte puternice: „Eşti nebun? dar Zaharia? dar poziţia ta? dar scandalul şi mai mare care s-ar aprinde pe urmele noastre?" Şi tot ea vine cu ideea salvatoare: „Să sprijini candidatura lui Caţavencu!" „Odată cu capul!", refuză Tipătescu. Şi replica Zoei, din nou foarte logică în suferinţa ei: „Atunci... lasă-mă, lasă-mă în nenorocire [...] Dacă ambiţia ta, dacă nimicurile tale politice le pui mai presus de ruşinea mea, de viaţa mea, lasă-mă! Să mor ..." Femeie adevărată, Zoe nu e şi o politiciană, de aceea şi dispreţuieşte „nimicurile politice" ale bărbaţilor, dar asta n-o împiedică să fie o trăgătoare de sfori redutabilă: „Am făcut ce am crezut că trebuie să fac. Dacă tu nu vrei să spri-

jini pe Caţavencu [...], atunci eu, care voi să scap, îl sprijin eu, îl aleg eu. Eu sunt pentru Caţavencu, bărbatul meu cu toate voturile lui trebuie să fie pentru Caţavencu. În sfârşit, cine luptă cu Caţavencu, luptă cu mine... 'Aide, Fănică, luptă, zdrobeşte-mă, tu care ziceai că mă iubeşti!" În fond, nimic rizibil, comic în această declaraţie hotărâtă şi patetică. Caragiale cunoaşte perfect psihologia personajelor sale. Şi nu recurge, de dragul efectelor, la nicio simplificare împotriva firii lor. Alexandru Dragomir a interpretat „curat" al lui Pristanda ca pe un ecou prin care subalternul amplifică statura şefului, dar, ca orice ecou, vocabula n-ar avea un sunet autentic, propriu. Nu e adevărat. Nici Ipingescu, nici Efimiţa nu-i dau replici mecanice lui jupân Dumitrache sau lui Leonida. Cu atât mai puţin Pristanda. Îşi ştie aşazicând pe dinafară interesul. Se pune în slujba cui trebuie, neezitând să-l expedieze pe Tipătescu degeaba la telegraf ori să se dea bine pe lângă Caţavencu. Nici un singur personaj din piesă nu e reductibil la o stare. Stereotipia limbajului nu trebuie să ne inducă în eroare. Până şi Cetăţeanul turmentat, căruia nimeni nu-i dă atenţie decât în măsura în care a găsit, a pierdut şi iarăşi a găsit scrisoarea, se dovedeşte nu doar capabil de replici „tari" („Votează pentru cine pofteşti!", îi strigă excedat Tipătescu. Replica: „Eu nu poftesc pe nimeni, dacă e vorba de poftă ..."), dar şi o prezenţă direct legată de principalele momente de suspans din piesă, la finalele primelor trei acte, toate încheiate cu un eveniment surprinzător.

Actele al treilea şi al patrulea sunt aproape pe de-a-ntregul politice. Acţiunea propriu-zisă nici nu avansează cine ştie ce în actul al treilea. Abia când, în ultima scenă, se anunţă candidatura de la Bucureşti şi se sparge adunarea electorală, se urneşte din nou maşinăria dramatică. Însă actul nu e inutil în economia piesei şi poate fi folosit (n-a fost decât rareori) ca argument pentru ideea că politicul are universalitatea lui şi nu pretinde glose de subsol ca să fie inteligibil după decenii. Acesta a fost mai mereu reproşul făcut lui Caragiale: şi anume că, satirizând o epocă, n-ar fi atins decât „stratul superficial" al introducerii la noi a instituţiilor europene şi nu sufletul naţional. Am citat din Gherea, cel dintâi care a exprimat dubii cu privire la perenitatea comediilor, sub cuvânt că orice „satiră socială" are viaţă scurtă, mai ales dacă lipsesc „adâncimea psihologică" şi „idealul înalt". Într-o formă sau alta, obiecţia apare la Ibrăileanu, când insistă pe „terfelirea revoluţionarismului român", dar niciodată a „reacţionarismului", dar şi la alţii, oarecum în legătură cu maiorescianismul viziunii sale politice. Caragiale ar avea o greşită apreciere a evoluţiei României sub Carol I, eroii lui ar suferi (din nou Ibrăileanu, ca şi mai jos) de „imoralitate căptuşită cu prostie", iar dramaturgul s-ar lăsa inspirat în opera sa exclusiv de rău. Chiar dacă admite că râsul şi caricatura pot fi morale în ele însele, Zarifopol are şi el impresia că scriitorul „s-a învechit grozav". Să notăm că progresul evident sub raportul judecării estetice a comediilor nu s-a însoţit automat şi de un progres într-o apreciere mai potrivită a subiectelor lor politice. O sechelă clasicistă (comicul ar fi inferior tragicului) stăruie până târziu în comentariile moderne. Într-un fel, aceasta este şi explicaţia actualizării forţate pe care am demonstrat-o. A părut singurul mod de a face din Caragiale contemporanul nostru. Opoziţia lui Al. Paleologu la această viguroasă prejudecată a rămas o constatare neurmată de o analiză care să convingă. Paleologu a spus că autorul *Scrisorii* nu are în vedere un oarecare moment din istoria Parlamentului nostru (revizuirea din 1883 a Constituţiei), ci parlamentarismul dintotdeauna şi de pretutindeni. Actul al treilea din *Scrisoare* ar conţine paradigma dezbaterilor parlamentare din regimurile democratice. Observaţia lui Paleologu mută evident accentul de pe ceea ce este perisabil în orice acţiune sau discurs politic pe ceea ce este valabil universal. Că el are dreptate, ne-o arată succesul enorm al expresiilor puse de Caragiale în circulaţie în actele al treilea şi al patrulea din *Scrisoare*, la care apelăm cu toţii, în chip ironic, fireşte, deşi distanţa pe care o luăm nu e uneori decât un mod

de a sugera ghilimelele, într-atât expresiile, legate de oratoria politică şi de cadrul ei instituţional, ne-au devenit familiare. Iată-le pe cele mai celebre: „sunt cestiuni arzătoare la ordinea zilei"; „fiindcă orele sunt înaintate"; „rog nu întrerupeţi pe orator"; „nu mă tem de întreruperi"; „suntem în anul de graţie...", „exemplul surorilor noastre de ginte latină"; „din două una, daţi-mi voie, ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica, ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, şi anume în punctele esenţiale" ; „din această dilemă nu puteţi ieşi... Am zis!"; „nu voi, stimabile, să ştiu de Europa dumitate"; „să-şi vază de trebile ei Europa"; „eu sunt candidatul grupului tânăr, inteligent şi independent"; „am tăria opiniunilor mele"; „ca România să fie bine şi tot românul să prospere"; „până când să n-avem şi noi faliţii noştri"; „şi eu, în toate Camerele, cu toate partidele, ca tot românul imparţial"; „după lupte seculare, care au durat aproape 30 de ani..." etc. În conţinutul lor, aceste discursuri nu sunt neapărat lipsite de idei. O eroare curentă, când îl citim pe Caragiale sau când îi auzim pe actori rostindu-i replicile, este de a nu acorda atenţie conţinutului acestora. Expresivitatea e aşa de puternică încât asurzeşte mesajul. Chiar dacă, să zicem, Farfuridi nu spune mare lucru (nici n-avem decât partea ultimă a discursului său), *dilema* din final este remarcabilă pentru orice dispută pe tema unor amendamente şi, cu adevărat, nu putem ieşi din ea. Caţavencu a devenit un simbol al demagogiei, dar discursul lui are miez: vorbitorul e favorabil progresului, liberului schimb, descentralizării, încurajării industriei naţionale („e admirabilă, e sublimă, putem zice, dar lipseşte cu desăvârşire"; unde şi când am mai auzit asta?), sistemului constituţional, gândirii libere, fără bigotism ş.a.m.d. Încununarea viziunii caragialiene asupra parlamentarismului o găsim în actul al patrulea, sub forma principalului efect al dezbaterilor, discursurilor şi bătăliilor electorale din democraţii: compromisul. N. Steinhardt a interpretat finalul în spirit creştin, ca pe unul al iertării păcatelor şi al împăcării. I s-a retorcat, pe drept cuvânt, că în lumea politicului împăcarea se numeşte compromis. Tocmai despre compromis e vorba la finele *Scrisorii* şi, fapt remarcabil, Caragiale are inteligenţa să nu-l pună într-o lumină de tot nefavorabilă, lăsându-şi spectatorii să înţeleagă mai degrabă că el e inevitabil şi inerent. L-am citat pe Trahanache: „Aşa e lumea, n-ai ce-i face..." Ura este până la urmă eliminată din raporturile dintre personaje. Dandanache e doar ridicol în ramolismentul lui, şi odată trecută primejdia scrisorii pierdute, nimeni nu mai dă atenţie şantajului său repetat. Tipătescu şi-a regăsit stăpânirea de sine. Zoe l-a iertat pe Caţavencu (deşi, chiar şi fără scrisoare, acesta putea s-o compromită). Caţavencu e convins că vor mai fi alegeri. Cetăţeanul turmentat e satisfăcut că ştie cu cine să voteze. Pristanda e maestru de ceremonii. Trahanache e tot cel dinainte, mai ales că a trecut cu bine hopul cel mare, candidatura pe placul şefilor din Capitală. Unde să fie ticăloşii fără simţ moral? „politicienii cretini", „de o nemaipomenită ferocitate" (Ionesco), „criticismul până la absurd şi ironia iresponsabilă" (Petre Pandrea) „imbecilii" (Ionesco) şi restul? Trebuie să recunoaştem că nu l-am citit totdeauna cu atenţie pe Caragiale. Sau l-am citit tendenţios.

Singura piesă (dacă uităm de *O soacră*) subintitulată *farsă* fiind *Conul Leonida*, singura farsă cu adevărat este *D'ale carnavalului*, bazată pe încurcături în lanţ cu înşelătoare dezlegare fericită, în maniera vodevilului franţuzesc. Nimic politic în ea, unde mahalaua bucureşteană, în apucături, ca şi în limbaj, este la ea acasă. Totul se spune, cu voce tare şi oricui e dispus să asculte. Colportajul e de rigoare. Miţa i se plânge lui Pampon, pe care-l vede prima oară, că la ea e „chestiune de traducere". „Ca şi la mine", recunoaşte Pampon. Iordache, calfa, ştie de Miţa şi de Nae. Nu există secrete, doar confuzii. Nici pudori. Există şi aici o scrisoare pierdută (confirmând teza lui Gelu Negrea despre înscrisurile de toate felurile care pun în mişcare acţiunea pieselor şi a unor proze), mai exact, un bilet de

amor de la Miţa rătăcit de Nae în camera Didinei. Există şi un inoportun, cum e Cetăţeanul turmentat în *Scrisoarea pierdută*, şi anume Catindatul, doar că el n-are alt rol decât acela de victimă, pierzând o măsea bună şi încasând în plin obraz „vitrionul", de fapt, cerneala destinată lui Nae. Actul întâi se încheie cu o încurcătură generală, în care nevinovaţii trec de vinovaţi şi până şi măseaua extrasă de Iordache din gura Cantindatului se dovedeşte a nu fi cea bolnavă. În actul al doilea, avem o nouă scrisoare, a lui Nae către Didina, în stilul parodic-intertextual din *O soacră*: „Ca să-ţi spui cum curge în defavor toată intriga romanţului nostru". Pampon şi Crăcănel se pun de acord („va să zică este un Bibicul"), numai că bănuiesc pe cine nu trebuie, şi încă în două rânduri. Nu mai sunt replicile inubliabile din *Noaptea furtunoasă* şi din *Scrisoarea pierdută* (ba chiar unele sunt reluări palide: „Nu da brânci, domnule!"). Nae le desparte pe Miţa şi Didina, care se încăieraseră, exclamând: „Asta e curat ca la «Norma»!". Şi tot el, când lucrurile se lămuresc (vorba vine), trage concluzia aşa-zicând morală a conflictului: „Se înţelege că a fost o încurcătură, cum se-ntâmplă totdeauna în carnaval... Ei! d'ale carnavalului". Şi-i pofteşte pe toţi la masă. Ultimul cuvânt îl are totuşi Catindatul: „Care va să zică ne-ncurcăm iar?" Farsa e oarecum gratuită, cu miză mică, deşi abil construită, cu puţine nepotriveli, remarcate de acribia unor comentatori (Caragiale n-a dus niciodată lipsă de cititori foarte atenţi, ceea ce nu înseamnă numaidecât şi foarte buni). Finalul e tot de împăcare, dar nu e pur şi simplu ca în *Noaptea furtunoasă*, unul în care iţele se dezleagă şi adevărul iese la lumină, nici unul de compromis acceptat unanim, ca în *Scrisoarea pierdută*, nici, în fine, o revelare a naturii exacte a evenimentelor care alungă spaimele, ca în *Conul Leonida*; în *D'ale carnavalului*, împăcarea este o altă minciună a lui Nae (ştie Catindatul ce ştie!), în definitiv, un scenariu prezentat ca realitate din care toată lumea să creadă că a ieşit cu bine. Dacă e vorba de imoralitate, ea poate fi găsită în starea cea mai pură în această farsă în care toţi trag foloase de pe urma unei înşelăciuni. *D'ale carnavalului* ne poate da o anume idee de ceea ce ar fi fost în general comedia caragialiană dacă şi în celelalte piese am fi avut de-a face cu intrigi şi personaje curat imorale. Norocul literaturii noastre a fost că doar o singură dată s-a lăsat Caragiale în voia unui joc fără miză al dragostei şi întâmplării.

Ca şi cum ar fi vrut să arate că poate fi şi serios, Caragiale scrie *Năpasta*, o tragedie, anticipând naturalismul din marile nuvele. *Năpasta* a dat cea mai multă apă la moară acelora care, l-au bănuit, vorba lui N. Davidescu, de a fi „inaderent la spiritul românesc". Demonstraţia lui Davidescu din 1935 (bine demontată de Ş. Cioculescu în *Detractorii lui Caragiale*), care ducea la ultimele consecinţe opinia unor Hasdeu şi Sturdza, aceia care au blocat premierea de către Academie în 1891 a unui volum de teatru şi a *Năpastei*, nu pune totuşi accentul pe drama (aşa o numeşte Caragiale) din urmă, deşi i-ar fi servit de minune prejudecata pe care şi-a clădit articolul. Însuşită chiar şi de admiratori ai scriitorului, prejudecata este că el nu posedă o bună cunoaştere a psihologiei ţăranului român. De unde falsitatea *Năpastei*, care i se părea lui Davidescu o piesă mai degrabă „rusească" decât românească. Învinuirea se referă la două lucruri distincte, deşi deseori confundate de exegeţi. Întâiul este o confuzie, pe care o fac uneori şi criticii lui Sadoveanu sau Slavici, când consideră că este ţărănesc tot ce se petrece la sat. S-a observat relativ târziu, de exemplu, că Sadoveanu a scris rareori despre ţărani, personajele lui predilecte nefiind lucrătorii pământului, ci crescătorii de oi, pădurarii sau boiernaşii. Tot aşa, probabil prin extrapolarea tematicii din *Novele din popor* la *Mara*, destui, inclusiv G. Călinescu, au văzut în acesta din urmă un roman ţărănesc, deşi acţiunea are loc într-un târg, Mara e precupeaţă, iar despre viaţa la ţară vine vorba doar când i se caută Persidei un soţ, nici măcar acesta ţăran, ci învăţător. Anca şi Dragomir din *Năpasta* nu sunt nici ei ţărani, căci ţin cârciumă, ca şi Leiba Zibal sau

Stavrache din nuvelele cunoscute. Gheorghe e învăţător, iar Ion a fost pădurar. Inutil, aşadar, a specula pe tema caracterului neromânesc al acestor personaje asimilate greşit cu ţărănimea. Neînţelegerea psihologiei Ancăi mai are o sursă, de data aceasta pur literară. Anca s-a căsătorit cu Dragomir, deşi îl bănuia a-i fi ucis bărbatul dintâi, pe Dumitru, tocmai ca să-l silească, de-a lungul convieţuirii lor, să se dea de gol şi să-l poată pedepsi. Au trecut nouă ani de la crima în urma căreia pădurarul a fost condamnat pe nedrept la ocnă. Ion, care şi-a pierdut minţile din cauza bătăilor din timpul anchetei, evadează cu un an înainte de împlinirea termenului (care este şi unul de prescriere a faptei), ascultând de îndemnul Maicii Domnului, şi se întoarce la crâşmă, fără să recunoască nici locul, nici oamenii. Anca e curtată de învăţător, dar ea nu mai poate iubi pe nimeni, orbită de dorinţa răzbunării. Văzând că nu scoate nimic de la Dragomir, nu se dă în lături să-l împingă pe Gheorghe să-i omoare bărbatul. Femeia îi manipulează pe cei doi, ca şi pe Ion, când îşi face apariţia, combinând tot soiul de scenarii menite a-i satisface setea de răzbunare. Până la urmă reuşeşte: Dragomir va merge totuşi la ocnă, dar pentru o crimă pe care n-a săvârşit-o. Om slab, deşi cuprins de remuşcări, nu e în stare să-şi mărturisească vina, aşteptând prescrierea. Anca, în schimb, e teribilă. După ce se vede răzbunată (cu preţul morţii lui Ion, aproape împins la sinucidere!), îi strigă lui Dragomir care se rugase de iertare, declarându-i că din iubire pentru ea îi ucisese bărbatul: „Să te iert! De-abia te-am răbdat lângă mine, de-aia am umblat eu atâta vreme să te aduc aici, ca să te iert? (râde)". Şi, când Dragomir e pe cale să fie scos din casă, le cere oamenilor din sat s-o lase o clipă singură cu el: „Dragomire, îi spune ea, uită-te la mine: pentru faptă răsplată şi năpastă pentru năpastă!" În acest uluitor personaj n-a putut fi identificat nimic din psihologia ţăranului român, fiindcă se punea de-a curmezişul o întreagă tradiţie. Literatura noastră nu cunoaşte astfel de personaje, nici psihologia extremă nu e obişnuită. Mai târziu, chiar şi Vitoria Lipan, mult mai blândă în tenacitatea cu care îşi urmăreşte scopul, a fost interpretată mai degrabă ca un personaj mitic, acceptându-se cu greu ideea că este unul realist, adică pur şi simplu o femeie rea şi neiertătoare. Anca, personaj de tragedie antică, a părut neverosimilă într-o literatură care nu dăduse nici o Medee şi nici o Fedră. Al. Ivasiuc (1972) a caracterizat bine tendinţa de „împăcare în pitoresc" din literatura noastră, în care conflictele cad de obicei înainte de a se radicaliza, iar finalurile sunt rareori tragice, deşi *Ion*, *Baltagul* şi, iată, *Năpasta* îl contrazic. Francezii n-au respins piesa *Malentendu* a lui Camus, în care multe lucruri ne evocă *Năpasta*, ei având o tradiţie corneliană care la noi lipseşte. Dacă se poate reproşa ceva *Năpastei* nu este însă caracterul teribilei femei şi metoda cu care a urmărit să se răzbune, ci zolismul pe care piesa îl are în comun cu nuvelele de după ea: psihologiei îi este preferată fiziologia (e drept, mai puţin în piesă), pasiunile se reduc la fixaţii, personajele acţionând dincolo de bine şi de rău, aşadar în afara unui imbold al conştiinţei morale, faptele lor fiind mai curând rodul unei fatalităţi decât al simţului de dreptate. Defectul Ancăi este de a semăna cu un robot pus în slujba ideii de răzbunare. Tot restul este subordonat acestei obsesii. Ea admite ca Dragomir să fie dus la ocnă pentru o crimă pe care n-a comis-o: ultimele vorbe pe care i le adresează arată că ştie bine ce face, distingând între răsplată şi năpastă. Nu numai că nu este nimic etic în Anca, dar în patima ei răzbunătoare este mai degrabă obsesie decât suferinţă. Nu poate fi compătimită. E un caz patologic, nu unul tragic, în sens nobil. Caragiale e o victimă a zolismului, care a mai făcut cel puţin una, în literatura din jurul lui 1900, şi anume Delavrancea.

Ca şi în teatru, Caragiale este la început în proză fidel modelelor canonice. Nuvelele naturaliste sunt dovada cea mai bună. G. Călinescu a insistat primul, dacă nu greşesc, pe zolismul lui Caragiale („după Delavrancea, scriitorul nostru cel mai zolist"). *Păcat* este în spiritul prozei

naturaliste a lui Delavrancea. Un caz de conştiinţă: rezolvat prin autoscopie destul de rudimentară, multe nevricale (ţinând loc de psihologie), sentimentalism şi, compoziţional, prin *flashback*-uri naive. Fraza e sacadată, fără a izbuti să sugereze fluxul interior al gândurilor ori emoţiilor, lucru care-i reuşeşte mult mai bine lui Slavici, întâiul nostru realist psihologic. În plus, nu e umbră de ironie în acest stil gâfâit, sincopat şi patetic. E tot atât de greu de recunoscut Caragiale din aproape contemporanele *Momente* pe cât era autorul *Nopţii furtunoase* în *Roma învinsă*. Subiectul e melodramatic. Analiza e fiziologică, nu psihologică: „Trupul tânăr se simţi furnicat din creştet până-n tălpi de un fior fierbinte..." (Caragiale îşi va dovedi geniul în astfel de radiografii ale fiziologicului în scrisoarea către Zarifopol în care-şi descrie simptomele unei „maladii serioase".) Emoţia erotică îi provoacă lui Niţă „friguri şi bătăi de inimă". Galaction nu va proceda diferit în *De la noi, la Cladova*, nici Agârbiceanu în *Legea trupului*. Curioasă companie! După ce preotul îşi împuşcă odraslele incestuoase, îi desface pe unul din braţele celuilalt cu o exclamaţie oripilată şi totodată etic-creştină: „Nu aşa, căţea!... Nu aşa, că-i păcat!". Distanţa de *Năpasta* este enormă. Dacă în drama din 1890 lui Caragiale i se pare normală amoralitatea răzbunării, în nuvela din 1892 el implică în relaţia incestuoasă păcatul creştinesc. Simplul fapt că Niţă e preot nu explică pe de-a-ntregul deosebirea. Naturalismul, în rest, este acelaşi, glasul sângelui jucând rolul destinului tragic. Are dreptate G. Călinescu: „Pe zolist nu-l interesează trupul, ci legătura cauzală între fapte, seriile. Preferinţa lui e pentru patologie şi sociologie [...]. Problema eredităţii îl obsedează [...]. Crima nu mai e acum faptul epic, palpitant, romantic, e un caz unde se verifică determinismul". Nimic din tot ce a scris Caragiale nu verifică mai bine această observaţie decât slaba nuvelă *Păcat*.

O făclie de Paşte este mai izbutită, deşi, dacă le căutăm cu tot dinadinsul, defectele sunt aceleaşi. Adolescent fiind, Leiba Zibal a leşinat de groaza violenţei şi a sângelui, când doi hamali s-au luat la bătaie. Ca şi preotul Niţă, ca şi fiul acestuia, Mitu, a zăcut de friguri luni bune după o atare întâmplare. La toţi, sensibilitatea e boală curată. Leiba Zibal se alege însă şi cu o spaimă care nu-l va mai părăsi niciodată. Determinismul biologic este în cazul lui foarte strict. Gonind de la han o slugă leneşă şi rea, este ameninţat de către aceasta cu moartea. Şi nu oricând, ci în noaptea Învierii, Gheorghe, sluga, fiind creştin, iar Zibal evreu. Acţiunea propriu-zisă începe chiar în noaptea cu pricina. Leiba Zibal e atât de înfricoşat, încât visează scene de violenţă. Doi călători, în trecere pe la han, vorbesc între ei despre o crimă oribilă în al cărei autor hangiul crede a-l recunoaşte pe Gheorghe. Explicaţia dată de cei doi criminalităţii – atavism, alcoolism, paludism, darwinism, Haekel şi Lombroso – este în cel mai pur stil naturalist şi, deşi Leiba Zibal nu pricepe o iotă, sluga alungată îi apare în faţa ochilor sub un chip lombrosian. Când, după plecarea călătorilor, se aud paşi, voci şi cineva taie lemnul uşii, în înfricoşatul Leiba Zibal se petrece o metamorfoză bruscă: „Tremurătura lui se opri, abaterea dispăru şi figura-i, descompusă de îndelungă criză, luă o bizară seninătate". Să notăm detaliile de fiziologie şi fizionomie. Cuprins de un curaj nebunesc, Leiba Zibal prinde într-un laţ mâna care voia să tragă zăvorul uşii şi o aprinde ca pe o făclie. Când ţăranii din satul vecin năvălesc la han, după slujba Învierii, cu lumânări aprinse, îl găsesc pe hangiu cu minţile rătăcite, convins că aprinderea făcliei a făcut din evreu un *goi*. Gradaţia transformării fricii, ajunsă la paroxism, în curaj este lucrul cel mai remarcabil din *O făclie de Paşte*. Interesant este şi că autorul s-a autoparodiat, în nuvela *Noaptea învierii*, dar, fapt neremarcat de comentatori, parodia nu vizează naturalismul esenţial al prozei, ci un anume lirism descriptiv de care Caragiale nu s-a făcut niciodată vinovat.

Cea mai reuşită dintre nuvelele naturaliste, *În vreme de război*, din 1898, n-a fost niciodată republicată de Caragiale în volum. Nuvela debu-

tează în manieră senzațională, cu povestea bandei de hoți care dă lovitură după lovitură, ultima, la popa Iancu, fratele lui Stavrache, hangiul, după care cade în lațul întins de jandarmi. E cea mai slaviciană dintre marile nuvele ale lui Caragiale. Popa Iancu, șeful bandei, e un Lică Sămădăul. De teamă să nu fie pârât de vreunul dintre complici, popa se spovedește lui Stavrache, îi lasă toată averea și pleacă, sub un nume fals, la război, cu un pluton de voluntari aflați întâmplător în trecere pe la han. Războiul e cel din 1877. În fond, nuvela stă pe procesul de conștiință al lui Stavrache, declanșat abia după ce toate aceste evenimente s-au consumat: hangiul suportă greu incertitudinea cu privire la soarta lui Iancu. Se întoarce sau nu se întoarce oaia rătăcită de turmă? Problema e a averii, bineînțeles, de care Stavrache n-are inimă să se bucure. Două reapariții ale lui Iancu la han pot fi rodul imaginației bolnave a lui Stavrache. („Gândeai c-am murit, neică?"). Hangiul face crize vecine cu isteria, minuțios descrise de Caragiale. Aici e sechela naturalistă. Mai curios e să o vedem dublată de registrul romantic al participării naturii la zbuciumul personajului, mai degrabă trupesc decât sufletesc. Firește, Stavrache înnebunește, spre disperarea lui Iancu, de data asta în carne și oase, întors la han ca să ceară bani pentru o uriașă datorie la cărți. Finalul este realist, banal, plat, dovadă a marii științe literare a lui Caragiale, care-l concepe ca pe un contrapunct la zvârcolirile (la propriu!) de până atunci ale oamenilor și ale naturii.

Dificil de clasificat sunt câteva proze care n-au în comun cu nuvelele naturaliste decât, poate, ideea norocului, a sorții, a fatalității, dar care nici cu *Momentele* nu pot sta laolaltă. Ele mai au o particularitate: au dat bătaie de cap comentatorilor. Cea dintâi este *Cănuță, om sucit*, care e un portret biografic. Dacă episodul cu școala ne duce cu gândul la *Amintirile* lui Creangă sau la *Domnul Vucea* a lui Delavrancea, restul portretului n-are un înțeles foarte clar. Suceala lui Cănuță e probă de originalitate, nu de încetineală de minte. Cănuță se află în permanent contratimp cu lumea. Putem spune că n-are noroc în viață. Chiar și după moarte, se răsucește în sicriu, ceea ce înseamnă că a fost îngropat de viu. Nu-i el de vină, ci lumea cu ale ei moravuri și năravuri. Cănuță este cel mai metafizic dintre inadaptații din proza noastră de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX. Titlul, ca atâtea altele din opera lui Caragiale, a devenit paradigmatic. Îi numim așa pe toți cei al căror comportament nu-l înțelegem. Cum nu-l înțelegem nici pe Cănuță.

Două loturi este, pe aceeași temă a nenorocului în viață, mai complexă și, stilistic, mai „jucată" decât liniara biografie a lui Cănuță. Stilistica e chiar primul lucru care atrage atenția în nuvelă. Nu ne așteptăm deloc la variațiile de registru. Abia au fost regăsite buclucașele bilete de loterie și naratorul se lansează (oarecum în numele protagonistului) într-o tiradă retoric-savantă fără legătură imediată în context: „Toți zeii! toți au murit! numai Norocul trăiește și va trăi alături cu Vremea, nemuritoare ca și el!". Nu e greu de bănuit ce stil de proză parodiază Caragiale, întrebarea este de ce o face. Mai clară, din acest punct de vedere, este rațiunea procedeului în pasajul în care, aflând că i-au ieșit câștigătoare la o loterie numerele de la cealaltă, Lefter Popescu își transformă uluitoarea neșansă într-un discurs pur politic, un fel de protest al cetățeanului călcat în picioare de autoritate, în care clișeul de gândire și de vocabular capătă o mare forță emoțională:

„— Viceversa! Nu se poate, domnule! peste poate! Viceversa! Asta-i șarlatanie, mă-nțelegi! Vă-nvăț eu minte pe dv. să umblați d-acu-ncolo cu infamii, și să vă bateți joc de oameni, fiindcă este o exploatare și nu vă mai săturați ca vampirii, pierzând toată sudoarea unui om onest, deoarece se-ncrede orbește în mofturile dv. și cu tripotajuri ovreiești de bursă, când suntem noi proști și nu ne-nvățăm odată minte ca să venim, mă-nțelegi, și să ne revoltăm..., da! să ne revoltăm! Așa să știți: proști! proști! proști!"

Finalul este metaliterar. Dat fiind subiectul, şi acest procedeu era greu de prevăzut. Protagoniştii de până acum ai nuvelelor îşi pierd, toţi, minţile în conflictul cu soarta, cu nenorocul. În *Două loturi* Caragiale alege o soluţie surprinzătoare. După ce ne avertizează că ar putea încheia povestirea sa asemenea acelor autori „care se respectă şi sunt foarte respectaţi", relatând adică nebunia în care a sombrat personajul său după conversaţia cu bancherul, când a aflat că nenorocul a inversat câştigurile, Caragiale propune un al doilea final: „Dar... fiindcă nu sunt dintre acei autori, să vă spun drept: după scandalul de la bancher, nu ştiu ce s-a mai întâmplat cu eroul meu". Acest al doilea final, şi care este cel veritabil, indică un moment important în biografia operei caragialiene şi anume acela în care autorul pare să-şi piardă respectul faţă de formele canonice. Nuvelele de până acum, ca şi comediile, intrau destul de bine în canonul vremii. Încet-încet, Caragiale se distanţează de o anumită înţelegere a literaturii (epic, psihologie, conflicte extreme, construcţie amplă şi grijulie, personaje serioase, cu biografii dramatice, stil „înalt" şi literar) prin parodie şi pastişă (exemple sunt chiar în *Două loturi*), îndreptându-se spre o proză (căci piese de teatru nu va mai scrie) mult mai liberă de tipare, de un avangardism bătător la ochi, în stil „jos" şi care revalorifică forme neuzitate, îndeosebi gazetăreşti, „deşeuri", specii marginale.

Afectarea ignoranţei cu privirea la soarta eroului său ne întâmpină şi în *Inspecţiune*, cu siguranţă cel mai discutat text al lui Caragiale. În legătură cu motivele sinuciderii lui Anghelache avem vreo zece ipoteze, de la unele realist-psihologice la altele de-a dreptul metafizice, ba chiar şi una metaliterară, care susţine că Anghelache a citit nuvela lui Caragiale care i-a inspirat ideea finalului. În ce mă priveşte, o împărtăşesc pe aceea a lui Alexandru George. Totul pleacă de la vestea despre bancherul care a fugit cu banii. Anghelache îl socoteşte, spre surprinderea amicilor de la cafenea, o „victimă a neglijenţei celorlalţi", a celor care nu i-au controlat niciodată gestiunea. Anghelache n-are în vedere Controlul, cu majusculă, adică Birocraţia gogoliano-kafkiană pe care Ion Vartic (1988) şi-a clădit explicaţia, ci controlul de rutină şi, în fapt, absenţa lui, vreme de ani buni, ceea ce îl scoate pe orice casier din priză şi nu-i mai dă posibilitatea să acopere la timp golurile inevitabile dintr-o gestiune a unor sume mari. Anghelache e iritat că amicii îl ţin de om corect, mai presus de îndoială, câtă vreme, necontrolat de peste un deceniu, s-ar putea să se afle şi el în culpă. Amicii interpretează iritarea ca pe o frică de control şi aleargă să-i dea de veste că inspectorul îl va călca a doua zi. Valeriu Cristea a obiectat că Anghelache n-avea în realitate de ce se teme, la controlul postum găsindu-se un plus în casă. Dreptatea e de partea lui Alexandru George: „...Nu contează situaţia din realitate, ci doar ce-şi închipuia prea anxiosul funcţionar". Ideea anxietăţii era deja la G. Călinescu şi la Ş. Cioculescu la fel cum era aceea de personalitate scindată pe care o propune Valeriu Cristea. Anghelache nu e foarte departe de Leiba Zibal, de Stavrache („nenea"), de Niţu sau de Lefter Popescu, personaje cu nervii fragili, care înnebunesc de frică. Sinuciderea lui Anghelache se explică prin frica lui, care a luat forme paroxistice, o frică nu de ce a făcut, ci de ce i s-ar putea întâmpla oricărui casier dacă nu e controlat. De frica de ceva doar posibil, nu numaidecât real, suferă şi cei doi hangii din nuvele.

Indiscutabil, schiţele, „momentele", majoritatea culese în volumul din 1901, reprezintă partea cea mai originală a prozei lui Caragiale, cea mai *caragialiană*, în definitiv. Ni se pare normal să aplicăm adjectivul situaţiilor ori limbajului din comedii şi din *Momente*. O fidelitate prea mare faţă de canonul literar ne împiedică să-l găsim potrivit pentru marile nuvele ori pentru *Năpasta*. Poate să fie la mijloc şi prejudecata comicului: unde nu e comic, Caragiale nu e Caragiale. Dar astfel de lucruri nu pot fi schimbate. Întâiul text din seria *Momentelor* este îndeobşte socotit acela din 1889 intitulat *25 de minute*. Multe dintre *topoi* se află deja aici: micul oraş de provincie cu

notabilitățile împărțite pe tabere politice; gazetele puterii și ale opoziției; soții, nevestele și amicii lor; copiii, mai bine sau mai prost crescuți, care se scobesc în nas în toiul festivităților prilejuite de vizita suveranului (admonestați de mămici cu „te vede madam Carol", vorbe care l-au scandalizat pe Maiorescu); împăcarea de la urmă a taberelor (de altfel, primele doamne, de la putere și respectiv din opoziție, sunt surori) ș.a. Lumea nu e neapărat pe o treaptă socială inferioară celei din comedii. (Și, în definitiv, despre care comedie vorbim? Precizare pe care uită s-o facă aceia care, de la T. Vianu la Alexandru George, au stabilit această ierarhie). În fond, lumea *Momentelor*, ca și a comediilor, este amestecată, dar coloana ei vertebrală o alcătuiesc notabilitățile politice (de obicei locale: prefecți, primari, directori de prefecturi, revizori de școală etc.), amploiații, dăscălimea, gazetarii, ofițerii, magistrații, din Capitală și din provincie, cu familiile lor cu mulți copii, cu bone, feciori și vizitii. Mahalaua nu lipsește (*Moșii*, de exemplu), nici urmașii din generația a doua (*Lanțul slăbiciunilor*, *Tren de plăcere*). Stratificarea se vede în familiile orășenizate recent, în care *gramamă*, în pofida numelui alintat franțuzește, merge cu tramvaiul, în timp ce restul, cu trăsura, are bilet de clasa a III-a și pensiune modestă la Sinaia. În general, numele indică o burghezie mijlocie, cu origini grecești, franțuzită. În *Urgent*..., profesoarele care solicită lemne pentru școală se numesc Aglae Poppesco și Areti Ionesco, pe secretarul primăriei îl cheamă Athanasiu Eleutherescu, iar pe deputatul locului Lingopolu. Altundeva avem o Esméralde Piscopesco sau o Athénaisa. Tatăl lui Ionel din *Vizită* este „mare agricultor", iar Iordăchel Gudurău din *Telegrame* „mari proprietar, aleg. col. I fost senator". Toată această lume este surprinsă mai des în *oțium* decât în *negoțium*. Doamnele își cresc copiii, merg la baluri sau fac opere de caritate. Bărbații au timp berechet pentru cafenea. Duminicile și sărbătorile și le petrec la Sinaia, la iarbă verde, punând de un *pic-nic*, fără a evita aventurile pasagere. Copiii nu sunt nici pe departe atât de prost educați cum li s-a dus buhul mai ales din cauza lui Goe și Ionel. Năzdrăvăniile sunt în general ale vârstei. Sunt alintați, dar benigni. Dacă nu s-ar vedea cu ochiul liber că naratorul nu-i iubește (în *Grand Hotel „Victoria Română"* e gata-gata să fie deochiat de unul, iar în *Bubico*, bietul cățel e o metaforă pentru copil plină de cruzime!), ar fi avut cu siguranță o reputație mai bună. Nici imoralitățile adulților nu trec peste medie. „Amicul" soției este deseori doar decorativ, un fel de cicisbeu în uniformă militară. Nici vorbă că ocuparea unui post, fie și inferior, într-un minister se face prin intervenții, dar până la urmă perdantul, cel cu adevărat dotat, care are și el pe cineva care pune o vorbă, își găsește o slujbă la fel de bună. În *Five o'clock* sau *High-life* este *le meilleur monde*, saloanele, pianul, jurnalele mondene. Fardul de onorabilitate e destul de subțire și bârfa, certurile, micile mizerii pe care personajele și le fac unele altora se văd cu ușurință. Îmbrăcate cu gust sunt mai ales doamnele, dar și domnii, care nu se despart de pălărie, mănuși și baston. Berăria lui Mitică nu e, cum s-ar putea crede, o speluncă, este un local corect, unde se găsesc tot soiul de bunătăți exotice, mezeluri fine, trufandale, ca și în micile băcănii, unde, în timp ce li se pregătește pachetul de cumpărături, domnii gustă ceva și se conversează. Tabloul întreg este pictat de cel mai de seamă impresionist român și în el se vede bine *la belle époque* a lui Carol I, când civilizația a cuprins straturi largi din populație și a dat României o față europeană. Ideea unora că lumea aceasta e stăpânită de frica zilei de mâine ori de nesiguranța slujbei este exagerată. În realitate, eroii *Momentelor* trăiesc incomparabil mai bine decât generația care-i precede, au descoperit plăceri ignorate de aceasta, posedă arta conversației, petrec, se distrează, călătoresc, se tratează la băi, merg în excursii, profită de *week-end* și de sărbători, sunt mai degrabă nepăsători decât neliniștiți, sunt veseli, frivoli, bârfitori și puși pe farse. Față cu perspectiva tot mai întunecată pe care critica a adoptat-o referindu-se la lumea lui Caragiale, părerea mai veche a lui Mihai Ralea este de

două ori demnă a fi reținută: o dată, pentru că afirmă categoric, exagerând prea puțin, că este vorba de o „lume minunată", „absolut paradiziacă", și a doua oară pentru că ne avertizează asupra pericolului de a ne vedea în ea, ca într-o oglindă, pe noi: „Verigopolu stă și acum în fața hotelului Continental. Dar privirea sa e abătură și distrată. L-au năpădit și pe el grijile oare? Bodega Tripcovici există și azi; dar e numai un *rendez-vous* pentru bătrâni pensionari care povestesc nostalgic întâmplări din *le vieux beau temps*." România interbelică a ieșit, după părerea lui Ralea, din epoca lui Caragiale ca să intre în aceea a lui Balzac. Cu atât mai greu ne vine să acceptăm că România de după Războiul al Doilea s-ar fi putut recunoaște cu adevărat în Caragiale, dacă n-ar fi plătit prețul actualizării forțate despre care am vorbit referindu-ne la comedii. În fond, dorința de a face din Caragiale un contemporan a fost una tipic modernistă, prelungită până târziu, de a citi trecutul cu ochii prezentului. Mi se pare că, punând capăt acestei bizare nevoi de identificare, postmodernitatea, cu viziunea ei *retro*, cu toleranța ei pentru *diferență*, ne permite să ne bucurăm de lumea lui Caragiale așa cum este ea, fără a o transforma după chipul și asemănarea fantasmelor sau coșmarurilor noastre. Un mare capitol al interpretării scriitorului s-a închis. Ne despărțim de el râzând.

Aceasta nu înseamnă a ignora ceea ce a reprezentat noutatea literară și stilistică a schițelor de moravuri care sunt *Momentele*. Ea a fost cel mai exact înfățișată într-o carte care, judecând chiar după titlu, *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, avea drept premisă *actualitatea* artei prozatorului. Punctul de vedere al lui Alexandru Călinescu despre Caragiale era, în 1976, acela modernist al lui Jan Kott din *Shakespeare, contemporanul nostru*. Lucru curios, nimic din ceea ce definea această modernitate nu se regăsește în proza modernă, aceea interbelică. Alexandru Călinescu a considerat drept principală dovadă că autorul *Momentelor* ține de o vârstă modernă a literaturii noastre întrepătrunderea unor genuri canonice, „înalte", nobile, serioase, cu altele, necanonice, „joase", vulgare, umoristice. Mai bine zis, valorificarea în premieră a celor din urmă. Acestea sunt produsul nemijlocit al gazetăriei și se regăsesc în schimb în întreg *Bidermeier*-ul, față de care autorul *Momentelor* este atât de ostil. Cotidianul jurnalistic trece în literatură pe două căi: o cale este a tematicii, motivelor, personajelor, în fond a evenimentului „imediat" banal sau senzațional; a doua este aceea a „tiparelor" de expresie, care nu mai sunt nuvela, povestirea ori schița canonică, „veche", dar una sau alta dintre modalitățile jurnalistice neomologate înainte de marea proză (reportajul, cronica, petiția etc.). Stilul este adesea acela publicitar sau administrativ, nici el utilizat în literatură (depeșa, procesul-verbal, telegrama, petiția etc.). Schimbarea canonului și a paradigmei literare după 1918 a condus la noi spre o literatură descrisă cel mai bine de Lovinescu: romanul obiectiv și urban, poezia eminamente lirică, căderea în desuetudine a multor genuri (proza scurtă, poezia epică sau didactică). Modernismul nostru, acesta a fost. Abia în anii '80 ai secolului trecut, poate chiar sub influența remarcabilei cărți a lui Alexandru Călinescu, proza românească a avut revelația lui Caragiale, autor de *Trivialliteratur* sau de literatură *de bas-étage*, melanj de procedee stilistice neortodoxe. Chiar și interesul pentru pastișă și parodie, vădit la Caragiale încă de la debutul său, este valorificat abia acum cu adevărat. La prozatorii interbelici intertextualitatea nu este de găsit, dacă exceptăm câteva din scrierile lui Sadoveanu de după 1930, nici la neomoderniștii de după 1965. Optzeciștii sunt cei care fac din intertextualitate, ca și din genurile necanonice, o metodă curentă, descoperindu-și în Mircea Horia Simionescu și în alții puțini, anticipatori, dar ignorând complet proza *Biedermeier* a lui Negruzzi și compania. Ei sunt și primii conștienți că bat *La ușa domnului Caragiale*, cum sună titlul, interzis de cenzură, al unui volum de proze al lui Ioan Lăcustă. Până la această generație, Caragiale n-a avut decât imitatori, niciunul neînțelegând în definitiv în ce constă originalitatea stilistică a

Momentelor. I.A. Bassarabescu, Gh. Brăescu şi alţii respiră în atmosfera comică a lui Caragiale, dar nu recurg aproape deloc la stilistica lui. Doar avangardiştii ca Urmuz şi mai ales ca Arghezi, cel din *Tablete din Ţara de Kuty*, au intuit valoarea formulei caragialiene.

După ce s-a stabilit la Berlin, Caragiale a scris o cu totul altfel de proză decât aceasta. Literarul canonic îşi ia la rândul lui revanşa asupra genurilor necanonice. E greu de spus de ce Caragiale face această jumătate de pas înapoi. Dacă ne gândim la ezitarea lui dintotdeauna între „vechi" şi „nou", cea mai simplă explicaţie ar fi aceea că scriitorul n-a fost niciodată pe deplin conştient de sensul opţiunilor sale. Cele mai multe dintre prozele berlineze sunt imitaţii şi prelucrări (cel puţin în această privinţă Caragiale a dovedit o constanţă remarcabilă, de la debut la final), cu origini în folclorul românesc şi în literaturi străine, având caracter de anecdotă, povestire fantastică, basm sau parabolă. Imaginaţia prevalează asupra realismului şi virtuţile lingvistice, asupra subiectului sau psihologiei. Unele dintre aceste „fantezii răsăritene" sunt adevărate bijuterii de artă a povestirii, de exemplu, *Calul dracului* (Zarifopol o apropia, fără dovezi, de *Vii* a lui Gogol), *Abu-Hassan* (un episod din *Halima*) sau *Pastramă trufanda*, o istorie comic-macabră cu original nastratinesc pe filieră franceză, îmbogăţită de Caragiale cu inestimabile amănunte de comportament şi de limbaj. Două sunt capodoperele acestei ultime serii. Cea dintâi, care este şi cea mai veche, anterioară stabilirii scriitorului la Berlin, este *La hanul lui Mânjoală*, care n-avea ce căuta între *Momentele* din 1901 (unde n-avea ce căuta nici *La conac*, o variantă în culori mai şterse a celeilalte). Este una dintre cele mai bine scrise povestiri ale lui Caragiale, în sensul acurateţii literare, într-un stil cam *recherché* pe alocuri. În tabloul de natură, citat adesea, când un viscol diavolesc îl reîntoarce pe erou la han, este deja tot descriptivismul muzical şi toată vraja limbii lui Sadoveanu. Povestirea a fost mereu culeasă în antologiile de proză fantastică. În ciuda frumuseţii acestui element, el este totuşi secundar. Esenţial este elementul erotic. Coana Marghioala ştie că Fănică se duce să se logodească cu fata pocovnicului Iordache. Îl şi ironizează pe această temă. Se joacă însă cu el ca pisica cu şoarecele. La avansurile tânărului, care nu stă nici el degeaba, coana Marghioala „mai nu vrea şi mai se lasă". Îl reţine doar atât cât trebuie, împungându-l chiar: „Ţi-a pus ulcica la pocovnicu!" Şi, apoi, mai direct, apucându-l de mână: „Eşti prost? să pleci pe vremea asta! Mâi la noapte aici; pleci mâne pe lumină". Când se înapoiază, nevoit de împrejurări, Fănică devine ostatecul femeii. Cade în mrejele ei. Degeaba vine pocovnicul cu tărăboi să-l ia: „De trei ori am fugit de la el înainte de logodnă şi m-am întors la han..." Până când e legat fedeleş şi dus la un schit: „...Patruzeci de zile, post, mătănii şi molitve. Am venit de-acolo pocăit: m-am logodit şi m-am însurat". *La hanul lui Mânjoală* este povestea unei iniţieri erotice. Deloc licenţioasă, boccaccescă, nici în spiritul libertinilor din secolul XVIII francez care ne-a dat mai devreme *Duduca Mamuca* a lui Hasdeu. Dar jocul, ispitirea, vraja, echivocurile sunt conduse cu o artă admirabilă.

Cealaltă capodoperă târzie este *Kir Ianulea*. O aflăm la capătul unui lanţ de prelucrări, a cărui verigă vecină este *Belphegor* a lui Machiavelli, ştiută lui Caragiale din versiunea franceză, prelucrare, la rândul ei, după *Belphagorx*, o naraţiune din acelaşi secol XVI italian, din care se va inspira La Fontaine după o sută şi mai bine de ani. Foarte preţuită, mai ales de Ş. Cioculescu (acela care a remarcat că negustorul albanez în care s-a metamorfozat Aghiuţă îi oferă lui Caragiale singurul prilej din toată opera de a pretinde că ştie „destule limbi străine – încai despre a rumânească, pot zice, fără să mă laud, că o ştiu cu temei; măcar că de viţă sunt arvanit şi nu prea am învăţat buche..."), povestirea nu se ridică la nivelul celei dinainte, prea lungă, repetitivă şi într-o limbă care ne şochează mai mult prin varietate lexicală (grecisme, turcisme) decât prin rafinament literar, cum era cazul în *La hanul lui Mânjoală*. Semnificativ este că, încer-

când să citez un pasaj comparabil cu acela al rătăcirii prin negură a eroului *Hanului*, n-am găsit nimic în afara unor expresii remarcabile, ca mărgelele dintr-un lănțug. Cum subiectul, înrudit cu acela din *Povestea lui Stan Pățitul*, incontestabil superioară artistic, nu are nicio importanță, *Kir Ianulea* rămâne interesantă filologic și pentru filologi în mai mare măsură decât pentru cititorii de literatură.

Publicistica lui Caragiale n-a fost totdeauna bine înțeleasă, mai cu seamă aceea politică. Publicistica literară se bucură de o prețuire mai mare decât merită. Faptul se datorează mai degrabă felului în care Caragiale s-a autodefinit, decât valorii ideilor sale despre literatură în general. Și, încă, dacă e vorba de autodefinire, aceea cu adevărat extraordinară și norocoasă ca expresie, nu se află în articole, ci în scrisoarea către Mihail Dragomirescu din 1907: „...Cred că n-oi fi având, din toate astea, prea, foarte mult sau mult, dar cred că am destul; și mai cred că, peste *destul*, în artă nu mai trebuie deloc". Și tot acolo: „Eu sunt cârpaci bătrân, eu cos de dragul pingelii, nu al cusăturii". În *Câteva păreri*, Caragiale e convins că, pentru a face „o operă viabilă, trebuie talent, talent și iar talent" și că singurul stil, din cele recomandate de faimosul *Cours français de Rhétorique*, este „stilul potrivit". Tiradele romantice exasperându-l, ca și ocolurile, el vrea să audă, în confruntarea dintre Petru cu Paul, „pocnetul paharului spart în capul lui Paul..." Păreri de bun-simț, firește, dar nu mai mult, ale unui clasicist. Cele trei articole despre Eminescu ilustrează scăzuta vocație pentru memorialistică a lui Caragiale. Probabil singurul text de mare valoare din această categorie este *Grand Hôtel „Victoria Română"*, deghizat însă în proză de ficțiune. Ce surprinde în primul dintre articolele despre Eminescu este stilul emfatic. Portretul făcut junelui poet, deseori citat de biografii acestuia, nu e deloc caragialian (ci „mai degrabă o bucată literară decât depoziția unui martor", cum va zice Vianu): „Tânărul sosi. Era o frumusețe! O figură clasică încadrată de niște plete negre; o frunte înaltă și senină – niște ochi mari – la aceste ferestre ale sufletului se vedea că cineva este înăuntru; un zâmbet larg și adânc melancolic. Avea aerul unui sfânt tânăr coborât dintr-o veche icoană, un copil predestinat durerii, pe chipul căruia se vedea scrisul unor chinuri viitoare". Școala a consacrat acest portret romantic și convențional, care pune în circulație câteva dintre cele mai durabile clișee din care s-a născut mitul eminescian. Finalul din necrologul *În Nirvana* îi va inspira lui G. Călinescu fraza apoteotică de încheiere a biografiei sale: „Generații întregi or să suie cu pompă dealul care duce la Șerban Vodă, după ce vor fi umplut cu nimicul lor o vreme, și o bucată din care să scoți un alt Eminescu nu se va mai găsi poate..." Bucata de marmoră din care artistul scoate statuia e un mic exemplu de falsă memorie: ea se găsește în *Direcția nouă* a lui Maiorescu, pe care-l vizează polemic Caragiale. În *Două note*, articolul este direct: „Sărăcia lui [Eminescu] nu este o legendă", notează Caragiale, deși știe că va irita „niște autorități în materie literară" a căror supărare se poate dovedi „primejdioasă". Lui Maiorescu i se reproșează că și-a construit articolul din 1883, *Eminescu și poeziile lui*, pe ideea desprinderii poetului de cele lumești ca să se justifice pe sine că l-a lăsat să trăiască în „lipsă". Polemica e nedreaptă și urâtă. Portretul, redus la *Două note*, al lui Eminescu e trivial: „vecinic înamorat și vecinic având nevoie de bani".

Mult mai valoroasă este publicistica politică. Poate n-ar trebui să ne mire că gazetarul politic a avut parte de o întâmpinare foarte asemănătoare cu prozatorul și comediograful. La zece ani de la moartea lui Caragiale, C. Bacalbașa va scrie: „Ce deosebire între el și Delavrancea! Cu cât era de român Delavrancea, cu atât nu era Caragiale. Adică nu era entuziast de nimic din ce era românesc. Era un admirator a tot ce era străin..." C. Bacalbașa nu se referea numai la publicistică, dar observația lui rezuma o opinie comună printre adversarii scriitorului, care trecuse pe la mai multe gazete (multe, de partid) și-și schimbase simpatiile politice. Reci-

tită *sine ira et studio*, publicistica politică ne arată un Caragiale mai consecvent în ideile sale decât s-a spus și având o judecată cumpănită a lucrurilor. Nu trebuie să facem eroarea, destul de răspândită, de a lega mecanic atitudinea din articolele lui de aceea a jurnalelor în care le-a publicat. Caragiale era un ziarist impenitent și n-a devenit liberal doar fiindcă a publicat la *Voința națională*, și nici anticonservator fiindcă s-a despărțit de *Timpul*. La multe dintre gazete, Caragiale n-a dat nimic politic. În amintirile sale, D. Teleor evocă de pildă colaborarea la *Constituționalul* junimist, unde Caragiale, certat cu Maiorescu, nu mai avea cum fi în apele sale politice: „Nu scriam articole politice ca să nu ne stricăm buna dispoziție". Este tot așa de fals să punem schimbările de partid ale lui Caragiale (eu le-aș zice de *partidă*) ca pe o schimbare a ideilor sale. Deosebirile dintre partide nu mai erau, ideologic, foarte marcate în jurul lui 1900. Liberalismul, „roșu" și revoluționar cândva, se îmburghezise, dând ocazie lui Caragiale (*Energie și sațiu*) să-l compare cu un piton care după ce și-a înghițit imensa pradă zace amorțit la soare, cu burta umflată de greutatea mistuirii, pradă lesnicioasă pentru cine l-ar vâna. Conservatorii admiteau reforme democratice până deunăzi de neconceput. Mai târziu, Caragiale însuși va afirma că noi nici n-avem propriu-vorbind partide, ci facțiuni, ciondănindu-se și împăcându-se după cum cerea „jocul de cacialmale" dintre ele. În fine, nu s-a pus bine problema antiliberalismului său, despre care Ibrăileanu a scris câteva lucruri neadevărate, iar Ș. Cioculescu le-a întărit, și nu după 1948, când a adoptat temporar limba de lemn a epocii, ci într-un foarte documentat articol din 1938, în care, enumerând publicațiile pe la care a trecut Caragiale, a crezut a vedea în junele colaborator de la *Alegătorul liber*, *Unirea democratică* sau *România liberă* „un patriot liberale". Expresia e a lui Caragiale însuși, doar că e autoironică. „Caragiale a trecut printr-o criză de liberalism acut", scria Cioculescu. Unde? Când? N-am descoperit nimic de acest fel. Iar dacă e vorba de mărturisirile lui Caragiale însuși din *Decadență* sau *Reacțiunea*, trebuie spus că nostalgia după „vremurile clasice ale liberalismului" este una din marile performanțe antifrastice din opera unui scriitor care a mânuit totdeauna ironia ca pe o floretă. Este absolut uimitor să constați că până și Cioculescu ia în serios evocarea întâlnirilor înălțătoare de la sala Slătineanu, de la Bossel sau de la Circul de la Constantin-Vodă, pe când oratorii nu vorbeau, precum astăzi, „ca toți oamenii", ci „se băteau cu pumnul în piept", răsturnând sfeșnicele ori spărgând tribuna. Nu numai retorica este aici suspectă, dar chiar conținutul unor declarații: „Acolo am cules eu cele mai bune inspirațiuni pentru operele mele patriotice, acele opere menite să ajungă peste puțin uitate cu desăvârșire." Și, dacă atâta nu e de ajuns, să recitim cele două mostre de discurs inflamant de odinioară oferite de autor: ambele par rostite de Cațavencu, iar combaterea Reacțiunii ni-l amintește pe conul Leonida, singurul care mai credea în această ficțiune politică „tot atât de reală cât sunt de reali grifonul, sfinxul, zmeii și căpcăunii din basme". Ș. Cioculescu susținea că, în frica de Reacțiune a lui Leonida, Caragiale și-a zugrăvit propriul „cauchemar cronic", „de care s-a lecuit târziu". Dar cele două articole din 1896 nu sunt mai redutabile în privința regretului după timpurile trecute decât sunt schițele *Boborul!* și *O zi solemnă*, în care se evocă republica de la Ploiești, sau decât *Baioneta inteligentă*, care reamintește de „garda civică" a lui jupân Dumitrache, atât de mândru în exercitarea atribuțiilor sale de căpitan, și a lui Maiorescu, acela care n-a uitat toată viața hărțuiala la care l-a supus instituția înființată de Cuza. Neînțelegerea felului de a exprima ce gândește al lui Caragiale l-a împins, în sfârșit, pe Florin Manolescu (singurul totuși care și-a dat seama că oratoria din *Decadență* ține de tipul cațavencian) să tragă o concluzie pe care niciun text al lui Caragiale n-o sprijină, și anume să vadă în publicist un caz de „scindare a personalității" ilustrat de scriitorul rus, contemporan al românului, V. Rozanov, care-și publica simultan și sub nume diferite în reviste cu ideologie opusă articolele conservatoare sau progresiste.

Antiliberalismul este atitudinea constantă a lui Caragiale în toată publicistica lui politică. Notele anticonservatoare sau antijunimiste sunt, fără excepţie, expresia accidentală a unor umori personale, vizându-i mai ales pe Maiorescu şi Carp. Liberalismul împotriva căruia îşi îndreaptă mereu săgeţile Caragiale nu este neapărat acela al reformelor burghezo-naţionale din secolul XIX, ci versiunea lui „roşie", „revoluţionară" şi demagogică pe care a reprezentat-o cel mai bine la noi rosettismul. Caragiale e un moderat, ca şi Maiorescu, şi avem temeiuri să credem că era deranjat mai ales de retorica emfatică a liberalilor radicali decât de ideile lor. Caragiale detesta tiradele, fie că le găsea în *Hernani* de Hugo, fie în ziaristica de la *Românul*. Antiliberalismul lui era şi un antiromantism. Nicio exagerare, nici mai ales aceea naţionalistă, nu-l lăsa nepăsător. *Românii verzi* este o bună dovadă. În primul lui mare articol politic, *Politică şi cultură*, din 1896, maiorescianismul este cu atât mai bătător la ochi cu cât despărţirea de junimişti se consumase şi era definitivă. Caragiale nu respinge principiul liberal al naţionalităţilor, marea achiziţie ideologică a secolului aflat pe sfârşite, care transformase lumea şi propagase civilizaţia, dar observă că procesul similar care a avut loc la noi a fost unul paradoxal. Dacă pretutindeni statul a fost o rezultantă necesară a societăţii, la noi lucrurile s-au petrecut pe dos: „Statul improvizat, în loc de a fi forma de echilibru a forţelor sociale la un moment dat, caută să fie fond şi izvorul născător al acestor forţe. Statul improvizat, simţind că păşeşte în gol, are nevoie numaidecât de un reazim pe ce să-şi pună piciorul, îi trebuie neapărat o societate [...]. Neavând, aşadar, pe cine să-i impună lui reforme, se gândeşte el mereu la dânsele; neavând o societate care să-i ceară ceva după nevoile ei, închipuieşte el aceste nevoi sociale cărora le decretează pe dibuite satisfacerea". Teoria „formelor fără fond" primeşte aici una dintre cele mai clare justificări. Ca şi Maiorescu, autorul articolului nu crede că formele goale mai pot fi distruse; din contră, de la ele trebuie să se pornească pe calea unor schimbări folositoare. Această sarcină „titanică", însă „nu chiar imposibilă" în planul instituţiilor, devine dificilă, „de-a dreptul absurdă", „pe terenul moral şi intelectual". Caragiale, a cărui critică l-a vizat mai ales pe acesta din urmă, scrie: „O imitare metodică a modelelor şi formulelor existente în lumea civilizată [...], o contrafacere mai mult sau mai puţin dibace a aparatului material poate da rezultate similare, dacă nu egale..." Când însă dorim să măsurăm efectele acestui proces în domeniul spiritului, descoperim o lume – aceea din comedii şi „momente"! – „care se aseamănă cu un vast bâlci, în care totul e improvizat, totul trecător, nimic înfiinţat de-a binelea, nimic durabil". Şi în cele din urmă: „În bâlciuri se ridică barace şubrede, pentru timp foarte mărginit, nu monumente durabile, cari să rămână şi să folosească şi altora decât celor care le-au ridicat". Cam aşa gândea şi Maiorescu. Mai trebuie oare spus că România va avea exact aceeaşi problemă şi după Primul Război Mondial, şi după decembrie 1989?

De cu totul altă factură este cel de al doilea mare articol politic al lui Caragiale, *1907. Din primăvară până în toamnă*, o admirabilă analiză a cauzelor de tot felul ale răscoalelor ţărăneşti. Pe de o parte, Caragiale îşi documentează examenul cu statistici şi date precise; pe de alta, caută să interpreteze evenimentele cât mai obiectiv cu putinţă. Revoltei oarbe de jos trebuie să i se răspundă cu reforme luminate de sus, crede Caragiale, într-un moment în care nu pierduse orice speranţă că s-ar putea evita răul cel mare. Primul capitol al articolului a fost scris în martie şi publicat în *Die Zeit*, de unde l-a preluat presa din ţară, al doilea, în septembrie, iar ultimul, în octombrie 1907. Niciun om cu mintea întreagă „nu poate da dreptate deplină ţăranilor răsculaţi", notează cu mult curaj Caragiale, care, mergând până la capăt, se întreabă: „Trebuia stins focul? Mai încape vorbă? Numai nebunii se joacă cu focul". Sarcastic la adresa „scenelor înălţătoare" din parlamentul împăcării, dintre conservatorii la putere şi liberalii în opoziţie

(„care nu erau atât de ignoranţi în privinţa evenimentelor" – sugestie la posibila susţinere de către aceştia din urmă a unor agitatori –, toţi pretinzând a satisface revendicări niciodată formulate de către răsculaţi, Caragiale nu iartă pe nimeni: odată cu calmarea situaţiei, oligarhiei „i-a venit sufletul la loc" şi ea „şi-a reluat bunele clasice năravuri". Aceste pagini, ceva mai virulente decât altele, nu îndreptăţesc totuşi aprecierea articolului ca un *pamflet*. Termenul e nepotrivit şi cu litera şi cu spiritul lui şi s-a lăţit în practica editorială din perioada comunistă. Caragiale şi-a intitulat, el, modest articolul, *Câteva note*. Despre pamflet n-a vorbit niciunul dintre editorii vremii, nemţi sau români. *Die Zeit*, într-o succintă prezentare, se referă la „ein ungeschminktes Bild" („un tablou necosmetizat") sau pur şi simplu la „Kritik" („critica"). Nici M. Dragomirescu, reporterii *Monitorului* de la Craiova, nici editorii broşurii, nici Zarifopol în volumul din 1932 nu foloseau cuvântul, nici chiar redactorul socialist al *României muncitoare* din 1912, care reproduce fragmente, sub titlul tendenţios *Caragiale revoluţionar*. Cumpătarea argumentaţiei şi a concluziilor nu l-au scutit pe Caragiale nici de alte neplăceri. În *Neamul românesc*, N. Iorga îl ceartă că a „buciumat" suferinţele poporului nostru peste hotare. Logica naţionalistă a prezentat totdeauna lucrurile în această lumină. Alţii l-au bănuit pe autor de nihilism. O publicaţie a cultului mozaic l-a taxat de „antisemit". Reluând în anii de după al Doilea Război discuţia despre articol, G. Călinescu îi reproşează „concluzii de aspect obscur şi sentenţios", ceea ce e cu desăvârşire fals.

Caragiale este şi un genial epistolier. Corpusul corespondenţei sale este, probabil, una dintre cele mai de seamă opere ale genului la noi. Sunt în scrisori pagini care nu se regăsesc în proza propriu-zisă. Fără vocaţie de memorialist, singura pagină cu adevărat remarcabilă de acest fel pe care a scris-o este aceea din epistola către Delavrancea din 1907: „Am părăsit amândoi de mici umilul acoperământ părintesc, şi care dincotro – tu din prăfăria Delei-vechi, eu din mocirlele Ploieştilor – am pornit sub pavăza Unuia de sus". Niciodată, ca în scrisoarea din februarie 1908 către acelaşi, Caragiale n-a fost mai explicit cu privire la interesul său pentru politica de partid, într-o manieră de o sinceritate pe jumătate reală, pe jumătate jucată, care este şi un autoportret transparent al dispreţuitorului de boieri, preferând retoric plebeianismul: „Eu ce forţă am? Proprietate, nu; bogăţie, nu; relaţiuni de familie puternică, nu; talent, trecut politic, nu – Atunci? Atunci, m-am gândit să mă duc la Take, să mă cufund în grămadă – în tramcar, acolo unde şi cum i se cade unei valori absolut neglijabile ca ... – şi m-am dus cu dragă inimă. [...] Nu crede că-mi fac iluziune că voi găsi acolo unde mă duc vreo strălucită compensare la adversitatea ce m-a bătut pân-acuma. Mă voi mulţumi cu foarte puţin. Acolo cea mai mică atenţiune, o privire binevoitoare, o strângere de mână, dată nu în silă cu un singur deget fricos de mânjire la contactul plebeian, mă vor plăti de extrema nesocotire sub apăsarea căreia am îmbătrânit [...] Când intru într-o casă, nu pretind să mi se dea la masă un anume loc de vază; mă mulţumesc şi la coada mesei să stau; căci, oriunde m-or pune, mai mic decât sunt n-am să fiu; ba, pot zice că mi-a plăcut oricând să stau mai departe de frunte şi să las pe alţii a trece înainte; nepotrivirea cu un loc mi s-a părut totdeauna mai onorabilă când este în paguba persoanei decât când este în paguba locului. Dar dacă nu mi-a plăcut deloc să mă vâr spre partea de sus a mesei, iarăşi nu pot să fiu trimis la bucătărie a linge talerele ca un nepoftit, numai ca să pot spune a doua zi celor de teapa mea că am avut cinstea să intru sub acoperământ de casă boierească". Neînţelegerea cu Carp şi Maiorescu va fi pornit şi din complexul recunoscut aici. Şi dacă în textele publicate, Caragiale i-a cruţat pe liderii junimişti, într-o scrisoare către M. Dragomirescu din 1906 ura se dă pe faţă, într-un stil vitriolant: „Te mai felicit apoi că ai *divorţat*. Eu eram sigur că aşa o să se isprăvească dragostea. Trebuia odată onestul june ageamiu

să-şi deschidă ochii şi să vază câte o falsă bătrînă proxenetă sulemenită, cănită şi magiunită şi să se hotărască odată a-i da un categoric adio oriental, precum merită o aşa paceaură lipsită de cea mai elementară omenie, şi precum i s-a mai întâmplat de atâtea ori”. Dacă junele ageamiu e Dragomirescu, să mai spun cine e paceaura? Uneori Caragiale adoptă stilul propriilor personaje. Unui oarecare Iuliu Brezoianu îi scrie aceste trei rânduri: „Apoi, mă rog de iertare la doamna şi la domnul, mă rog frumos, nici că mere să nu fim consecvenţi, *fixum fix*! la doisprezece, mă rog, pentru pertractarea cauzei. Cu toată dragostea, stimatoriu, Caragiale”. Stilul glumeţ, parodic, e vădit de exemplu într-o scrisoare către Zarifopol: „Stimate dle Doktor, ce vreme-i pe la Dv.? că pe-aici este ceva care nu pot pentru ca să mai spun. De 24 de ceasuri ninge-ntruna, ninsoare deasă, ninsoare repede, ninsoare grea, ninsoare bogată, stăruitoare, neîntreruptă, din plin, din destul! iar barometrul s-a-ntors pe dos, aproape să nu mai aibă unde merge d-a-ndăratele: dacă mai coboară două milimetre, plesneşte – se rupe aţa! şi pe urmă, usturǎ”. Fără discuţie, capodopera corespondenţei este scrisoarea către Alceu Urechia din 1905 despre vizita lui Delavrancea la Berlin. Ireproductibilă, din cauza lungimii, de necitat pe pasaje, scrisoarea este de un umor nebun, în filigranul istorisirii – pitoreşti, amuzante, picante,– desenându-se cel mai extraordinar portret al autorului *Sultănicăi* din câte avem.

IOAN SLAVICI
(18 ianuarie 1848 – 17 august 1925)



„Moartea izbăvi în 1925 opera de om”, va scrie G. Călinescu despre Ioan Slavici în *Istoria literaturii*, perpetuând o imagine negativă, bine consolidată, a omului din spatele operei. Şi nu e vorba desigur de faptul că „omul era un sucit”, care în tinereţe lua asupra-şi mai mult decât putea duce, iar la bătrâneţe cultiva zarzavat sub ferestrele celulei de la închisoarea Văcăreşti şi se ruga de director, în clipa eliberării, să-l mai îngăduie o noapte ca să-şi încheie nu ştiu ce nuvelă. E vorba despre publicistul şi ideologul naţional care avusese neşansa să se situeze în opoziţie cu *mainstream*-ul de idei politice din România de la sfârşitul secolului XIX şi începutul secolului XX. Ioan Slavici s-a numărat printre acei intelectuali români, de dincolo şi de dincoace de munţi, care au văzut interesul naţional în alt fel decât majoritatea din epocă. I-a avut alături, dintre liderii conservatori, pe Carp şi pe Marghiloman, pe însuşi regele Carol, care încheiase în 1883 tratatul secret cu Austria şi Germania (sprijinit în acţiunea lui de atunci, ce ironie!, de guvernul liberal al lui Brătianu), pe C. Stere, convins că România, care avea de recuperat Basarabia de la ruşi, nu poate să fie aliatul lor în război, în fine, pe prietenul lui, Aurel C. Popovici, autorul unei foarte contestate cărţi, tipărită în nemţeşte în 1906, *Die vereinigten Staaten von Grossöstereich*. Ca un blând supus ce se afla al împăratului de la Viena, în mintea lui Slavici va mai fi fost şi amintirea anilor copilăriei şi adolescenţei sale, când, după patenta din 1860 a împăratului Francisc Iosif I, românii ardeleni s-au bucurat o vreme de drepturi egale cu ale tuturor naţiunilor. Întregirea ţării după Trianon a întors definitiv opinia publică românească împotriva disidenţilor. Regele murise în 1914, partidul conservator dispare imediat după război, Stere e lovit din toate părţile. Lui Slavici, internat la Văcăreşti în 1919 ca filogerman, nu i se va ierta nici după moarte poziţia adoptată. Dovadă lespedea pe care o aşază pe omul Slavici chiar acela care-i va reabilita opera, G. Călinescu, şi încă într-un moment în care filogermanismul era din nou actual. Ca să nu spunem că şi astăzi ideea lui Călinescu e de mulţi împărtăşită. În cel mai recent studiu despre Slavici (prefaţa la ediţia academică din 2001), E. Simion o repetă („opera trebuie eliberată de biografie”), considerându-l pe autorul *Marei* lipsit de „simţ istoric” şi „culpabil moral” de colaborarea „sub ocupaţie străină, la o gazetă antiromânească”. Sigur, toată lumea deplânge arestarea bătrânului de 71 de ani, începând cu Iorga care, deşi îl detesta, l-a scos din închisoare. Istoria n-a mers pe calea gândită de Slavici. Perdanţii sunt totdeauna judecaţi aspru. Şi nu mai contează dacă n-au avut şi ei dreptatea lor. Însă această regulă generală nu ne obligă să-l socotim în veşnicie pe Slavici

„vânzător de neam", „trădător", în care „s-a stins candela conştiinţei", cum scria Goga în 1910. După aproape un veac, discuţia trebuie purtată în alţi termeni.

Cenzura morală aplicată şi în posteritate lui Slavici are prea puţin temei, dacă examinăm atitudinea omului, care n-a fost niciodată indemn ori profitor de pe urma simpatiilor sale. În 1871, după serbarea de la Putna, naţionaliştii radicali l-au învinuit că a căutat înţelegere la autorităţile kesaro-crăieşti. Faptul că şi alţi români din Ţară, de pildă V. Alecsandri ori M. Kogălniceanu, au arătat aceeaşi prudenţă nu i-a impresionat pe membrii „României june". Nici chiar faptul că serbarea s-a dovedit un mare succes graţie tocmai abilităţii lui Slavici. În 1887, cu puţin înainte de a veni la putere conservatorii, Maiorescu îl cheamă la Bucureşti pe Slavici, oferindu-i (se pare, la sugestia Reginei) un post de profesor la Azilul „Elena Doamna", într-un fel poate ca să-l silească să renunţe la criticile din *Tribuna* sibiană contra statului bicefal. Îi explică într-o scrisoare zădărnicia efortului. Slavici declină oferta. El consideră că ar fi fost o „dezerţiune" să lase lupta pentru drepturile românilor din Ardeal şi să plece. Două decenii mai târziu, aflat în Capitala ocupată, Slavici s-ar fi putut prevala de raporturile sale cu comunitatea germană. Fusese în definitiv *Oberlehrer* la Şcoala Evanghelică şi colaborator la ziarul *Ziua* al comunităţii. Nu numai că nu colaborează cu ocupantul, cum i se va reproşa după război, dar când soseşte la Bucureşti fratele Mitei Kremnitz, pe care îl învăţase cu ani în urmă româneşte, Slavici refuză să-l întâlnească, ştiind că lucrează la cenzura militară. La *Bukarester Tageblatt*, rechiziţionat de germani, e doar corector. Când *Gazeta Bucureştilor* se desprinde de oficiosul german, Slavici are un contract de colaborare, dar prea puţine dintre articole apar neciopârţite, aşa că preferă să treacă la un ziar al lui Stere. La proces, este invocat împotriva autorului un singur articol, acela despre *Dezorganizarea armatei române*. Era greu să fie descoperite altele. Sunt câteva anti-britanice (la fel ca Arghezi, Slavici nu credea în onestitatea englezilor, popor de negustori), dar niciunul filogerman. Întru apărarea sa, Slavici declară că n-a scris la *Gazetă* decât ce scrisese toată viaţa. D. Vatamaniuc a studiat pe îndelete lucrurile în *Ioan Slavici şi lumea prin care a trecut* (1968). Nu încape îndoială că Slavici a fost tratat abuziv, atât la arestare, când i s-au confiscat manuscrise, unele până azi pierdute, cât şi la proces, unde, înaintea unui ziarist ca el, ar fi trebuit să compară politicienii colaboraţionişti. Literaţii înşişi l-au judecat sever pe Slavici în ultimii lui ani de viaţă. Nu s-au străduit însă să-i citească articolele de la *Gazeta Bucureştilor*. Şi nici să înţeleagă în ce consta conflictul politic mai vechi din sânul comunităţii intelectualilor ardeleni din care, până la urmă, Slavici a ieşit cel mai rău.

Etichete precum aceea de filogerman nu doar că erau nedrepte, dar ascundeau lucruri ceva mai complicate. Procesul din 1919 s-a mărginit la pretinsa colaborare cu ocupantul. Obştea literară de dincoace de munţi i-a vârât şi ea în aceeaşi oală pe Slavici, Arghezi, Galaction, Bogdan Piteşti, Karnabatt şi ceilalţi. Dintre ei, doar Slavici era ardelean. Avea şi contenciosul cel mai bogat. Ardelenii l-au privit de la început ca pe un fidel al monarhiei austriece. Deja în jurul rolului său în organizarea serbării de la Putna se ţesuse istoria acestei fidelităţi. E drept că Slavici a crezut toată viaţa că interesul românilor este de a se regăsi în imperiu ca o naţiune egală în drepturi cu toate celelalte. Dualismul l-a făcut circumspect, fiindcă noua *Lege a naţionalităţilor* era defavorabilă tuturor naţiunilor, cu două excepţii. El a criticat în dese rânduri abuzurile autorităţilor ungureşti. A avut cinci procese pentru „delictul de agitaţiune", ultimul lăsându-se cu un an de închisoare la Vaţ, unde vor fi depuşi mai târziu memorandiştii. Nu se poate în aceste condiţii susţine că a fost filomaghiar, deşi prima lui soţie era unguroaică. Slavici a fost ceea ce se cheamă un naţionalist moderat. Iubirea bine cumpănită faţă de naţiunea română o moştenise de la tatăl său, membru al Asociaţiunii Naţionale pentru Cultură şi abonat la gazetele româneşti, deşi nu militant propriu-vorbind pentru cauză,

cum va fi Slavici însuşi încă din vremea studenţiei vieneze. Să nu uităm, apoi, că în programul de la Putna, redactat de el şi de Eminescu, unirea românilor, după modelul aceleia a italienilor şi germanilor abia înfăptuite, se afla la loc de cinste. La începutul cărţii *Închisorile mele*, acest deziderat este reamintit cu limpezime. Ca şi eroii *Marei*, Slavici se formase însă într-un mediu cosmopolit. El însuşi, comparându-se cu Eminescu, spune, pe jumătate în glumă, în *Amintiri*: „el, naţionalist..., eu, mai mult sau mai puţin cosmopolit". Naţionalismul lui Slavici a fost mai puţin radical decât acela al lui Eminescu. Nu se putea cere elevului de la Liceul Piarist din Timişoara şi voluntarului în armata imperială să vadă neapărat cu ochi răi coabitarea între graniţele aceluiaşi stat a tuturor naţiilor alături de care el trăia de copil. În *Lumea prin care am trecut*, acestea toate sunt foarte frumos spuse. Romanul *Mara*, a cărui acţiune se petrece în jurul lui 1848, ne dă cheia pentru felul cum interpreta Slavici coabitarea. S-au întors contra lui conflictele cu ceilalţi ardeleni care, ca şi Partidul Naţional Român, s-au rupt în două în funcţie de modul de a concepe acţiunea politică. Slavici şi *tribuniştii* au fost la început *pasivişti*, voiau adică să se bată pe plan cultural. „Cultura e puterea popoarelor", scrisese el într-un apel din 1871. *Şaguniştii* braşoveni erau pentru ideea de a intra în politică şi a se alege în Dietă. Mai târziu, Slavici a luat apărarea lui Mangra, schimbându-şi atitudinea, ceea ce i-a atras „necrologul" lui Goga din 1910. Multă vreme însă Slavici s-a mărginit să afirme că nu e bine ca ungurii să le impună românilor cultura lor. Articolele din *Tribuna* anilor '80 care i-au atras procesele şi arestarea nu merg mai departe. Au fost socotite abuziv antimaghiare. Slavici n-a scăpat nici de acuza inversă, că ar fi fost filomaghiar. El seamănă mai degrabă cu dascălul Clăiţă din *Budulea Taichii*, care vrea cărţi şi şcoli româneşti, dar care, când Huţu îi explică faptul că româna e un fel de latină, acceptă ca elevul lui să meargă la şcoala papistăşească, tot aşa cum Mara nu se dă în lături s-o trimită pe fiica ei la Minoriţi. Se poate afirma că, paradoxal, toleranţa este aceea care l-a pierdut pe Slavici. Nu inconsecvenţa, ci o gândire care se adapta după împrejurări ce nu puteau rămâne aceleaşi vreme atât de îndelungată. Articolul lui Goga, într-un moment de despărţire a apelor, a căzut ca o ghilotină. Ecourile lui vor răsuna încă în urechile lui G. Călinescu peste patru decenii şi în ale lui E. Simion peste opt. După al Doilea Război, Slavici este din nou în contra curentului. Opera literară nemaifiindu-i contestată de nimeni, publicistica nu este retipărită, în primele decenii de comunism, din pricina suspiciunii de antimaghiarism, iar după Tezele din iulie 1971, pentru că naţional-comunismul oficial îl avea în vedere pe cel bănuit că nu fusese fericit de Marea Unire. Trebuie lămurită o dată pentru totdeauna părerea lui Slavici în privinţa asta. Ea este exprimată în *Închisorile mele*, într-un pasaj în care Slavici afirmă că nu Marea Unire în sine este problema, ci greutăţile pe care le va întâmpina guvernul Brătianu după lărgirea teritoriului spre toate punctele cardinale: „România Mare, zic unii, s-a înfiinţat, ce-i drept, dar e desfiinţat statul românesc, iar statul poliglot, în care se pierde, are hotarele deschise şi spre Bulgaria, şi spre Serbia, şi spre Ungaria, şi spre cehoslovaci, şi românii au să-şi mistuie puterile vii c-o iredentă bulgară, cu alta sârbească, cu iar alta maghiară, ba chiar şi cu una ucraineană, ca să nu mai vorbim de cea germană ori de milionul de evrei, acum toţi cetăţeni cu reazem puternic mai ales în Anglia şi în America". Sigur, argumentul e falacios, mai ales la un adept al statului poliglot austro-ungar. Şi mai curios este că aceasta va fi şi poziţia istoriografiei comuniste, inspirată de sovietici, care atrăsese condamnarea PCR la ilegalitate în 1924. Lui Slavici nu i s-a iertat când una, când alta. Abia în 1984 şi 1987 publicistica a intrat în atenţia editorilor, dar numai unul sau două studii critice mai importante s-a ocupat de ea, şi asta după 1989. Nemiloasă soartă! Nu există în epocă publicist mai tolerant decât Slavici în problema naţională, nici un mai bun cunoscător al istoriei şi culturii românilor, ungurilor ori saşilor din

Ardeal. Cel puţin patru broşuri foarte informate a dat el în privinţa aceasta. Lectura lor risipeşte atât ideea naţionalistului intransigent, cât şi pe aceea a „vândutului" pentru interese străine. „Eu n-am fost niciodată nici germanofil, nici maghiarofil, ba nici chiar românofil. Este iubirea de oameni şi de pace ceea ce a hotărât faptele mele", mărturiseşte el însuşi la bătrâneţe.

Ar mai fi de relevat un aspect al publicisticii. În 1878, în plină dezbatere pe tema anulării articolului 7 din Constituţia care interzicea împământenirea evreilor, ca urmare a presiunilor Congresului de la Berlin, Slavici tipăreşte o broşură intitulată *Soll şi Haben. Chestiunea ovreiască în România.* Broşura a fost uitată de toţi comentatorii şi, chiar când este menţionată (de exemplu în *Evreii din România*, 1996, a lui Carol Litman), tot ce ni se spune este că „un examen al textului ar fi necesar". L-a făcut, cu oarece pudoare, Cornel Ungureanu în postfaţa, reluată ulterior într-un volum, a ediţiei de restituiri slaviciene *Primele şi ultimele*, 2000 (singura retipărire integrală a broşurii), din care nu desprindem însă o opinie clară a antologatorului. Ideea lui Slavici este că orice popor suveran are dreptul să decidă în privinţa acordării cetăţeniei şi a altor drepturi. Era o critică indirectă a pretenţiilor marilor puteri, cărora Slavici le atrăgea atenţia că România va proceda ca ele, când va avea nivelul lor de stabilitate. Scoaterea articolului cu pricina din Constituţie ar fi aşadar o eroare. Evreii, informaţi şi inteligenţi („nu există în Europa un singur popor cu individualităţi atât de pronunţate"), vor profita de slăbiciunea noastră spre a deveni o „pătură superpusă" (expresia nu e la Slavici, dar e la Eminescu) primejdioasă pentru naţiunea noastră. Problema este că „pe mâna ovreilor" au intrat deja băncile, industria, comerţul, arendele etc. Nu-i putem îndepărta cu niciun chip. Dar nici nu trebuie să le acordăm mai multe drepturi decât acelea de care se bucură prin îngăduinţa noastră. Scrie Slavici: „În vreme ce evreii nu au dreptul de a înrâuri asupra vieţii noastre publice şi cu toate aceste înrâuresc foarte mult [...], patru milioane de oameni au dreptul deplinei înrâuriri [...] şi nu pot lua parte la o viaţă civilă după nişte legi străine de firea lor". Ecoul tezei maioresciene e clar. De altfel, întreaga atitudine a lui Slavici e apropiată de a lui Eminescu şi de a altora din epocă. Nu e propriu-zis antisemitism, căci criteriul nu e rasial ori religios. Slavici are grijă să precizeze că statul român ar greşi dacă şi-ar întemeia, cum părea ispitit, rezervele faţă de presiunea externă pe considerente de religie. El trebuie să mizeze pe „forme admise de popoarele civilizate, în rândul cărora ne-am pus şi voim să rămânem." Adică să-şi afirme cinstit interesul naţional. Poziţia e pragmatică, dacă nu şi puţin cinică. Astăzi nu mai este acceptabilă. La sfârşitul secolului XIX era foarte răspândită. Faptul că tolerantul Slavici nu s-a mai referit niciodată la broşura din 1878, necuprinzând-o în niciun sumar al operelor sale, spune multe.

E greu de afirmat că această tendenţioasă apreciere poate fi socotită vinovată pentru întârzierea aşezării la locul cuvenit a nuvelelor şi a romanului *Mara.* Dacă ne gândim că unul dintre denigratorii opţiunilor politice ale lui Slavici, şi anume N. Iorga, a fost cel dintâi care a semnalat valoarea scrierilor sale literare, suntem înclinaţi să nu facem neapărat o legătură. Un argument ar fi şi că tocmai critica estetică din interbelic a fost refractară autorului *Marei*, adică aceea care ar fi avut în principiu cele mai puţine motive să-i anexeze de coadă tinicheaua publicisticii politice. Lovinescu, Pompiliu Constantinescu, T. Vianu sunt deopotrivă de iritaţi de reputaţia prozatorului care, stabilită de junimişti, chiar de la debutul său, părea să fi făcut din el un clasic al manualelor şcolare. Exact de la manuale („în care Liviu Rebreanu nu şi-a găsit încă un loc") porneşte mirarea lui Pompiliu Constantinescu, în două recenzii prilejuite de volumele de *Nuvele* tipărite în 1926 şi 1927, unde capetele de acuzare sunt: „poporanism" (ideea o avea şi Duiliu Zamfirescu cu două decenii mai devreme), „valoarea creatoare submediocră", „pâcla abstractelor conflicte etice", pe scurt „opera unui literat minor" care

n-ar trebui considerată mai mult decât „un document al istoriei literare". Nici din perspectivă stilistică Slavici nu pare recuperabil. În *Arta prozatorilor români*, T. Vianu vorbeşte de o „limbă mai degrabă săracă", de „un ochi care nu vede bine nici oamenii, nici peisajele" şi de o „imaginaţie cenuşie". Ca şi în alte cazuri, G. Călinescu răstoarnă această imagine. În *Istoria* lui, Slavici apare ca autorul unei „opere remarcabile" în totul, ce putea deveni o „comedie umană a satului", dând în *Moara cu noroc* „o nuvelă solidă" şi făcând „un mare pas în istoria genului" odată cu *Mara*, roman care este „aproape o capodoperă". Cu aceste aprecieri Slavici intră definitiv în canon, aşa că nu mai era de aşteptat nicio contestare majoră după al Doilea Război. Deplin consacratului nuvelist şi romancier, criticii contemporani îi aplică grile de lectură sofisticate, dar nu totdeauna convingătoare. Lui George Munteanu (1968) modernitatea i se pare a veni în *Moara cu noroc* din caracterul de „studiu de psihologie abisală, de psihologie a refulării". Acestei psihanalize sui-generis, Magdalena Popescu (1977) îi adaugă un psihologism sartrian al autoexprimării, iar Mircea Zaciu (1974) ideea că Slavici ar avea o „obsesie torturantă" şi anume a „forţei". Cu astfel de remarci, critica n-a avut cum să producă revelaţii. Cele câteva studii mai aplicate, pe urmele lui Ion Breazu, conţin sugestii utile, cum vom vedea, dar trec şi ele pe lângă adevărata originalitate a scriitorului.

Pe cât de bogată şi de diversă este proza lui Slavici (basme, povestiri, nuvele, romane, memorii), pe atât este de inegală. În definitiv, din zecile de titluri, se reţin şapte sau opt nuvele şi un singur roman. Memorialistica (*Închisorile mele*, 1921, *Amintiri*, 1924, *Lumea prin care am trecut*, postum, 1930) în care Slavici se dovedeşte un lamentabil psiholog, mai ales atunci când vorbeşte de cei „sufleteşte apropiaţi", ca Eminescu, nu are decât un interes documentar, şi acela tăgăduit de unii. Teatrul (comediile *Fata de birău*, 1871, şi *Toane sau vorbe de clacă*, tragedia istorică *Gaşpar Vodă Graziani*, 1888) a fost de mult dat uitării. Cu excepţia alcătuitorilor de ediţii, nimeni nu mai citeşte această parte a operei lui Slavici, întinsă totuşi pe mai bine de treizeci de ani. Puţinul rămas în sita istoriei literare este însă excepţional. Se poate spune că Slavici creează la noi proza realistă, dându-ne întâiile capodopere, între care primul nostru mare roman. Epoca fastă pentru creaţia literară a lui Slavici este aceea dintre 1875 şi 1884, din jurul „Convorbirilor literare", când îi apare şi culegerea de *Novele din popor* (1881), prelungită până în 1894, când se tipăreşte în revista *Vatra* romanul (socotit la început de autor tot o nuvelă) *Mara*. Debutul la *Convorbiri literare* Slavici îl face cu *Popa Tanda*, în care vocea naratorului se identifică de la primele cuvinte cu „gura satului". Această instanţă o vom reîntâlni şi în alte nuvele, şi în romanul *Mara*. N-a scăpat comentatorilor mai ales împestriţarea cu zicale a acestei vorbiri populare, care l-a trimis pe Vianu cu gândul la Creangă, nici moralismul, care nu este însă exterior, ci interior, ca o drojdie care face să crească aluatul consideraţiilor de tot felul. Nu este însă doar atât. „Gura satului" nu e bârfa muntenească de la Caragiale. E o formă de judecată morală, o observare a regulilor de viaţă din comunitate. Lucrul dintre toate cel mai interesant este că ea nu se dovedeşte valabilă în general pentru satul românesc, cum au lăsat a se înţelege majoritatea comentatorilor, ci exclusiv pentru acela ardelenesc. Şi G. Călinescu, şi, mai insistent, Magdalena Popescu au atras atenţia asupra caracterului „ritualizat" al existenţei satului de la Slavici, însă nu l-au legat de influenţa pe care a avut-o de-a lungul timpului asupra acestui sat exemplul comunităţilor maghiare şi germane. O nuvelă cum este aceea intitulată chiar *Gura satului* a impresionat-o pe Carmen Sylva, care a transmis autorului prin Maiorescu dorinţa de a o avea în manuscris. Ţăranul român şi satul românesc n-ar fi avut de ce s-o intereseze pe regină, dacă ea nu recunoştea acest caracter diferit al aşezării rurale de dincolo de munţi. Ţăranii lui Slavici sunt oameni sănătoşi la trup şi la minte, feciorii le sunt harnici şi arătoşi, iar fetele frumoase. Aceste dintâi nuvele au părut a

ilustra idilicul coşbucian şi Ion Breazu, urmat de D. Vatamaniuc şi de alţii, le-a descoperit repede sursa în proza germană, plină de *Bauernromane* şi de povestiri precum *Der goldmachende Dorf* a lui H. Zschokke din 1819 (tradusă şi la noi în 1884, dar posibil cunoscută lui Slavici dinainte), în care un învăţător transformă prin exemplul său un sat întreg, întocmai ca popa Tanda Sărăcenii săi. Însă nu numaidecât rolul acestor *Aufklärer* ori aspectul pedagogic (şi el datorat prozei germane de după Goethe, adică *Bildungsromanului* – lista unor autori germani pe care Slavici îi citise de la Keller la contemporanii de mâna a doua ca Anzengruber, Rosegger sau Ganghofer o dă Negoiţescu în *Istorie*) justifică asemănarea nuvelelor lui Slavici cu acelea nemţeşti, ci felul în care şi unele şi altele înfăţişează civilizaţia rurală. Sunt în *Gura satului* două scene extraordinare care sugerează valabilitatea în comunitate a unor vechi rosturi cavalereşti. Ritualizarea gesturilor şi a vorbirii, a cărei intuiţie a avut-o Călinescu, este una încărcată de respect şi eleganţă, aproape ceremonială, cu totul nespecifică vieţii populare din exteriorul arcului carpatic. Întâia scenă îi pune întâmplător faţă-n faţă pe viitorii cuscri, în chiar ziua logodnei, ceea ce cutuma socoteşte nepotrivit:

„Nu se putea lucru mai neplăcut. Astăzi era bine să nu se întâlnească viitorii cuscri şi chiar întâlnindu-se să fie destul de departe, pentru ca, dându-şi bineţele cuvenite, fiecare să poată merge mai departe, ca şi când nu ar şti nimic despre cele ce aveau să se petreacă înspre seară. Aici, la punte, ei trebuiau să treacă unul pe lângă altul, ei trebuiau să-şi dea mâna, trebuiau să stea de vorbă.

Mihu îşi încreţi sprâncenele.

Sus, înaintea casei, stau femeile şi priveau în urma lui; jos era puntea îngustă, pe care nu puteau să treacă doi oameni alăturea, şi vorba era care căruia să-şi dea cinstea întâietăţii [...].

Mihu stete puţin la îndoială, apoi se îndărătnici şi, auzind femeile în dosul său, puse piciorul pe scândură.

Tot atunci Cosma călca puntea, ce se încovoia sub pasul lui.

Cam pe la mijlocul punţii ei îşi ajunseră pept în pept şi se opriră turburaţi şi posomorâţi faţă în faţă.

— Noroc bun! grăi Cosma necăjit.

— Să dea Dumnezeu! răspunse Mihu cu amărăciune.

Ei îşi strânseră mâna şi steteră câtva timp tulburaţi şi căutând să meargă fiecare mai departe, iară femeile de dinaintea casei începură a-şi astupa gurile.

— Prost e făcută puntea asta, grăi Cosma.

— Îmi pare rău, îi răspunse Mihu supărat, căci eu am făcut-o.

— Apoi rău ai făcut-o, îi zise celălalt nerăbdător, încât nici nu pot să treacă doi oameni cinstiţi pe ea.

— Pofteşte şi treci! grăi acum Mihu, şi sări la dreapta de pe punte.

— A, nu! ferească Dumnezeu! A d-tale e puntea, îi răspunse Cosma, şi sări la stânga în apa pârâului.

Femeile nu se mai putură opri şi începură să bufnească".

A doua scenă se petrece după ruperea logodnei, între trimişii lui Cosma şi Mihu, la acesta din urmă acasă. Gura satului e prezentă de-a lungul întregii conversaţii, iar ceremonialul, maxim:

„Stăpânul casei îi primi după cum se cuvenea, îi duse în casă, apoi, după ce-i pofti să şadă, îi întrebă ce gând bun i-a adus în casa lui.

— Pentru ca să nu facem multe cotituri la dreapta şi la stânga, răspunse Mitrea, am venit pentru vorbele slabe pe care le-aţi avut cu Cosma.

— Nu are pricină, grăi Mihu rece.

— Adecă da! urmă Mitrea. Cearta a fost din pricina copiilor, şi vina, pe drept vorbind, nu este nici a unuia, nici a altuia. Şi fiindcă se vorbeşte prin sat că nu ai fi voitor să-ţi dai fata din casă ...

— Aşa-i! – zise Mihu – ne vine greu să ne despărţim de dânsa.

— Tocmai fiindcă îţi vine greu, urmă Mihu, şi, pe drept vorbind, ştim că ai putea să faci cum vrei în casa d-voastre! dar, fiindcă se vorbeşte prin sat că nici fata nu ar cam vrea şi nu ai fi tocmai voitor să nu-i faci pe dorinţă, deoarece e singura pe care o ai …

— Aşa-i! zise Mihu mulţumit. Ţineam să o vedem fericită.

— Şi fiindcă se vorbeşte prin sat, urmă Mitrea, că ai fi hotărât să-ţi iei ginere în casă, adecă să zideşti de alături o casă pentru Marta, şi ai fi zis că nu râvneşti la bogăţia nimănui, căci ai de unde să dai …

— Aşa-i! zise Mihu, începând a se mândri. Mult, puţin, ne-a dat Dumnezeu, numai noroc să fie…

— L-a dat Dumnezeu! grăi Simion.

— Şi fiind astfel, încheiă Mitrea, Cosma s-a gândit că nu ţi-ar fi cu supărare dacă ţi-ar înapoia vorba, te-ar ruga să fii bun iertător şi să rămâneţi cu cinste ca mai înainte".

Astfel de raporturi nu mai există nicăieri în proza noastră rurală, nici măcar în aceea a lui Rebreanu, unde acţiunea se petrece tot în Ardeal, o generaţie sau două mai târziu (ştim cum o seduce Ion pe Ana), ca să nu mai vorbim de aceea a lui Preda, unde flăcăul care o vrea pe fată o ia fără multă ceremonie, certându-se ori bătându-se cu familia ei, iar fata, la nevoie, pune foc din răzbunare gospodăriei părinteşti. Aceste nuvele ale lui Slavici au părut idilice în primul rând pentru că zugrăveau o lume cuminte şi ordonată, după modelul „birocraţiei" austro-ungare, în care intra şi o anumită ipocrizie, dar din care nu lipsea cinstea. Negoiţescu atrage atenţia asupra ideilor lui Slavici însuşi care observa odată că „timpul de la 1850 la 1868 a fost binecuvântat pentru românii din împărăţia austriacă", iobăgia fiind desfiinţată, drepturile naţiunilor recunoscute, ca şi limba în biserică, şcoală şi administraţie. Abia dualismul austro-ungar, criticat chiar de Slavici, pune capăt acestei stări de lucruri. Aceasta fiind părerea autorului *Novelelor din popor*, şi care le explică idilismul ori împăcarea finală din *Mara*, nu mai e cazul să ne întrebăm dacă ea era justificată sau se încărca de o nostalgie fără temei real. Idilismul e totodată ca o coajă care, o dată înlăturată, permite accesul la un sat zugrăvit cât se poate de realist şi chiar etnografic. În *Popa Tanda*, care ar putea avea drept motto puterea exemplului personal, G. Călinescu a văzut „o intenţie de economie politică". În *Scormon*, care prevesteşte proza duioasă a lui Al. Brătescu-Voineşti, vedem cum se urzeşte manual pânza, după ce în *Popa Tanda* fusese observată de aproape întocmirea leselor pentru căruţe, iar în *Gura satului* descris în amănunţime obiceiul peţitului. Meşteşuguri şi meşteşugari sunt peste tot. Satul slavician este pe jumătate capitalist în înfăţişarea lui economică. Ţăranii îşi meşteresc singuri cele de trebuinţă, vând şi cumpără ca nişte negustori. Bujor are mâini de aur, iar Busuioc (din *Pădureanca*) este de-a binelea cămătar. Cu peste o jumătate de secol mai târziu, satul dunărean al lui Preda va fi încă în stadiul precapitalist. Realismul este la Slavici şi psihologic. Deja în *La Crucea din sat* avem pecetea slaviciană pe comportarea îndrăgostiţilor, acea năuceală care dă naştere la neînţelegeri şi pe care o regăsim în alte nuvele şi în *Mara*. Subtilitatea sugestiilor face credibilă o societate care pare naivă, crezând în fericire, şi în care până la urmă toate se dezleagă după cuviinţă. Dacă poporaniştii vor lua din *Popa Tanda* doar ideea datoriei intelectualului, sămănătoriştii nu vor avea niciodată acces la firescul întâmplărilor şi raporturilor de la Slavici, fiindcă, orice s-ar spune, niciodată satul de dincoace de munţi n-a arătat ca acela de dincolo. E şocant să-i auzi pe comentatori, de la Eminescu şi Iorga citire, vorbind despre buna cunoaştere de către Slavici a poporului român de la ţară în general şi ignorând că satul slavician este cu desăvârşire altul decât acela al urmaşilor săi, fie ei şi ardeleni, ca Agârbiceanu sau Rebreanu. Poate că dacă s-ar fi înţeles specificul unic al acestui sat, o parte din „rătăcirile" politice ale scriitorului ar fi fost privite cu mai multă îngăduinţă.

Întâia adevărată capodoperă este *Budulea Taichii*. Cine ar putea să uite prima pagină a nuvelei, care l-a determinat pe Creangă să scrie *Amintirile din copilărie* şi al căror ton este atât de asemănător cu acela care se face auzit în *Budulea Taichii*:

„De-mi părea bine?

Dar se-nţelege că-mi părea bine.

Când mi-l aduc aminte pe dânsul, mi se desfăşoară înaintea ochilor întreaga lume a tinereţelor, cu toate farmecele ei, acum perdute pentru totdeauna; şi nici unul dintre noi toţi, care împreună am trecut prin acea lume, nu poate să se gândească la tinereţele sale fără să-i treacă, aşezat, retras şi întotdeauna înţelept, Budulea Taichii pe dinaintea ochilor, pentru că Budulea nu era numai al Taichii, ci şi al nostru, al tuturora.

Mie, îndeosebi, mi se cuvenea oarecare întâietate la împărţeala părerilor de bine, pentru că eu îl ştiam încă din copilărie şi eram prieten chiar şi cu Budulea cel bătrân".

Cine i-ar putea nega lui Slavici stilul după o astfel de pagină? Doar cine nu l-a citit cum trebuie. Lui Creangă eroul nuvelei, dar probabil şi stilul, i s-a părut „cam spelcuit". O ştim din *Amintirile* lui Slavici însuşi. Pentru asta există o explicaţie, care ne întoarce la satul lui Slavici, deloc acela al lui Creangă, în care un tânăr dornic de învăţătură ca Huţu nu şi-ar fi găsit locul. De altfel, Huţu, ca întâiul nostru personaj realist integral izbutit, care îl învaţă pe tatăl lui slovele, e un erou de roman pedagogic cum numai ardelenii pot concepe. Cipariu are în amintirile sale o splendidă pagină despre cum a învăţat să citească. În schimb, când Negruzzi, Alecsandri ori Heliade-Rădulescu îşi amintesc cum au învăţat româneşte, povestirea lor ia o turnură amuzantă şi dascălii, una comică. Pedagogul ardelean s-a bucurat de un portret batjocoritor la Caragiale, care totuşi, în *Păcat boieresc*, are un personaj care, ca şi Huţu, ar dori să se călugărească, încheindu-şi studiile ca ierarh al bisericii, nu ca simplu popă. De altfel, şcoala, care ameninţă să nu se mai termine, a lui Huţu, stă în centrul naraţiunii. Admirabil, primul capitol ne întoarce la înscrierea lui Huţu la şcoala papistăşească de către chiar dascălul său din sat, după ce ne-a purtat prin anii copilăriei. Lenca Liuchici, la care elevii stau în gazdă, e o Irinuca austro-ungară, aşadar fără capre râioase, sârboaică, de fapt, care trezeşte nostalgia povestitorului după timpurile de altădată. Din nou fraza sună ca la Creangă, înainte însă ca moldoveanul să fi scris el însuşi: „Aşa se petreceau lucrurile pe vremea aceea, şi vremile erau atunci minunate". Nuvela nu e doar nostalgică, dar şi plină de umor. Huţu e la fel de nehotărât, ca atâţia dintre eroii lui Slavici, şi când trebuie să aleagă între a învăţa mai departe şi a se însura cu una din fetele dascălului Clăiţă (cinci la număr, aşa că până ia Huţu decizia de a reveni în sat, rămâne disponibilă doar cea mai mică). Cocoloşirea hârtiei de scrisori, expresie a acestei indecizii, este de o mare fineţe psihologică şi, iarăşi, cu mult umor e descris amestecul de năuceală şi de calcul rece de care dau mereu dovadă bărbaţii tineri ai lui Slavici:

„Opt zile înainte de Sfânta Marie, Budulea Taichii, dus pe gânduri precum era, a rupt în patru o jumătate de coală de hârtie, apoi a cocoloşit cele patru bucăţi în palmă şi, ridicându-se de la masă, le-a băgat în buzunar.

Nu era nici o pagubă, deoarece el, mai înainte de a fi rupt hârtia, s-a uitat bine la ea, dacă e în adevăr maculatură scrisă pe amândouă părţile şi dacă n-a mai rămas pe o parte ori pe alta vreun mic locşor ce-ar mai putea fi întrebuinţat la calcule de ocazie: vorba e, însă, că această rupere şi cocoloşire a bucăţilor de hârtie era un semn rău şi că în ziua următoare el a rupt în patru o jumătate de coală care nu era scrisă decât pe o parte, şi cocoloşind cele patru bucăţi nu le-a băgat în buzunar, ci le-a aruncat una câte una afară pe fereastra deschisă, ceea ce era un semn şi mai rău".

Pădureanca s-a bucurat de cel mai mare succes, după *Moara cu noroc*, dintre toate nuvelele lui Slavici, după ea făcându-se şi un film destul de bun. Nuvela conţine fără îndoială una dintre cele mai tragice poveşti de dragoste din literatura noastră, chiar dacă autorul o lungeşte peste măsură (Maiorescu a observat imediat acest cusur) şi dacă, mai ales, nu-şi motivează cum trebuie personajul principal, pe Iorgovan, flăcău indecis a o lua de nevastă pe Simina, pădureanca, pe care totuşi o iubeşte. Motivul nu apare niciodată clar în nuvelă. El nu poate fi sărăcia fetei. Niciodată la Slavici un astfel de motiv n-a împiedicat căsătoria. Hărnicia şi curăţenia sufletească au compensat de obicei deosebirea de avere. În niciuna din nuvelele anterioare nu s-a pus problema mezalianţei, chiar dacă Busuioc, tatăl lui Iorgovan, ca şi Mihu, tatăl Martei, din *Gura satului*, nu pare bucuros să-şi vadă fiul însurat cu Simina. Totuşi nu se opune cu adevărat şi, dacă Iorgovan ar fi vrut, căsătoria se făcea. Un personaj extraordinar e Simina, deşteaptă şi frumoasă, iubindu-l pe Iorgovan, foarte tranşantă în relaţia ei, ca puţine fete de 18 ani de la ţară din proza românească. Problema lui Slavici, aici ca şi în precedentele nuvele, este aceea a pasiunii care pune în primejdie ordinea lumii sale de oameni cuminţi şi cinstiţi, în care tatăl e cel care hotărăşte pentru întregul clan, iar angajamentele luate trebuie cu orice preţ ţinute. Singurul element capabil să tulbure această civilizaţie ceremonioasă până la birocraţie este iubirea oarbă. În nuvelele de până acum acesta este elementul comun: toate descriu iubiri pe viaţă şi pe moarte. Diferenţa este că în *Pădureanca* lipseşte *happy-end*-ul din *Scormon, La Crucea din sat* sau *Gura satului*. Iorgovan nu e capabil nici să o ceară pe Simina, nici s-o ştie a altuia. La urmă se sinucide din slăbiciune. Ceea ce face din *Pădureanca* o poveste tragică, din nou spre deosebire de celelalte, este că nu există ca acolo două cupluri în stare să se acomodeze: când Marta îl refuză pe Toderică, ea se ştie iubită de Miron, pe care-l iubeşte la rândul ei, în vreme ce Toderică se consolează cu Anica Podaru, după cum îi predestinase gura satului. În *Pădureanca* avem un trio: iubită de Şofron cel de treabă şi care ştie ce vrea, Simina îl iubeşte pe Iorgovan, care nu ştie niciodată ce vrea şi nici de treabă nu este. Astfel de situaţii n-au soluţie fericită. În ciuda nelimpezirii psihologice, nuvela e puternică şi multe pagini memorabile, începând chiar cu drumul la munte al lui Iorgovan în căutare de oameni pentru seceriş, în fond din dorinţa, care nici lui nu-i este clară, de a o revedea pe frumoasa pădureancă, ori sfârşind cu sinuciderea protagonistului, de o extraordinară ambiguitate a gesturilor şi vorbelor menite să mascheze intenţia. Doar în *Moara cu noroc* Slavici a mai încercat acest tip de inducere în eroare a cititorului, nuvelele lui fiind de obicei liniare sub raportul acţiunii şi cu psihologia aşa-zicând la vedere.

Capodopera nuvelisticii lui Slavici rămâne *Moara cu noroc*, în care s-a văzut de obicei şi prima mare nuvelă realistă din literatura română. Până şi Ion Breazu, foarte atent la detalii, crede că în *Moara cu noroc* Slavici „se impune ca un maestru al nuvelei realiste", care s-ar fi născut ca gen cu *Alexandru Lăpuşneanul* de Negruzzi, de la început întreagă, ca Minerva din ţeasta lui Jupiter. Observaţia nu e greşită, doar că ambele nuvele sunt mai degrabă romantice decât realiste. Totul în *Moara cu noroc*, intrigă, personaje, conflicte este supradimensionat după model romantic. Pe alocuri, naraţiunea seamănă cu viitoarele *western*-uri americane, inspirate şi acelea din Fenimore Cooper. Numai grundul este cu adevărat realist sub vopseaua romantică. În *Moara cu noroc*, hanul este acela de la răscrucea tuturor primejdiilor, călcat deopotrivă de negustori cinstiţi, dar şi de hoţi, cum ar fi Lică şi porcarii lui, care par crescătorii de cai din America. Pusta ardeleană e la fel de vastă ca preeria, iar Pintea, jandarmul, un şerif adevărat. Nici Ghiţă nu iese din acest tipar, sfâşiat între dragostea pentru Ana şi pentru familia lui, şi teama că Lică Sămădăul i-ar putea lua cheagul averii şi chiar viaţa, dacă s-ar pune cu el. Nu e deloc adevărat că Ghiţă este „omul slab din fire şi

sentimental, legat de dragostea pentru bani şi de dragostea pentru femeie", cum va zice Iorga în 1893 şi, după el, atâţia. Cel puţin la început, Ghiţă e un bărbat hotărât şi cinstit, care nu vrea să-i facă pe plac lui Lică. Prima lor confruntare este excepţională. Ghiţă nu arată nicio slăbiciune, iar Lică intuieşte cu cine are de a face:

„Câtva timp steteră tăcuţi, faţă în faţă, hotărâţi amândoi şi sâmţind fiecare că şi-a găsit omul.

— Iacă, grăi Lică în cele din urmă, luând de la brâu un teanc de bucăţi de piele înşirate pe o verigă de sârmă. Aceste sunt semnele turmelor mele. Eu pun semn la urechea din dreapta, 80, pentru fiecare turmă altul, aşa cum îl vezi tăiat în aceste bucăţele, pe care ţi le las aici. Dacă trec porci pe drum, să te uiţi la semnul lor, să ţii bine minte pe omul care-i mână şi taci.

Ghiţă privi lung la el, dar nu răspunse nimic.

— Cred că ne-am înţeles? adause Lică.

— Eu cred că nu!

— Cum aşa?

— Apoi vezi – grăi Ghiţă răspicat şi aspru –, dacă mă uit în toate părţile, nu văd pe nimeni şi stau singur aici în pustietate. Am doi câni minunaţi, cum ziceai, şi tot aţi venit trei inşi fără de ştirea nimănui. Puteţi să ne omorâţi pe toţi câţi suntem aici, şi nimeni n-are să ştie că voi ne-aţi omorât; puteţi să luaţi ce vă place, şi dacă suntem oameni cu minte, n-avem să ne plângem nimănui, fiindcă voi sunteţi totdeauna mulţi şi tari, iar noi suntem totdeauna puţini şi slabi... Îmi ziceai să fac aşa: e oare cu putinţă să zic ba?!

— Care va să zică, ne-am înţeles.

— Înţelegerea cu de-a sila nu se poate. Dacă voiai să te înţelegi cu mine, trebuia să vii pe drum, iară nu pe potecă. Eu pot zice că fac pe dorinţa ta şi tot nu fac decât aşa cum îmi vine mie la socoteală.

— Asta-i treaba mea! zice Lică hotărât. Ori îmi vei face pe plac, ori îmi fac rând de alt om la Moara cu noroc.

— Lică, – grăi cârciumarul – nu crede că poţi să mă ţii de frică. Dacă eşti om cu minte, caută să te pui la bună înţelegere cu mine [...]

Lică se întoarse şi rânji la el.

— Aşa-i că te-ai făcut blând ca un mieluşel?! îi zise apoi.

Ghiţă se cutremură. Toate ca toate, dar bătaia de joc îl scotea din minţi. El făcu, oarecum fără de voie, un pas spre Lică, îl apucă de amândouă braţele, îl ţinu strâns înaintea sa şi grăi cu glasul înăbuşit:

— Nu te mişca, dacă nu vrei să fie moarte de om!

Simţind că Ghiţă e mai tare, Lică privi îngrijorat spre uşă şi grăi iute:

— Ce vrei cu mine? [...]

— Ţi-e frică, urmă Ghiţă, trecându-şi cu amândouă mânile printre peri în sus. Ţi-e frică şi nu-ţi e ruşine să-ţi chemi oamenii într-ajutor.

— Se înţelege că nu, răspunse Lică zâmbind. Mi-ar fi ruşine dac-aş fi venit fără dânşii la tine.

Ghiţă îşi pierduse bunul cumpăt şi tocmai pentru aceea se sâmţea în strâmtoare faţă de Lică, pe care nimic nu putea să-l scoată din sărite.

— Voiesc şi eu să intre, ca să vadă că ţi-e frică, zise el. Săriţi, măi oameni buni! strigă apoi şi se opri neclintit în mijlocul casei.

Unul din porcari intră iute în casă, iar celălalt se ivi pe prag, unde rămase privind pe Lică.

— I-a venit poftă să se prindă la harţă cu noi, grăi Lică.

— Ba să mă ferească Dumnezeu, răspunse Ghiţă. Sunt om cuminte. Voiesc numai să vă arăt că nu mi-e frică de voi".

După aceea Ghiţă îşi cumpără pistoale şi-şi aduce slugă un ungur voinic, dar care se dovedeşte a fi omul lui Pintea, dacă nu şi al lui Lică. Firea cârciumarului se schimbă. Devine ursuz, nu se mai înţelege cu nevasta, nu mai e sigur pe el. A câştigat prima rundă cu Lică, dar aceea va fi şi ultima. După ce Sămădăul îi joacă nevasta, fără voia ei, Ghiţă adună destulă nemulţumire ca să ia o decizie. L-ar căuta pe Pintea, dar se

teme de răzbunarea lui Lică. Măcar atâta a băgat la cap după disputa lor, că Lică n-are niciun Dumnezeu şi nu e bine să ţi-l faci vrăjmaş. Lucrurile încep să i se lămurească după ce Lică şi ai săi îl calcă pe jidov şi o ucid pe complicea lor. Ghiţă nu-i spune lui Pintea tot ce ştie (şi anume că Lică n-a stat la Moara cu noroc toată noaptea), e arestat, eliberat pe chezăşie, apoi judecat, laolaltă cu Lică, dar scapă amândoi basma curată spre ciuda jandarmului. Această parte a nuvelei e poate prea plină de evenimente tulburi, nu toate justificate. Ce nevoie era de copilul ucis ori de împuşcarea unuia dintre jandarmi? Slavici pierde măsura, acumulând grozăvie după grozăvie. Mai departe însă, nuvela revine pe drumul cel bun. Legătura lui Ghiţă cu Lică se consolidează împotriva tuturor conflictelor care-i despart. Lică este acum la Moara cu noroc ca la el acasă. Se împacă bine cu Ana şi cu copiii. Ghiţă pune ban pe ban şi abia acum cade cu adevărat în patima averii. Dar pe Lică tot l-ar da pe mâna lui Pintea dacă ar putea. Finalul este plin de neprevăzut. Ghiţă se înţelege cu Pintea, oferindu-i-o lui Lică drept momeală pe Ana. Sufletul întunecat al cârciumarului acum se vede cu adevărat. Îşi va ucide nevasta fiind ucis la rândul lui de omul lui Lică. După ce aprinde hanul, Sămădul se omoară şi el, izbindu-se cu capul de un stejar uscat, ca să nu fie prins de jandarm. Iar Pintea îi aruncă trupul într-o vâltoare ca să nu se zică pe urmă că Sămădăul i-a scăpat încă o dată. Acţiunea şi tipologia deopotrivă de romantice din *Moara cu noroc* stau pe o observaţie foarte exactă a comportării şi a sufletului oamenilor. Slavici nu face greşeala din *Pădureanca* de a-şi motiva insuficient personajele. Şi dacă Lică e oarecum în linia dreaptă a eroilor romantici, capabil de orice, uneori parcă în joacă, de o cruzime copilărească, simpatic ca un haiduc, deşi ucigaş de meserie, Ghiţă e mult mai complicat pe dinăuntru, unul din personajele cele mai puternice şi contradictorii din toată proza noastră, pătimaş şi calculat, cinstit şi ticăloşit, puternic şi slab, hotărât şi îndoit. Şi Ana este un personaj interesant, cum sunt multe dintre femeile lui Slavici, de la Simina la Mara. Slavici cel didactic şi naiv este unul dintre cei mai buni cunoscători ai psihologiei feminine.

Acest lucru devine şi mai evident în *Mara*, ca de altfel toate însuşirile prozei lui Slavici, de la felul inconfundabil de a nara la observarea sociologică a unei lumi care e tot mai puţin ţărănească, dacă o raportăm la satul românesc de la sud de munţi, şi tot mai aproape de târgul central-european, burghez şi cosmopolit. Iată celebra frază cu care începe romanul:

„A rămas Mara, săraca, văduvă cu doi copii, sărăcuţii de ei, dar era tânără şi voinică şi harnică şi Dumnezeu a lăsat să mai aibă şi noroc".

G. Călinescu a făcut remarca, exemplificând prin *Popa Tanda*, deşi faptul este mult mai clar în *Mara*, că „împrumutând graiul eroilor, scriitorul deschide nuvelele printr-un fel de acord stilistic". Cine vorbeşte totuşi în roman? Vorbitorul necunoscut, care o căinează pe *săraca* văduvă cu doi copii, *sărăcuţii de ei*, foloseşte înseşi cuvintele Marei, lucru de care ne dăm seama ceva mai departe când o auzim vorbind pe vajnica femeie. Dar ar fi prea simplu să tragem de aici concluzia că naratorul este Mara însăşi, cum ne-ar putea îndritui şi stilul indirect liber al cărui adevărat creator la noi este Slavici. Naratorul nu este totuşi Mara, dovadă că foarte curând el ia distanţă faţă de văicărelile femeii, dezvăluindu-i adevărata situaţie materială, şi încă pe un ton ironic. Acest joc între identificare şi distanţă conduce la o caracterizare a protagonistei de o complexitate şi fineţe nemaiîntâlnite în proza noastră. O dată o vedem pe Mara aşa cum îşi apare sieşi, altă dată, aşa cum le apare celorlalţi. Perspectiva exterioară, obştească este etică, perspectiva interioară, individuală, este psihologică. Aceeaşi „gură a satului" din nuvele apreciază ceea ce insul face ca urmare a impulsurilor sale subiective. Romanul dragostei cu năbădăi dintre Persida şi Naţl este el însuşi prins, ca într-o ramă, între patima, obişnuită la tineri în toată

proza lui Slavici, şi presiunea comunităţii. Tinerele fete sunt mereu variante de Simina (Persida, în plus, ia cu vârsta apucăturile Marei), iar bărbaţii variante de Iorgovan (şi Naţl e fiu de oameni cu stare, nesigur pe dorinţele lui). Cunoştinţa dintre Persida şi Naţl, când cu geamul spart de la mănăstire, întâlnirile lor, până se hotărăsc să fugă, sunt printre cele mai frumoase tablouri ale iubirii incipiente. În fond, romanul poate fi socotit un studiu pe viu al mecanismelor care reglează comportamentul indivizilor în colectivităţi restrânse, deşi foarte compozite etnic, şi, la origine, ţărăneşti, care au început să se deschidă spre forme burgheze de economie, rămânând însă cu mentalităţi conservatoare. Deosebirea de satul din nuvele nu este atât de mare precum pare. În 1848, când se petrece acţiunea din *Mara*, Zlatna, Lipova şi celelalte aşezări din câmpia Mureşului nu mai erau de mult locuite exclusiv de agricultori. Şi în nuvele meşteşugurile îşi făceau apariţia, ca şi negustoria. Avea dreptate Iorga, nu Călinescu: nu e vorba, cum zice acesta din urmă, de zugrăvirea „sufletului ţărănesc de peste munţi", ci de acea lume pestriţă de târg transilvănean pe care cel dintâi a intuit-o chiar de la apariţia *Marei*. Părerea lui Călinescu s-a impus totuşi, dovadă că D. Vatamaniuc, care s-a ocupat temeinic de sociologia slaviciană, va include *Mara* printre *Bauernroman*-ele de tipul celor ale unui K. Immermann. Nuanţa obligatorie în astfel de consideraţii este că satul central-european ori acela nordic din proza germană, suedeză ori norvegiană de la sfârşitul secolului XIX este cu desăvârşire altul decât satul românesc din Moldova ori din Ţara Românească, având în mult mai mare măsură înfăţişarea unui burg. Tânărul Kogălniceanu simţise asta de pe la 1838, când se întorcea din Occident de la studii, şi-i comunica în scris „babacăi" impresiile sale. Concetăţenii Marei, româncă şi ortodoxă, sunt nemţi protestanţi de la Viena ca Hubăr, şvabi de la Buda ca Hubăroaia, catolici precum maicile de la Minoriţi unde învaţă Persida, unguroaice precum Reghina, mama nefericitului Bambi. Ceea ce-i uneşte este o organizare pe bresle a vieţii tuturor, cu obiceiuri care ne întorc la Wilhelm Meister al lui Goethe: Naţl trebuie să treacă mai multe probe, inclusiv o călătorie de doi ani în lume, ca din calfă să ajungă patron. Prietenii săi de drum sunt trei calfe, un ungur, un neamţ şi un slovac. Deşi mulţi dintre eroii lui Slavici sunt preocupaţi de avere, doar în *Moara cu noroc* şi în *Mara* averea se materializează în bani. În *Comoara* banul era încă ochiul dracului, ceea ce explică poate artificialitatea psihologică a nuvelei. Chiar şi în *Moara cu noroc* banul e valorizat negativ, autorul înclinând să dea dreptate mai degrabă soacrei lui Ghiţă decât cârciumarului pus pe căpătuială. Pentru prima oară în *Mara*, Slavici vede în ban o valoare pozitivă. Mara, pe care Călinescu o portretizează cam ca pe Vitoria Lipan („tipul comun al femeii mature... şi în general al văduvei, întreprinzătoare şi aprige", la care apare cu desăvârşită artă „proporţia aceea de zgârcenie şi de afecţiune maternă"), nu mai este însă ţăranca umblând să recupereze oile. Ea este prima femeie capitalist din literatura noastră, o *businesswoman* care strânge bani, din arenda podului, din vânzarea de lemne sau pur şi simplu din camătă. Şi nu e Hagi Tudose, ci Goriot, zgârcenia ei aparentă fiind un calcul în vederea căpătuirii copiilor. Priceperea Marei de a scoate bani din orice este remarcabilă. Felul în care obţine de la maica Aegidia gratuitate pentru şederea Persidei la mănăstire, după ce fata fugise o dată ca să-l ajute pe Trică, este o probă de negociere inteligentă fără precedent şi fără urmare imediată în proza românească. Şi, apoi, banul o aşază definitiv pe Mara în rândul lumii. Banul aduce şi împăcare, după ce, prin cununia lor neîngăduită de legea obştii, Naţl şi Persida se rupseseră de familiile lor. Dacă n-ar fi uciderea lui Hubăr la sfârşit de către fiul său natural, cu totul în afara ideii principale (o reminiscenţă zolistă care nu era singulară în epocă, Delavrancea şi Caragiale fiind şi ei sensibili la vocea sângelui, adică la taraţii genetic), am putea spune că romanul închide perfect cercul dobândirii onorabilităţii prin puterea banului. Persida e o Mara pe o treaptă mai înaltă, lumea ei fiind

în progres, fără stridențe, cu drame absolut naturale, resorbite de un curs liniștit al istoriei. Chiar dacă ne aflăm în vremea revoluțiilor și războaielor europene de la mijlocul secolului XIX, societatea nu se sfărâmă, conflictele etnice sau religioase nu dau pe dinafară, istoria urmându-și destinul ei organic.

Dacă celelalte romane ale lui Slavici sunt fără valoare (*Cel din urmă armaș* transferă unele probleme din *Mara* în clasa boierească din vechiul Regat, însă fără priceperea psihologiei specifice, iar *Din bătrâni* ne trimite, înainte de Sadoveanu, pe care Slavici l-a anticipat, ca și pe Brătescu-Voinești, la sămănătoriști și poporaniști, evocând episoade din viața de demult a populațiilor locale retrase în munți din pricina năvălirilor barbare, într-o narațiune stângace, cu ecouri romantice din *Atala*), *Mara* trebuie considerată întâia capodoperă a genului la noi. Își merită pe deplin titlul (deși, de la Iorga la Magdalena Popescu, unii critici au crezut că mai potrivit era *Copiii Marei* ori chiar *Persida*), căci este romanul extraordinarei femei cu acest nume, prima și ultima din categoria ei morală în toată literatura română care e privită cu simpatie, fără prejudecata că banul înjosește pe om ori că tezaurizarea înseamnă avariție patologică. E curios cum nu s-a remarcat că îndeobște beștelitul pentru ispite moralizatoare Slavici este singurul scriitor român care consideră capitalismul în latură pozitivă. Educația lui într-un Ardeal aparținând de *Mitteleuropa* nu e fără legătură cu această filosofie socială pe care n-o găsim la niciun alt scriitor român, nici chiar la Rebreanu ori Agârbiceanu, proveniți din notabilitățile rurale ale aceleiași provincii central-europene ca și Ion Slavici.

Secolul XX

Modernismul
1889-1947

În cazul modernismului, sub umbrela conceptuală a marelui curent literar şi cultural, îşi găsesc locul şi simbolismul, şi parnasianismul, şi instrumentalismul, şi prerafaelismul, şi decadentismul [...], şi poezia pură, şi avangardele, ca şi porţiunile nonreziduale ale sămănătorismului, poporanismului şi mai ales ale ortodoxismului, ale criterionismului şi ale tradiţionalismului mai neutru.

Ion Bogdan Lefter

Sfârşit de secol, început de secol

Reacţii la Junimism. Naţionalismul

C. DOBROGEANU-GHEREA
(21 mai 1855 – 7 mai 1920)



Critica primului adversar serios al junimismului literar s-a bucurat de un succes explicabil în epocă şi de o bunăvoinţă mai puţin explicabilă după aceea. Nu e vorba doar de G. Ibrăileanu sau Ionescu-Raicu Rion, ci şi de M. Ralea, după Primul Război sau de Z. Ornea, după al Doilea. Chiar şi maiorescianul E. Lovinescu mărturisea a se fi format în zăngănitul de spade al polemicii Gherea-Maiorescu. După 1948 criticul de la *Contemporanul* a fost considerat un şef de şcoală cu mult mai important decât o vreme ignoratul Maiorescu. Ceva mai târziu Gherea a avut şansa unei ample biografii, în vecinătatea celei a lui Maiorescu, şi a câtorva studii monografice. Binevoitoare sunt şi articolele lui I. Negoiţescu din *Istoria* lui, respectiv al lui Leon Volovici din *Dicţionarul general* de la Academie, lucru de-a dreptul curios, dacă ne gândim că au fost scrise după 1989. Acela care a încercat fără succes să pună capăt prestigiului critic al lui Gherea a fost Călinescu în *Istoria* sa, care, pe lângă formulări negative memorabile („Priceperea literară a lui Gherea este nulă şi importanţa lui câtă e trebuie căutată în vivacitatea dialectică" sau „Adevărul, pentru cine judecă fără sentimentalisme, este că Gherea nu consti-

tuie decât o figură minoră pentru care compararea cu şeful Junimei rămâne sdrobitoare"), are o premisă falsă şi cât se poate de gheristă în determinismul ei: „În activitatea lui intelectuală Dobrogeanu-Gherea aduce însuşirile şi cusururile evreului." Gherea însuşi şi-a strâns lungile şi nu foarte numeroasele articole critice în trei volume, în ultimul deceniu al secolului XIX, după ce le-a publicat pe cele mai multe în *Contemporanul* şi în *Literatură şi ştiinţă,* sau pe altele direct în volume, plângându-se adesea de a nu avea o tribună proprie. Cu puţine excepţii, articolele sunt polemice. Gherea i-a înfruntat de unul singur pe junimiştii tineri, asmuţiţi ori nu împotriva lui de către Maiorescu însuşi, care personal, i-a dat o singură şi târzie replică. Polemica lor s-a bucurat de un interes exagerat. Nu în disputa directă, acaparată de mărunţişuri, se află principalele deosebiri de vedere dintre ei. Această dispută se reduce în definitiv la articolul lui Gherea din *Contemporanul* din 1886, *Către d-nul Maiorescu,* reluat în primul volum de *Studii critice* sub titlul cunoscut astăzi *Personalitatea şi morala în artă.* Articolul comentează *Comediile d-lui Caragiale* şi *Poeţi şi critici.* Atacul lui Gherea vizează problema personalităţii şi impersonalităţii artei. Criticul de la *Contemporanul* dă un sens propriu şi psihologic conceptelor maioresciene, neacceptând de exemplu că ar putea exista „emoţii impersonale". Opt ani mai târziu, în *Leconte de Lisle şi poezia contemporană,* Gherea va reveni indirect asupra îngustelor sale obiecţii admiţând că impersonalitatea e „comună întregei literaturi realiste". Nu va izbuti niciodată să înţeleagă că moralitatea în artă este intrinsecă. Baza teoretică a esteticii şi criticii moderne îi va rămâne străină. Ca să-şi împace adversarii, Gherea a disertat la infinit pe diferenţa dintre *Tendenţionism şi tezism în artă* (începând chiar cu articolul aşa intitulat din 1887). Fără rezultate, căci teoria lui complica zadarnic lucruri foarte clare. Cu adevărat interesante ar fi putut fi, dacă aveau parte de o exprimare mai clară şi mai concisă, ideile sale despre necesitatea unei critici ori a unei estetici ştiinţifice, în stare a aduce la ora europeană (Taine, Hennequin şi ceilalţi) critica preponderent metafizică a lui Maiorescu. Motivarea însă a laboriosului proces de studiere a unei opere, pornind, ca Taine aceea a literaturii engleze, de foarte departe, şi trecând prin istorie, mediu, personalitatea artistului şi tot restul, este foarte confuză şi se va dovedi inaplicabilă. Slăbiciunea evidentă a lui Gherea stă în analizele propriu-zise. E drept că e primul nostru critic care face minuţioase analize de opere. Dar acestea sunt incompetente şi constau într-un nesfârşit bavardaj psihologic ori sociologic pe marginea textelor, a căror abordare nemijlocită este, când este, una naiv-descriptivă. Gherea era mai degrabă în stare de prejudecăţi decât de judecăţi critice, atât când se referea la mişcarea literară, cât şi când se referea la autori. *Decepţionismul în literatura română* şi apoi *Asupra mişcării literare şi ştiinţifice* sunt bazate ambele pe ideea unei „secete" a literaturii noastre din vremea lui Eminescu, Caragiale, Creangă, Macedonski, Hasdeu, Delavrancea, Coşbuc şi alţii (într-o anchetă ulterioară despre *Criza literară,* Gherea va întocmi el însuşi lista autorilor valoroşi, fiind de părerea contrară că nu există o criză), „secetă" explicată prin prăbuşirea idealurilor revoluţiilor burgheze şi prin pesimismul care s-a instalat în Europa postpaşoptistă. Gherea este cel dintâi adept la noi al *Materialismului economic şi literar,* adică al marxismului. De câte ori se va scrie istoria literară din acest unghi sociologist şi vulgar (nedepăşit vreodată de critica marxistă, nici măcar în versiunea ei sofisticată de la Sartre, ca să nu vorbim de Marx însuşi, defazat cu totul, cum a arătat Karl Popper, faţă de epoca la care se referea), constatările nu vor avea nicio legătură cu situaţia de fapt. Tot aşa cum n-au analizele de opere cu operele înseşi. Cu doi ani înainte de studiul maiorescian care îl va consacra pe Eminescu, Gherea publica deja un *Eminescu* al său, împărţit în două capitole, unul despre „înţelesul social", altul despre „însemnătatea estetică" a poeziei. Gherea ia în serios ideea *Epigonilor,* care-i confirma observaţiile despre criza literară a vremii,

fiind însă în dezacord cu idealizarea unui trecut care ar fi fost mult mai brutal şi sângeros decât în utopia istorică eminesciană. Pesimismul eminescian îl explică prin „sfărâmarea iluziilor, corupţia socială ne(mai)auzită şi mijlocul social păcătos", care a oferit teren filosofiei lui Schopenhauer şi firii poetului prilejul de a se manifesta. Analiza estetică e încă mai didactică şi mai sumară decât a lui Maiorescu. Superior este studiul *Criticii noştri şi „Năpasta"*, în care drama lui Caragiale este apărată de cvasiunanimitatea aprecierilor de după premieră. Din păcate, Gherea nu observă nici el că personajele sunt din mediul ţărănesc, dar nu propriu vorbind ţărani, obiectând acelora care le-au găsit false din punct de vedere psihologic faptul că ţăranii nu trebuie dispreţuiţi ca primitivi sufleteşti şi că ei sunt capabili de complexităţile cu care-i dotează Caragiale. Obiecţia ţine de acelaşi elementar sociologism, incurabil, se pare, al tuturor scriitorilor şi criticilor noştri, care au văzut în ţăran o elită. Şi Eminescu, şi Rebreanu, şi Blaga, şi Maiorescu în definitiv (certat aspru de Duiliu Zamfirescu) gândeau aşa. În realitate, psihologia eroilor *Năpastei* a şocat fiindcă ieşea din codul literar al epocii şi în general al unei literaturi fără tradiţie tragică şi fără fatalitate. Studiul despre Coşbuc din 1897 a fixat o formulă: *Poetul ţărănimii*. Neconfirmată nici de operă, foarte îngust analizată ca expresie a sufletului ţărănesc, naturalistă în esenţă, nici de critica modernă, care, prin Vladimir Streinu şi alţii, va vedea în Coşbuc pe orăşanul care se duce în week-end la ţară şi are ochi pentru idilic ori baladesc. Descrierea eroticelor, pastelurilor sau baladelor este de un înduioşător şi naiv didacticism. Rămâne din Gherea exemplul unei nesăţioase pofte de lectură (este cel mai hulpav cititor de literatură nouă dintre criticii şi scriitorii vremii, la curent cu marele roman rusesc, dar şi cu „cântarea brutală şi nesănătoasă" a lui Baudelaire, ca să nu mai pomenim de repertoriul său de critici care pentru Maiorescu nu existau) şi a plăcerii de a fi mereu *à la page* cu tendinţele din literatura şi critica lumii. Intelectualiceşte, Gherea e mai modern decât Maiorescu sau Eminescu, dar n-are evident şcoala lor. Mai degrabă autodidact (tot G. Călinescu insistă pe idee), el a căzut lesne pradă ereziilor şi a crezut că poate judeca doar cu ajutorul bunului simţ ideile filosofilor sau esteticienilor. Sunt celebre exemplificările lui, pe înţelesul tuturor, dar pline de o candoare semidoctă. Din nefericire, excesele din anii de comunism au ruinat complet şi definitiv critica marxistă cu pretenţii ştiinţifice, a lui Gherea, aruncându-i în spinare toate stupidităţile ideologice la putere.

G. IBRĂILEANU
(23 mai 1871-11 martie 1936)

Împreună cu E. Lovinescu, marele său rival, G. Ibrăileanu este cel mai de seamă critic şi istoric literar din prima generaţie postmaioresciană. Opoziţia dintre cei doi (au polemizat cu adevărat o singură dată, pe tema editării poeziilor lui Eminescu) nu este, nici ea, chiar atât de netă cum a impus-o tradiţia. Lovinescu este o natură clasică în modernismul lui bine temperat, tot aşa cum Ibrăileanu este, în conservatismul său structural, un fin degustător de literatură modernă. Este un spirit echilibrat, în ideologie, ca şi în estetică: naţionalismul poporanist îi este corectat de ideea că românii mai mult au imitat („apărător al naţionalităţii, observă Călinescu, [...] devine un partizan al imitaţiei"), sociologismul de impresionism, aplecarea spre teoretizare de plăcerea de a ţine textul sub ochi, socialismul tinereţii este atenuat de liberalismul maturităţii, primitiva teză a literaturii ca expresie a sufletului unui popor de rafinata percepţie a anormalităţii (Baudelaire, Proust) de care e capabil un ipohondru.



Se remarcă de la început la Ibrăileanu, atât nevoia de explicare sociologică a faptului literar (şcoala Gherea, influenţa lui Taine), cât şi aceea de a teoretiza pe marginea lui. Chiar mai înainte de a-i fi cunoscute cursurile de la universitatea ieşeană (ţinute între 1909 şi 1914, dar publicate integral abia în ediţia Al. Piru din anii '70-'80 ai secolului trecut), ar fi fost uşor de bănuit în publicistul *Vieţii româneşti* un istoric literar. Acest din urmă aspect al operei a rămas însă practic necomentat, indiferent de atitudinea faţă de autor, fie ea vădit favorabilă, ca la Călinescu, fie total nefavorabilă, ca la Negoiţescu. Ibrăileanu a continuat să fie privit exclusiv ca un critic prins în mrejele actualităţii. Ce e drept, sutele de cronici, recenzii, note din *Viaţa românească*, mai ales, pe care a fondat-o, cu C. Stere, în 1906, şi a condus-o vreme de trei decenii, s-au bucurat de o atenţie neacordată vreodată paginilor de istorie literară ştiute doar foştilor săi studenţi. Operă de tinereţe, aceste pagini compun una dintre primele noastre istorii literare (după ale lui Aron Densusianu şi Enea Hodoş, în acelaşi timp cu ale lui Iorga şi înainte de a lui Ovid Densusianu). Se referă la secolul XIX, divizat în trei epoci: Conachi, Alecsandri, Eminescu. Într-un spirit ceva mai vechi, începutul e făcut de studiul limbii literare, prin care Ibrăileanu coboară până la *Scrisoarea lui Neacşu*, Coresi şi cronicari. Literatura avută în vedere este însă exclusiv aceea de după 1800, a pionierilor (Văcăreştii, Asachi), a paşoptiştilor şi a lui Eminescu (alţi junimişti sunt abia menţionaţi, Ibrăileanu neducându-şi în mod evident până la capăt istoria care mai avea de acoperit şi primul deceniu de după 1900). Deşi scris după dictare şi litografiat de către studenţi, cursul e uşor de atribuit lui Ibrăileanu: aceeaşi colocvialitate, cam stufoasă pe alocuri, cu paranteze şi reveniri, aceleaşi apăsări pe ideile principale, fără teama de a se repeta, aceeaşi bogăţie în amănunte, biografice ori artistice, aceeaşi familiaritate, fără însă urmă de vulgaritate. Regăsim şi câteva dintre ideile de care s-a legat faima autorului *Spiritului critic în cultura românească* (diferenţa dintre moldovenism şi muntenism) sau al *Operei literare a dlui Al. Vlahuţă* (teoria selecţiei). Printre meritele acestei istorii literare nedeclarate ca atare este şi acela de a cerceta cu maximă înţelegere şi răbdare opera lui Conachi. Până la *Istoria* călinesciană, nimeni nu-l luase în serios ca poet pe autorul *Amoriului din prieteşug*. Despre Ion Ghica, Ibrăileanu este cel dintâi în a spune că „e un mare talent de prozator", iar în vremea sa, „cel mai bun prozator român, mai bun decât Odobescu". Capitolele despre Eminescu alcătuiesc cel mai amplu, elaborat şi complet studiu din câte avem înainte de marele război, ca de altfel şi acelea despre Alecsandri, Heliade, Cârlova ori Alexandrescu, trecând în revistă nu doar biografia, formaţia, antumele, dar şi postumele (deşi ideea tipăririi lor îi repugna lui Ibrăileanu) şi ediţiile (una din întâiile cercetări de acest fel de la noi, alături de ale lui Lovinescu din monografiile juneţii). În plus, criticii biografice, psihologice ori ştiinţifice (prin care înţelege, ca şi

Gherea sau Iorga, dovadă cursul preliminar de estetică, analiza determinărilor sociale şi istorice ale fenomenului literar), Ibrăileanu îi adaugă o incipientă (şi neobişnuită pe atunci) critică stilistică a poeziilor, ilustrată cel mai bine în studiul *Eminescu. Note asupra versului* din anii '90 ai secolului XIX.

Întâia carte tipărită a lui Ibrăileanu este, în 1909, *Spiritul critic în cultura românească* şi ea este una de sociologie literară. Doldora de idei, cu o evidentă vioiciune argumentativă, împinsă uneori până la sofism, atractivă, cartea s-a bucurat rareori de preţuirea meritată. A fost prinsă deobicei între focul încrucişat al contestărilor venite dinspre istorici sau sociologi şi al acelora proferate de către literaţi, nici unii, nici alţii nerecunoscînd în Ibrăileanu pe unul de-ai lor. Dar atât *Istoria civilizaţiei* a lui Lovinescu, cât şi studiile lui Zeletin, Motru şi ale celorlalţi par, pe lângă *Spiritul critic*, lovite de somnolenţă ideatică şi stilistică. Dat fiind că autorul trecea (şi mai trece) în ochii multora drept un naţionalist, în versiune poporanistă (lucru doar în mică măsură adevărat şi, oricum, numai pentru debuturile sale publicistice), nu s-a remarcat îndeajuns paradoxul tezei centrale a cărţii, care prindea pe *contre pied* pe toată lumea: „Poporul român, scria Ibrăileanu în chiar prima propoziţie, n-a avut norocul şi onoarea să contribuie la formarea civilizaţiei europene". Şi, la fel de radical: „Românii, care n-au creat aproape nimic, au împrumutat aproape tot. Toată istoria culturii române, de la sfârşitul veacului de mijloc până azi, e istoria introducerii culturii străine în ţările române..." Prooccidentalismul lui Lovinescu este palid în raport cu această teză care iese din gura tovarăşului de idei naţionale al basarabeanului C. Stere. Şi tezele care derivă de aici sunt la fel de frapante. Au fost combătute de obicei cu argumente neconvingătoare. Ibrăileanu e de părere, de exemplu, că un *spirit critic* capabil să prezideze importurile intelectuale nu apare la noi decât în secolul XIX. A-i replica (aşa cum face Al. Piru) că el există şi la cronicari, în secolul XVII, e falacios: Ibrăileanu şi-a definit termenul în aşa chip încât să nu fie sinonim cu niciun altul înainte de paşoptism. Cronicarii n-au atâta spirit critic cât îi este necesar istoricului modern în aprecierea surselor (abia Stolnicul Cantacuzino se comportă ca un om de ştiinţă), aşa încât e greu de admis reproşul. Ca să nu spun că spirit critic nu are nici chiar Bălcescu. Ibrăileanu are, în definitiv, dreptate. Desigur, când tezele sale sunt rodul speculaţiei, ne putem întreba ce valoare au. De pildă, aceea care distinge între moldovenism şi muntenism. Argumentele nu lipsesc: ca de pildă acela al tradiţiei, mai clară în Moldova decât în Muntenia, ori acela al preponderenţei clasei burgheze în Muntenia, faţă de aceea a boiernaşilor în Moldova, ori slaba reacţie a sudicilor la curente lingvistice precum latinismul, franţuzismul ori italienismul, acolo unde moldovenii s-au arătat mai cumpătaţi şi mai ironici. În fond, distincţia, într-o formă mai sentimentală, mai puţin ideologică, o făcuse deja Russo: „Moldova e o ţară rece, unde entuziasmul, fie politic, fie literar, nu prinde în clipeală". Sau argumentul care face din Caragiale un antiliberal mai radical decât Eminescu. Sau, în fine, acela care îi răpeşte lui Maiorescu meritul de a fi introdus spiritul critic în cultura română, găsindu-l anticipat de paşoptiştii moldoveni. Deşi defavorabilă liderului junimist, opinia e răzbunată de o curioasă *mauvaise conscience*: aproape peste tot elementul la care se raportează caracterizările lui Ibrăileanu este acela junimist. Negruzzi e „primul junimist", Alecsandri, „junimist patruzecioptist" şi aşa mai departe. Aceste caracterizări sunt, de altfel, admirabile în majoritatea lor.

Scrierile care urmează nu prezintă neapărat acelaşi interes, chiar dacă, inegal, Ibrăileanu nu este niciodată plictisitor. *Curentul eminescian* anunţă viitoarea idee a selectării artistului de către mediu, care va fi dezvoltată în *Opera literară a dlui Vlahuţă* (izbitoare, aceasta din urmă, prin disproporţie): „Eminescu a făcut şcoală pentru că fondul sufletesc al acelei generaţii (de la 1880-1895 – *N. M.*) era, într-un sens sau altul, ca şi al lui Eminescu". Altfel spus, artistul e

selectat ori nu de epoca sa în funcție de adecvarea sensibilității sale. Pare simplist, dar nu e numaidecât greșit. Sunt de reținut și articolele consacrate, cam tot atunci, lui Sadoveanu. Ibrăileanu îl apără de H. Sanielevici care-i reproșase excesul de violență, adulter, beție, cu argumentul că acestea pot fi descoperite la orice scriitor și că, în definitiv, Sadoveanu nu scrie pentru popor (căruia nu i-ar trebui naturalism, decretase Sanielevici): „Sadoveanu nu scrie pentru nimene". Date fiind eticheta de poporanist aplicată tânărului critic, o astfel de concluzie nu poate decât să uimească.

Această critică de început evoluează vădit după primul război. Ea trece mai întâi printr-o fază impresionistă, la care nimeni nu s-ar fi așteptat, foarte simpatică și personală. *Notele pe marginea cărților* sunt ale unui bun cititor, atașat de câțiva autori (Turgheniev și Tolstoi, între alții), la care se întoarce mereu. Lectura este una de plăcere, fără scopuri savante: „Transcriu aici câteva observații fugare. S-o spun drept: o fac pentru a găsi prilej să vorbesc de Turgheniev..." Părerile sunt strict subiective: „La douăzeci de ani, gata de toate jertfele pentru *aceea* pe care o așteptam, ne indignam împotriva lui Wronski că nu se jertfește pentru Anna lui până la anihilarea propriei personalități. La patruzeci, pricepem că Wronski a făcut pentru ea tot ce poate face omenește cel mai ideal bărbat din lumea reală". Până și obsesiile recurente sunt mai degrabă de ordin sufletesc și moral decât artistic": iubirea unui bărbat în vârstă pentru o femeie foarte tânără (tema viitoare din *Adela*), vârstele sentimentale ale lecturii. Este și nu este critică psihologică aceasta. Ibrăileanu îi dădea un înțeles întrucâtva diferit, referindu-se nu la reacțiile cititorului, ci la intențiile, mai mult ori mai puțin conștiente, ale scriitorului. Și nu de personaje era în primul rând vorba. Impresionismul de tip Faguet ori Remy de Gourmont ia locul determinismului tainian (din paralela lui Taine între germani și francezi venea ideea discriminatorie din *Spiritul critic*) și în alte texte, fragmentare, *à batons rompus*, făcute parcă din succinte notații și reflecții personale.

În faza ultimă a criticii sale, Ibrăileanu revine la studiile de anvergură, la sociologism și la teorie, dar cu mai mare suplețe. Câteva sunt memorabile. Înainte de toate, cele despre Caragiale, serie încheiată cu o bijuterie de inteligență critică, în linia speculativă pe care i-o știm, *Numele proprii în opera lui Caragiale*. Călinescu nu va fi străin de modelul unor astfel de eseuri, strălucitoare și discutabile, adevărate provocări pentru cercetătorii serioși ai literaturii. La același nivel, studiul despre stilistica eminesciană, probabil cel dintâi la noi, nu așa de riguros cum vor fi ale lui Caracostea, nici atât de temeinic informat cum vor fi ale lui Vianu, este agreabil și util în egală măsură. Un anticipator este Ibrăileanu și în capodopera lui de teorie literară: *Creație și analiză*. Va trece un deceniu și jumătate până ce vor deveni actuale, și nu în Europa, ci în SUA, ideile comportiste în materie de roman (la noi, abia Marin Preda, în anii '40, va călca pe urmele lui Steinbeck ori Caldwell). Ibrăileanu numește oarecum impropriu „creație" comportismul, nediferențiindu-l foarte limpede de omnisciența romanului tradițional, dar opunându-l analizei psihologice. O jumătate de secol mai târziu, având-ul în minte pe Ibrăileanu, voi numi eu însumi romanul subiectiv *ionic* și pe cel obiectiv *doric*, indicând în interiorul celui din urmă o manieră în care prezența naratorului e doar implicită. Deși uneori insuficient de limpezi, poate și din cauza oralității expresiei, distincțiile lui Ibrăileanu se numără printre foarte rarele idei fertile din teoria literară românească, așa cum vor fi cele ale lui Vianu despre dubla funcționalitate a limbajului ori cele ale lui Călinescu despre critică și istorie literară ca două fețe ale monedei. Nu e puțin lucru. Fără cultura solidă a lui Lovinescu, și fără a-l concura în rolul de formator al modernismului, dând chiar, mai ales după război, impresia de a fi depășit, Ibrăileanu are o inteligență mai vioaie ideologic și este mai spontan în preferințele ori în dezgusturile sale, ceea ce-l face simpatic și atunci când greșește.

Ibrăileanu a fost și un foarte subtil prozator. A preferat forma epistolară ori aceea de jurnal,

parcă spre a marca simbolic importanța pe care o acorda persoanei întâi. În toate paginile, e vorba de fapt despre el. Uneori, în mod cât se poate de explicit. *Amintirile din copilărie și adolescență*, scrise în 1911 (ce devreme își scriau memoriile scriitorii din vechile generații!), dar publicate postum în 1937-1938, nu sunt foarte interesante, deși denotă același spirit intuitiv și sentimental pe care-l remarcăm în critică. Unele comparații sunt de o desăvârșită acuratețe: „În stânga, (vedeam) un deal lung, pe care umblau vitele, ca niște gângănii pe un perete". *Doamna X* este o epistolă adresată autorului care tocmai scrie un roman. Despre acest roman s-a zis că ar fi *Adela*. O discuție pe această temă au purtat editorii prozei (datată 1917) în 1976, când a apărut în revista *Manuscriptum*. Nu se vede însă vreo semnificativă legătură nici măcar între *portretul* tinerei și pasionalei femei din scrisoare și viitoarea *Adela*. Mai interesantă e bănuiala că protagonista ar fi Maria Stere, prima soție a lui C. Stere, pentru care Ibrăileanu nutrea o profundă afecțiune. De altfel, i-a încredințat manuscrisul, cu mențiunea de a face cu el ce dorește, „chiar fiind (el) în viață". Abia aforismele din *Privind viața* (adesea banale și nu destul de concise) ori scurtele narațiuni rămase în periodice pot fi considerate exerciții de reflecție în vederea romanului *Adela*. În câteva, tema este diferența mare de vârstă între bărbat și femeia iubită sau, în cuvinte proprii, „problema melancolică a dragostei târzii". Ibrăileanu o descoperea și o comenta la Turgheniev, Zola, Duiliu Zamfirescu sau Edmond Jaloux. De altfel, naratorul din *Adela* (1933) are exact vârsta autorului *Amintirilor*. Caracterul autobiografic este vădit pentru cine a citit *Amintirile*. Aproape tot ce se leagă de mama doctorului Codrescu bunăoară pare desprins de acolo. Abulia cvadragenarului înamorat se datorează obsesiei lui că e prea bătrân ca să o poată face fericită pe femeia de douăzeci și ceva de ani. Referința la intelectualul terorizat de a trebui să acționeze din Diogene Laerțiu e o prea clară *mise-en-abîme* a acestei situații. De altfel, romanul a fost mai mereu citit prin această prismă, a confuziei dintre narator și autor, care ascunde în bună parte motivațiile subconștiente ale comportării eroului principal. Ibrăileanu l-a analizat prea îndeaproape pe Sanin din *Ape de primăvară* ca să nu fie bănuit că se recunoștea în ezitările acestuia. Dar dacă Sanin renunță la Gemma din pricina unei alte femei (opusul naivei italience: o femeie matură, experimentată și fără scrupule), Codrescu renunță fără să știe nici el de ce. Un anume confort sufletesc al unui becher care nu dorește, la vârsta lui, complicații? Teama de o femeie pe care tinerețea o face enigmatică? Codrescu are structură de seducător, doar că nu se folosește de seducție spre a obține ceva. Senzualitatea Adelei e provocată de gesturile lui, niciodată atât de echivoce încât femeia să nu le priceapă, niciodată atât de clare încât să le poată răspunde. Comportamentul lui Codrescu e mai misterios, în definitiv, decât al Adelei. Fata ascultă de un cod victorian al manierelor. Se poate spune despre ea ce spune Ibrăileanu însuși despre Wronski: face atât cât putea face o femeie (ideală și reală), aflată în situația ei, în anii '90 ai secolului XIX! Dar avansând și retrăgându-se fără aparentă explicație, părând a juca un joc al cuceririi de pe urma căruia nu obține nici un folos, doctorul o derutează complet pe prietena lui dintotdeauna, de pe când, copilă, îi ședea pe genunchi, sau, adolescentă, și îl tutuia grațios pe „mon cher maître". *L'amitié amoureuse* e o relație care-i convine de minune cvadragenarului, care pare a continua să vadă în femeia divorțată copila de odinioară, nu și Adelei, pentru care acesta nu mai este doar maestrul adorat în taină, ci un bărbat adevărat. Dar tocmai aceste nesiguranțe formează în definitiv conținutul și interesul romanului. Ibrăileanu era conștient când scria *Adela* (și o spune prin intermediul lui Codrescu) că literatura română nu ne-a dat încă „nici o operă de observație cu destulă substanță sufletească". *Adela* e, poate, întâiul nostru roman de observație exclusiv sufletească, înaintea celor ale scriitorilor din generația lui Eliade, Holban, Șuluțiu sau Blecher. Doar Camil Petrescu visase înainte (și nu în roman, ci în teatru) la conflicte pur stendhaliene, rezolvate în conștiința perso-

najelor, fără spectacol exterior. *Adela* e un roman de analize psihologice microscopice. Progresia „intoxicării" sentimentale este perfectă şi insesizabilă. Nu există nimic fără semnificaţie în gesturi, atmosferă, cuvinte, pe scurt, în detalii. Excelent analist, Ibrăileanu e şi un observator exact şi plin de umor. Câteva personaje se reţin prin pitorescul lor plin de umanitate, cum ar fi Sabina şi Haim Duvid, clanul Timotinilor, „domnul Dumitriu" (Hogaş!). Îngroparea caracatiţei, cumpărate fără rost, din slăbiciune, este un episod antologic. Finalul, când Adela pleacă fără ca naratorul să încerce a o opri, este de o desăvârşită puritate şi concizie flaubertiană: „În acel moment începu trecutul". Acest roman discret, despre o lume de mult apusă, nu a îmbătrânit stilistic aproape deloc. Ici-colo, câte un rid, mai ales de natură lexicală.

NICOLAE IORGA

(5/6 iunie 1871-27 noiembrie 1940)



Precocitatea lui Nicolae Iorga este, în toate privinţele, uimitoare, deşi venea după o generaţie, a junimiştilor, care îşi începuse şi ea activitatea publică foarte devreme. La 13 ani Nicolae Iorga debutează ca ziarist, iar la 22 de ani are deja în librării o culegere de *Poesiĭ* şi una de articole critice, *Schiţe din literatura română*. În prima jumătate a anilor '90 din secolul XIX este colaborator permanent la mai multe publicaţii cunoscute, începând cu *Lupta* lui G. Panu şi sfârşind cu *Convorbiri literare*. La 18 ani e licenţiat *magna cum laude* în limbi clasice la Literele ieşene, după o studenţie de un an şi trei luni, iar în 1890, proaspăt căsătorit şi după un scurt stagiu de profesorat la Ploieşti, obţine o bursă la École des Hautes Études din Paris, al cărei *élève diplomé* devine în 1893, când îşi trece şi doctoratul în istorie la Leipzig. Posedă deja cam tot atâtea limbi străine câte Dimitrie Cantemir cu două sute de ani înainte. Profesor titular la Universitatea din Bucureşti la 24 de ani, este la nici 26 membru corespondent al Academiei. Publicistica literară (inclusiv cronica) îl acaparează între 1890 şi 1895 şi între 1903 şi 1906, rodul fiind mai multe volume tipărite pe loc sau mai târziu. E de remarcat că, protagonist al celei de-a treia reacţii la junimism, după revistele lui Hasdeu în anii '70 şi după Gherea în anii '80, Iorga începe sub auspicii maioresciene şi va rămâne până la război la părerea că acţiunea *Convorbirilor* a fost una salutară, în ciuda convingerilor lui politice şi culturale foarte diferite de ale junimiştilor. Printre cele dintâi articole importante pe care le publică, unul este despre *Rolul „Junimeĭ" în literatură* (*Convorbirile* reprezintă bunul-simţ în literatură), altul, recenzie la culegerea de *Anecdote populare* a lui Th.D. Speranţia, în care aflăm aproape toate ideile naţionaliste de mai târziu. „Poporul e naţional, fiindcă el e naţiunea", scrie Iorga. „Lumea claselor superioare e mai totdeauna

streină de aceea a masei naţiunii". Ovid Densusianu va polemiza cu această idee. Multe din articolele de început încredinţate de Iorga tiparului tratează subiecte legate de literatura sau cultura populară. A doua sferă a interesului junelui cărturar este istoria (şi literară). În 1901 el dă un prim volum din cele câteva zeci consacrate istoriei literaturii (şi române). Cu toate acestea, naţionalismul lui Iorga este deocamdată bine temperat. Se răfuieşte cu cei care doresc să izoleze cultura noastră de cea occidentală în spatele unui zid chinezesc. În privinţa criticii, împărtăşeşte părerile lui Gherea (având grijă să-l menajeze pe Maiorescu, de pildă când sugerează că liderul junimist însuşi ar fi pus capăt „criticii judecătoreşti"), se referă şi el la Taine, Hennequin şi la ceilalţi, vorbeşte de influenţa mediului şi de necesitatea de a privi operele în contextul lor istoric. Gherist este Iorga şi prin amploarea consideraţiilor lui critice. Suntem departe de lapidaritatea articolelor lui Maiorescu. Recenziile din *Lupta* sunt adevărate studii, împărţite de obicei pe mai multe numere, cu introduceri largi şi paranteze cuprinzătoare, aplicate minuţios la texte şi pline de informaţii biografice. Istoricul conduce mai mereu mâna criticului. Diferenţa de Gherea constă în talentul literar superior. Acest prim Iorga este unul dintre cei mai expresivi comentatori de literatură din câţi avem. Şi, în orice caz, primul de la Heliade Rădulescu încoace. Remarcăm la el tipicul caracterizării multiple introduse de acesta şi în care va excela Călinescu: „Alexandrescu n-are elasticitatea şi plasticitatea de talent a lui Vasile Alecsandri, limba mlădioasă, farmecul de penumbră, muzicalitatea neîntrecută, varietatea de tonuri a poeziei lui Eminescu". Iorga nu se fereşte de cuvântul direct, oral, familiar, care dă savoare aprecierilor: acelaşi Alexandrescu s-ar afla la distanţă de „împărechetorii de cuvinte schiloade cari continuau tradiţia poesiei în epoca fanariotă." Sau: „Numai Eminescu mai bate medalie astfel". Cultura întinsă îi permite comparaţii spontane şi naturale. Despre stilul lui Ghica: „Şi frazele acestea împestriţate de nume proprii, stropite de glodul turcismelor dispărute, fraze seci şi cumpătate, ajung uneori la efecte neaşteptate". Concluzia la Alexandrescu e călinesciană: „un mare talent de a doua mână". Dar Iorga are şi plăcerea evocării epice a conţinutului şi atmosferei operelor. Tot despre Ghica: „Adevărat boier de pe alte vremuri, mintea-i e plină de amintirile trecutului. Du-l în orice timp, în orice loc, o serie întreagă de tablouri are să iasă la lumină, vii toate, fără cea mai mică umbră din acea degradaţie pe care vremea trecută o pune atât pe icoanele din minte cât şi pe cele de pe pânză. Întinsa galerie de *vederi* cari constituie opera lui Ion Ghica seamănă cu un castel fermecat ale căreia uşi închise de demult s-ar desface deodată din ţâţânile lor ruginite pentru a arăta ochilor uimiţi comoara vremurilor moarte". În fine, este de pe acum în criticile lui Iorga fraza ca un estuar, leneşă, greoaie, dar străbătută de un mare suflu, în stare să trezească, în manieră mai degrabă cronicărească decât modernă, interesul deopotrivă pentru oameni, biografii, cărţi sau pentru limba literară de altădată. Iată cum începe unul din primele mari studii despre Bălcescu, rămas valabil, deşi a fost scris acum mai bine de un veac:

„Între operele aşa de învechite ale literaturii noastre de acuma aproape o jumătate de veac, este una a căreia însămnătate, departe de a scădea cu vremea, se înalţă din ce în ce mai mult, cu cât înţelegem mai bine ce vrea să zică o limbă cu adevărat românească. Opera aceea, amestec de ştiinţă serioasă, neobişnuită pe acea vreme de muncă uşoară şi fără temei, şi de patriotism adânc, cald, care, uneori în dauna faptelor, ce e dreptul, răspândeşte ca o aureolă de simpatie în jurul faptelor de vitejie străbună, cartea aceea de aur, unde povestea are farmecul legendei, unde stilul înţelept şi fără de pretenţii sună pe alocurea, în simplicitatea lui mândră, ca un fragment de epopee, e *Istoria lui Mihai Viteazul*. Când străbaţi rândurile pătrunse de entuziasm ale acestei cărţi, te simţi cine ştie la ce depărtare de producţiile oamenilor de la 1848, de înainte

de 1848 şi uneori de după această epocă de renaştere naţională şi de păcate neiertate împotriva limbii; nu mai găseşti acolo nici perioadele greoaie ale lui Asachi, egale în lungimea lor încurcată cu ale cronicarilor, dar fără de farmecul naiv şi blajin al acestora, nici misticismul pindaric şi apocaliptic al operelor din urmă, ieşite din condeiul aşa de roditor al neobositului, mai ales neobositului Eliade, nici anemia prozaică a puţinelor fragmente rămase din poezia timpului, poezie nesigură şi puţin cam ridiculă în care o biată idee informă se clatină într-un chip vrednic de milă pe neegalele picioare ale unui vers schilod din naştere. E mai multă poezie în descrierea Călugărenilor, în durerosul strigăt de înfrângere de după Mirăslău, în zugrăvirea ruinelor de la Târgovişte, decât în elegiile de o tristeţă de formă şi de fond fără păreche ale lui Cârlova, decât în cele dintâi producţii ale unui Alecsandri pe care cei mai convinşi admiratori ai lui nu se pot opri de a-l repudia. În acea atmosferă de limbă greoaie, care-şi leapădă amorţeala cronicărească numai pentru a se modela după formele rigide ale unei latineşti îndoielnice, în care cuvintele cad pe rând sub secera italieniştilor, latiniştilor şi franţuziştilor, limba curată a lui Bălcescu e o adevărată minune şi te prinde mirarea cum de a îndrăznit să scrie aşa omul acesta în ajunul bahanalelor Academiei transilvănene şi epopeilor patriotice, sub regimul literar al calendarelor lui Asachi, în acelaşi timp cu fabulele informe, cu baladele în agonie, cu articolele ştiinţifice asupra *guta-persei*".

Se remarcă tot de pe acum păcatul capital al acestei critici istorice: lipsa unei adevărate înţelegeri a literaturii. Că N. Iorga n-are gust, e puţin spus. Toate judecăţile lui de valoare stau cu capul în jos, îndeosebi atunci când e vorba de literatura mai nouă. Nu numai simboliştii, al căror „manierism" ori „decadentism" îl incriminează fără nuanţă, dar realiştii generaţiei lui Flaubert sunt arătaţi cu degetul pentru „impersonalitatea" ori „nesimţirea" artei lor. „Genialul autor al *Doamnei Bovary* nu-şi simte nimic în inimă pentru creaţiunile minţii lui", scrie Iorga. Sau despre Baudelaire: „Fără idei ale lui, neputincios în materie de cugetare (criticele sale artistice o dovedesc îndeajuns), el a avut dibăcia de a-şi crea o apoteoză nouă. Străbătând în grozăviile putrejunilor, cântând estaticele înălţări ale unui suflet bolnav de prea mult misticism către femenine imposibile şi eterice, slăvind în versuri frumoase simbolurile ascunse ale parfumurilor, azvârlind puţin din nisipul realităţei peste această viziune de apocalips şi catacombă etc." Pe Gautier îl găseşte „neruşinat" şi vinovat de „pornografie", ca pe Arghezi după război. N-are evident antenă pentru literatura modernă, iar când, revenit la critică după câţiva ani, îşi reia în *Sămănătorul* şi apoi în *Neamul românesc literar* şi în celelalte publicaţii proprii seria recenziilor şi studiilor, nu mai păstrează nimic din totuşi cumpătarea ideologică a debutului (când spunea: „Morala şi arta au ţinte diferite"), făcând, cu armele şi bagajele vechi, o critică partizană şi militantă, de „căuzaş", cum îl va numi peste decenii cineva. Cauza lui este literatura naţională. *O luptă literară* este chiar titlul pus de Iorga pe coperta a două volume care strâng mare parte din ce publicase în *Sămănătorul* după 1903. Schimbarea de ton e vizibilă din capul locului: „Avem un stat naţional fără o cultură naţională, cu o spoială străină, franţuzească". Sau: „Se ceteşte multă literatură străină la noi, dar fără alegere şi într-o singură limbă, cea franceză. Se întâmplă că această literatură franceză [...] este şi a fost totdeauna artificială". A crea o „cultură naţională", „oglindă a firii întregului nostru popor", iată chiar „legitimitatea existenţei noastre". Toate citatele sunt scoase din articole apărute în *Sămănătorul* din 1903. Tezismul usucă frazele, scurgându-le de seva de dinainte, storcându-le ca pe nişte rufe. Într-un stil searbăd şi veşnic iritat, Iorga scrie nesfârşite seriale polemice, precum *Împotriva clevetitorilor* (clevetitorii sunt Densusianu şi în general moderniştii de la 1900), fără cheag şi fără dinamica ideilor, băltind pe zeci de pagini ca nişte ape stătute. Când revista nu i se mai

pare suficientă, ţine conferinţe, în faţa studenţilor, smulgând aprobarea frenetică a celor dintâi naţionalişti, înaintaşii celor care vor porni la Iaşi în anii '20 ai noului secol mişcarea antisemită. Apropierea lui A.C. Cuza de Iorga acum se face, în martie 1906, când, după incidentele din Piaţa Teatrului Naţional, Cuza creează „Frăţia bunilor români". Cum se ajunsese la manifestaţie şi la ciocnirea cu jandarmii, Iorga va tot încerca să explice după aceea, nu ştiu dacă simţindu-şi vreo vină, dar probabil alarmat de proporţiile scandalului, în ciuda solidarizării cu el a multor scriitori, de la bătrânul Vlahuţă la tânărul Sadoveanu. Fapt e că apelul la împiedicarea fizică a actorilor de a urca pe scena Naţionalului bucureştean, ca să ia parte la o reprezentaţie în limba franceză, trece cu mult de graniţele unei opinii literare şi devine o provocare la violenţă:

„Actul de patriotism pleacă de la societatea de binefacere. Domnul director al teatrelor n-are, fireşte, nicio obiecţie să cedeze sala. Frumoasa faptă se va săvârşi în serile de 13 şi 15 martie. Se vor găsi neapărat destui spectatori ca să aplaude.

Studenţii să nu mai facă greşala de acum doi ani, să nu vie pentru a protesta şi a fi bătuţi de gardiştii de stradă. Să lase *cellalt neam* decât cel românesc să-şi petreacă în pace. Dar noi, ceştia din neamul cel de rând şi grosolan, să ni însemnăm bine în minte numele celor ce ni despreţuiesc şi să ţinem samă şi de cine *nu* va veni.

Petrecere bună, domnilor!"

Celălalt neam poate însemna, desigur, doar clasele de sus, franţuzite, spre deosebire de cele de jos, cu adevărat româneşti. Xenofob Iorga nu este. Apără de exemplu memoria lui Alecsandri, la care Chendi, pe urmele *Arhondologiei* lui Sion, văzuse o origine evreiască, Botezatu, fiind numele unei familii de catolici din Bacău, trecuţi la ortodoxie. În definitiv, lupta literară a lui Iorga a fost mai degrabă dusă împotriva falsificării sufletului românesc prin importarea unor modele şi mode din Franţa. Străinii de neam erau în mintea lui aparţinătorii de *le meilleur monde*, nu evreii, grecii sau ungurii. Iorga n-avea convingerea lui Eminescu după care clasele de sus ale societăţii româneşti fuseseră corupte în trecut de elementul alogen. Boierimea de altădată rămâne pozitivă la Iorga. Însă o jumătate de veac mai apoi ea nu i se mai pare a avea legătură cu sufletul românesc. În 1905 explică în articolul *Ce este „Sămănătorul"?* orientarea nouă pe care, chemat la conducerea revistei, înţelegea să o imprime. Premisa ideologică este că *Sămănătorul* n-ar trebui să fie o „tribună liberă" ori o revistă „molâie şi nehotărâtă". Ea trebuie să aibă o direcţie precisă: „Tribuna liberă, care se poate asemăna cu o berărie sau cu o cafenea, unde vine şi petrece oricine e în stare a plăti, aceea poate fi bună aiurea, unde literatura n-are acea misiune de îndreptare şi moralizare pe care cu mândrie trebuie să şi-o recunoscă şi să o îndeplinească la noi". Şi încă: „...Suntem o revistă naţională care ne oferim, care am dori să ne putem *impune* neamului românesc". Problematica lui Iorga se va desfăşura de aici înainte pe aceste coordonate ideologice. Ruptura de spiritul vremurilor noi va fi tot mai adâncă. Dacă la început, mai există pentru el scriitori valoroşi de promovarea cărora îşi leagă numele, după război, nu-l mai înţelege pe niciunul. Deja, în *Neamul românesc literar*, în 1912, revista proprie care va succede *Sămănătorului*, Iorga va spune un *nu* categoric modernismului considerat străin: „Tot erotismul bolnav al poeţilor condamnaţi pentru delicte sexuale, toată desfrânarea zbuciumată a unei retorice romantice, toate contorsiunile de ritm şi salturile mortale de rimă, toate reveriile imaginative ale mâncătorilor de opiu se vor împrăştia ca palatele de aur şi de purpură ale norilor..." Criticul nu dădea nicio şansă literaturii sub semnul căreia va sta bună parte din secolul XX.

Cam odată cu publicistul îşi începe prodigioasa activitate istoricul literar. *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea* datează din 1901, premergându-le celor ale lui Puşcariu şi Cartojan. Secolul al XVIII-lea se întinde în viziunea lui

Iorga de la Biblia lui Ştefan Cantacuzino din 1688 la reinstalarea primului domn pământean în 1821. Deşi *Introducerea* recomandă criterii corecte de împărţire a materialului, perspectiva nu este mai deloc aceea a istoricului literar, ci aceea a istoricului propriu-zis. Chiar dacă e convins că bunăoară Nicolae Costin „n-are însemnătate" pentru „criticul literar", Iorga îi tratează compilaţia cronicărească pe zeci de pagini. În Radu Popescu, scriitor adevărat totuşi, vede doar un Axinte Uricariul muntean, deşi acesta din urmă nu fusese mai mult, tot după aprecierea lui Iorga, decât „orânduitorul hârtiilor lui Nicolae Costin". Exemplele se pot înmulţi. *Istoria* e încâlcită şi inutilizabilă, neîntrecută în materie de inutilă erudiţie, de felul celei pe care, trei decenii mai târziu, Iorga o va ironiza în *Istoria literaturii româneşti*, cunoscută drept *Introducerea sintetică*, numindu-i pe cei care procedează aşa „adunătorii tuturor nisipurilor". Nu rămân din prima *Istorie* a lui Iorga decât unele atribuiri (*Letopiseţul cantacuzinesc* pus pe seama lui Stoica Ludescu), chiar dacă unele azi contestate, şi o îndrăzneaţă încercare de a trata exhaustiv producţia intelectuală a secolului şi jumătate scurs între medievali şi romantici. Câţiva ani după aceea, Iorga trece la secolul XIX, mai exact la perioada dintre 1821 şi 1866, când se pregătesc să apară *Convorbirile literare*, tăindu-l în trei felii, botezate, ca şi cele din secolul precedent, cu numele unor personalităţi, şi divizând totul pe genuri literare, astfel încât unii autori au parte de mai multe prezenţe. Nici modul de a gândi literatura, nici stilul nu se modifică faţă de cartea dinainte. Această *Istorie a literaturii româneşti în veacul al XIX-lea* (să se observe cum terminologia arhaică începe a fi pe placul celui care, cu puţină vreme înainte, scria în titlu „română" sau „secol") va fi mult mai rar citită şi citată decât cele datorate lui Ovid Densusianu, desţelenitorul, sau lui Şerban Cioculescu. Nici cele două volume ale *Istoriei literaturii româneşti contemporane* din 1934 nu mai prezintă astăzi decât un interes documentar. Nici gând să le comparăm cu ale lui Lovinescu despre literatura de după 1900. Unicul merit al lui Iorga ar putea fi acela de a călca în cunoştinţă de cauză pe domeniile tuturor celorlalţi. El nu e un speialist, ci un spirit universal, care se întâlneşte cu Sextil Puşcariu, Cartojan ori Şt. Ciobanu când se ocupă de perioada veche, cu Densusianu sau Cioculescu fiind vorba despre paşoptism, cu Vianu în capitolul consacrat junimismului, cu Streinu pentru literatura din jurul lui 1900 şi cu Lovinescu sau Bazil Munteanu pentru aceea contemporană. Metoda lui este însă greşită. Iorga tratează laolaltă toate evenimentele culturale, de la reviste la instituţii, de la biografii la opere. Gustul său este cât se poate de failibil mai ales când intră în scenă scriitorii moderni. Tânărul Arghezi „înşiră într-un ritm bleg cuvinte lipsite de orice legătură peste un îngrozitor pustiu de gânduri şi sentimente". *Cuvintele potrivite* „cuprind ce poate fi mai scârbos ca idee şi ce poate fi mai ordinar ca formă". „Biet ritm fleşcăit" ar fi şi în *Plumbul* lui Bacovia, „care-i face loc între *poetae minores* ai provinciei moldovene, dar departe de rolul unui întemeietor de şcoală". Blaga ar începe promiţător, spre a se „pierde apoi în ciudăţeniile cele mai riscate ale literaturii bolnave, prezentându-se uneori cu imagini dezgustătoare". *Joc secund* conţine „versuri de un neinteligibil absolut". În schimb, cea mai mare parte din primul volum se ocupă pe îndelete de scriitorii de la *Sămănătorul*, de care astăzi nu-şi mai aduce nimeni aminte, dacă-l exceptăm pe Sadoveanu. Mult mai interesantă este în schimb *Introducerea sintetică*, un curs din anii 1928-1929 de la Universitatea bucureşteană, având ca obiect întreaga istorie a literaturii române. Este ultima oară când se procedează aşa. De atunci încoace istoria va face obiectul mai multor cursuri şi nimeni nu va mai îndrăzni s-o ia de la cronicari şi s-o ducă până la contemporani. Opera din urmă a acestui ultim mohican dintre profesorii de literatură de la Universitate este şi singura lui *Istorie a literaturii* care poate fi citită cu plăcere şi consultată cu folos. Inspirată, ca şi celelalte, de Taine, sinteza îşi propune să dezlege „legăturile principale ale scrisului românesc", lăsând pe din-

afară puzderia de amănunte care încarcă volumele dinainte (la care Iorga face trimitere). Paginile despre epoca medievală sunt discutabile, dar captivante. Iorga pleacă de la premisa că orice literatură își îmbracă mai întâi în haine străine fondul propriu. Cultura slavonă din secolele XVI-XVII nu reflectă sufletul românesc, fiind ea însăși una de împrumut; era cultura biblică trecută de la Bizanț la slavii sud-dunăreni. Limba română cea mai veche ar fi aceea a poeziei, dar nescrisă până târziu. E limba păstorului de oi, dar nu acela romantic din *Istoria* din 1901, care privește cerul, ci acela pentru care cântecul rezulta din practica zilnică, atunci când își scotea oile la păscut ori le trecea prin strunga stânii ca să le mulgă. Iorga era de părere că nu putem ști cum arăta această poezie populară din secolele trecute, fiindcă ea „s-a ținut în pas cu vremea", așa că până la noi ajung de obicei numai formele din urmă. Această justificare a ivirii folclorului poetic doar odată cu romanticii este specioasă. În realitate, așa cum a constatat spaniolul Menendez Pidal (citat de Iorga), poezia populară e o poezie cultă „căzută" în folclor, tot așa cum se întâmpla, conform tezei etnografului bulgar Ivan Șișmanov (de asemenea citat de Iorga) cu costumele populare care erau la origine cele de Curte boierească ori domnească, dintr-o regiune ori alta, „căzute pe urmă în întrebuințarea poporului". Iorga mai avea ideea că lăutarii nu erau creatorii cântecelor cu care-i delectau pe boieri, ci doar transmițătorii și corupătorii lor. E greu de presupus însă de ce ar fi luat țiganii de pe la curțile boierești din gura ciobanilor cântece despre pierderea oilor, temă care nu-i interesa nici pe ei, trăitori în marginea gospodăriei, în mahala ori în metocul mânăstiresc, nici pe boieri, care se îndreptau din snobism spre literatura cultă clasică. De altfel, versurile atribuite de D. Cantemir regelui polonez Sobieski, pe care le-ar fi rostit la masa oferită de domnitorul Constantin Cantemir, sunt evident culte, confecționate de către Dimitrie Cantemir însuși. Problema lui Iorga este că nu poate părăsi concepția romanticilor despre folclorul literar, deși nu-i mai găsește temeiul istoric. În ce privește proza românească veche, ea ar fi rodul imboldurilor către traduceri venite din partea husiților. Teza lui Iorga va fi deseori repetată ori contestată, dar va rămâne definitiv în bibliografia chestiunii. Întreg capitolul asimilării Bibliei prin slavonă, ca și apoi acela despre autohtonizarea celebrelor povești despre Troia, Alexandru Macedon sau Buda sunt o minunată istorie literară pe înțelesul copiilor, în felul celei generale a lui Neagu Djuvara de peste trei sferturi de veac. Modelul aproape mărturisit al lui Iorga în popularizarea vechii literaturi a neamului este Dosoftei, care „a înfățișat așa psaltirea pentru orice sătean, pentru orice minte, oricât de umilă". Iorga leagă ca nimeni altul societatea medievală de cultura ei, explicând cum figurile eroice din cărți au modelat imaginația și comportamentul domnitorilor, boierilor ori soțiilor lor, sugerând onomastica și contribuind la evenimentele istorice reale. Această pagină este pe drept cuvânt celebră și ea răstoarnă determinismul lui Taine, făcând din spirit motorul schimbărilor din realitatea istorică:

„Când în societatea noastră domnul nu a mai fost dorit ca un bun bătrân așezat, ca un Alexandru cel Bun, ca un Mircea cel Bătrân – bătrân nu fiindcă era în vârstă, ci pentru că era «cel dintâi» în dată –, când societatea noastră a voit a domni cu sabia fulgerândă, răpezindu-se călare în rândurile dușmanilor, când a dorit jertfa vieții lor și a tuturor pentru scopuri care depășesc posibilitățile umane, atunci a fost nevoie de o literatură care să hrănească această pornire sufletească, și astfel operele de imaginație au fost căutate și au prins. Cu tot îndemnul spre traduceri al doamnei Elena Ecaterina, fiică de despot sârb, *Alexandria* n-ar fi prins dacă nu ar fi răspuns nevoii societății. Și, îndată ce societatea aceasta a gustat literatura *Alexandriei*, au răsărit tipuri ca al lui Mihai Viteazul. Gândiți-vă la Mihai în ziua de la Călugăreni: cu paloșul în mână intrând în rândurile oștirii turcești, expunându-și viața pentru glorie. Ceea ce-l intere-

sează pe dânsul este *momentul*, este frumuseţea gestului care zdrobeşte totul în cale, chiar dacă la capătul acelei căi el va rămânea mort în mijlocul celor omorâţi de dânsul. Pentru a avea pe Mihai Viteazul trebuia *Alexandria*, şi pentru a avea *Alexandria*, trebuia starea de spirit cavalerească care începe să se formeze la noi în întâia jumătate a secolului al XVI-lea. Nu în vremea smeritului Matei Basarab, nu în vremea pomposului Vasile Lupu s-ar fi ajuns la aceste elemente de literatură universală, s-ar fi recurs la o literatură de aventuri. Ci s-ar fi luat ceea ce dorea vremea aceea: pravile, predici religioase, literatură juridică şi morală, cum vom vedea pe urmă. Dar literatura romantică, de aventură, aceea care coboară pe pământ minunea secolelor neexistente, această literatură este din veacul al XVI-lea".

Iorga n-are doar un gust nediferenţiat, dar şi o teorie pe măsură. Literatura, mai ales cea veche, înseamnă pentru el nu doar un text scris care aparţine unui gen literar, dar orice expresie, fie şi orală, orice discurs sau pledoarie care, rostite de o personalitate istorică, s-au păstrat în memoria neamului. Cum competenţa istoricului o întrecea cu mult pe a literatului, este normal ca lucrurile cele mai originale din *Introducerea sintetică* să nu fie neapărat cele referitoare la cărţi de literatură, ci acelea care examinează contextul istoric, procedează la atribuiri ori contestări ale paternităţii, detectează izvoare ori modele. Capitolul despre *Învăţăturile lui Neagoe Basarab*, în polemică cu teza lui Demostene Russo, este excepţional. Şi ce pagină despre Varlaam şi *Cazania* lui scrie Iorga! Ca şi în celelalte *Istorii* ale sale, Iorga îşi pierde complet şi hazul, şi interesul pe măsura apropierii de contemporani. Veşnic bombănitor când are de-a face cu literatura frivolă (Alecsandri!) ori spurcată, lipsitul de percepţie Iorga vede în Eminescu „expresia integrată a spiritului românesc", dar nu acordă lui Creangă ori Slavici decât câteva rânduri. E curios că despre Caragiale, Delavrancea ori Hasdeu scrie câte o pagină. De ce i s-o fi părut că humuleşteanul nu-şi merită reputaţia, e mai greu de înţeles decât că despre Macedonski şi alţii nici nu pomeneşte. Coşbuc, Goga, Sadoveanu devin sateliţii *Sămănătorului* care pune bazele *Noii orientări a tineretului de la 1900*. Oarecum nedumerit de atacurile adversarilor săi, care-l taxau de naţionalism retrograd, Iorga se justifică în încheierea *Introducerii sintetice*: „O literatură sănătoasă, inspirându-se de la realitatea naţională, tinzând la soluţii de care poporul românesc avea nevoie în acel moment, deloc indiferentă pentru laturea estetică, cu desăvârşire capabilă de a se pune în curent cu tot ceea ce reprezenta literatura apuseană de pe acea vreme, aceasta a fost *Sămănătorul*". Din păcate, scuza nu ţine loc de adevăr. Nu asta a susţinut Iorga în *Sămănătorul* şi în celelalte publicaţii, când şi-a incitat studenţii la violenţă contra reprezentării unor piese în franceză pe scena Naţionalului bucureştean, ori când i-a ţintuit la stâlpul infamiei pe Arghezi, Blaga sau Bacovia. Norocul *Introducerii* este că s-a oprit la Primul Război: „Iar, cât despre ce a venit pe urmă, vremea nu a sosit încă pentru a se fixa ranguri, dar este ceasul al unsprezecelea pentru a chema la ordine literatura aceasta, care a uitat conştiinţa datoriilor sale, morale şi naţionale, a căror observare nu exclude suprema datorie estetică, ci, dimpotrivă, o cuprinde." Aici nu mai vorbeşte criticul, istoricul literar, ci apostolul neamului. Cât despre ce a venit pe urmă, în materie de astfel de apeluri teribile şi vaticinare şi despre consecinţele lor, e destul să amintim că printre victime se va număra Iorga însuşi.

„Fiind un temperament eminamente subiectiv, N. Iorga este interesant în memorii, în articole scurte de gazetă, în tot ce fixează o umoare de moment", constată G. Călinescu în *Istorie*. Cele şapte volume de *Memorii*, în realitate un jurnal, întins pe două decenii, din 1917 în 1938, nu sunt interesante literar. La fel de seci ca *Însemnările zilnice* ale lui Maiorescu, contra căruia Iorga s-a ridicat" Cald şi frig nu i-a fost nimănui lângă dânsul. A trecut printre oameni, întrebuin-

țându-i, de multe ori, disprețuindu-i în taină, totdeauna," nota el despre autorul lor), ca de altfel și împotriva *Istoriei contimporane*. *Memoriile* reprezintă un document credibil, dar exclusiv politic. Nimic personal, nicio referire emoțională. Sub raport uman, *Însemnările zilnice* sunt incomparabil mai bogate, deși tocmai răceala i-o reproșa Iorga lui Maiorescu. Toată epoca din *Memorii*, cu excepția anilor '30, va fi reluată în *Supt trei regi* (1932), scriere asemănătoare pusă și în subtitlu în *Istoria contimporană*, atât de criticată, a aceluiași Maiorescu. În schimb, necroloagele (care formează majoritatea textelor) din *Oameni cari au fost*, începute, ca toate ale lui Iorga, de timpuriu, în 1903, și urmate până aproape de anul morții, sunt foarte caracteristice pentru un scriitor întors cu totul spre trecut, capabil de nostalgie sau deopotrivă de ură, însă în chipul naiv al predecesorilor săi, cronicarii medievali, chiar dacă se folosește de publicistică, un mod de a fi prezent pe care aceștia n-aveau cum să-l cunoască. G. Călinescu nu-l consideră un portretist, fiindcă n-are simțul descrierii, însă tocmai în portrete și descrieri excelează foiletoanele din *Sămănătorul*, *Floarea darurilor*, *Neamul românesc* și celelalte, ca, de altfel, și autobiografia *O viață de om*. Portretul e fizic și moral, în același timp, Iorga dovedind o bună ținere de minte pentru detalii fizionomice, vestimentare, pentru locuri, case, întâmplări. Toate aceste evocări constau, în definitiv, într-un amalgam de amănunte, fără neapărata discernere a esențialului, dar care totuși compun laolaltă statuia unui om. Iată bunăoară portretul solemn al lui Andrei Șaguna:

„Chipul lui cu ochii străbătători și larga barbă răsfirată e în mintea tuturora, și în conștiința generală, mult mai simțitoare și mai statornică acolo, a intrat faptul definitiv că acest maiestuos bătrân a fost de pe Scaunul său de episcop, ce de pe un tron de rege, un cârmuitor de oameni și un îndreptător al vremilor, cărora nu li s-a supus ca exemplarele obișnuite ale omenirii, ci le-a întors de pe povârnișul lor spre culmea lui. Cât se va vorbi limba noastră pe cealaltă clină a munților-părinți, ardeleanul de legea Răsăritului – și poate mâne și cel unit cu Roma – va ținea minte acest fapt."

Sau acela exact moral al lui Odobescu:

„Era prea cochet ca să fie un scriitor cu stăruință. Ținea prea puțin la metodă – care stă la îndemâna oricui – la disciplină – care e din darurile ce se capătă – ca să fie un învățat sistematic. Era prea ironic pentru a crede în el sau în alții. Nu era deloc ambițios, și mândria lui, marea lui mândrie, care nu voia însă să stăpânească pe cei mulți, care-i vor fi părut vulgari, era mai mult un «nu te atinge de mine». Iubirea lui pentru frumos se mulțămea pe sine însăși, prin fulgerul trecător al admirației, și n-avea nevoie de scris. Prin societatea noastră legată de pământ cu multe fire, el a trecut doar, fără să disprețuiască deloc lucrurile de aici, căci el era, ca anticii săi, un idealist al materiei, un entuziast al vieții prin tot ce are ea mai frumos, până în clipa când a sfărâmat el însuși păharul golit al vieții, fără nicio părere de rău."

O veritabilă pagină de istorie literară este aceea despre Simion Bărnuțiu, maioresciană în aprecierea ideilor acestuia, deloc nostalgică, în pofida premiselor psihologice foarte precise în justificarea rolului jucat de marele bărbat:

„Între marii ardeleni, Bărnuț e fără îndoială cel mai departe de noi, cel puțin în legătură cu ideile și sentimentele noastre de azi. Cine mai crede astăzi, chiar între bătrânii care l-au ascultat în tinerețea lor vorbind despre indestructibila, eterna idee romană înaintea bunilor, molaticilor moldoveni, cari n-aveau mutră de legionari pe front, cine mai crede în ereditatea romană lăsată nouă, numai nouă, romani puri și neschimbați, în posibilitatea refacerii Romei aici chiar și numai aici, în ineluctabila datorie de a da din noi singuri, perfectă și completă, toată lumea de chestori și pretori?

Dar omul unei singure viziuni şi a unei singure misiuni cuprinde, în ciuda unei teorii perimate, în aspra lui viaţă de cremene şi de criţă, un învăţământ.

E tipul vechiului ardelean, care, închis în teoria lui măreaţă, nu vede nimic împrejur. A stat acolo la Iaşi, ca între ruinele unei necontestate Rome pe care vraja asprului său cuvânt, pe care abia de l-or fi înţeles ţăranii de la 1848, ar fi putut s-o ridice în picioare. Într-o viaţă politică născândă, el nu şi-a reclamat niciun rol. N-a văzut decât orizontul iluziei sale şi n-a ascultat decât glasurile care-i vorbeau de dânsa.

Cu buzunarul gol – aveau togele buzunar? – cu capul scutit de vanităţi politice, s-a întors prin ungurimea pe care o vedea neplăcută, dar trecătoare, ca să meargă, obosit, dar nu înfrânt, la *dii manes* în anul cutare *ab urbe condita*.

El n-a lăsat niciun urmaş."

Memorabile fraze a scris Iorga şi despre Iosif Vulcan, C.A. Rosetti, Al. Vlahuţă, Delavrancea, Duiliu Zamfirescu, Vasile Lucaciu şi despre alţii. Publicistica lui, la fel de neobosită ca a lui Eminescu, Arghezi sau Călinescu, deseori neglijentă, grăbită ori nedreaptă (dar mai rar decât în galeria de personaje din *O viaţă de om*), ne reţine câteodată printr-o pagină de mare proză, cum este necrologul altei victime a lui Maiorescu, din *Beţia de cuvinte*, academicianul şi parlamentarul Nicolae Ionescu:

„E ciudat că a mai fost vorba o dată, acum câteva luni, de moartea acestui om, atunci când el demult nu mai trăia cu adevărat. Căci nu era trai, nici pentru un om de o solemnitate indolentă ca a lui, aţipirea în odaia rău îngrijită de la cel mai ieftin rând al unui hotel bucureştean, alegerea la Cameră sau la Senat, după multe stăruinţi umilite şi fără ca alesul să se fi putut mişca până la alegători, să fi putut desmorţi o clipă coardele de aramă ale vestitului, ale *unicului* său glas, pierderea fără gânduri şi fără simţire din marea vieaţă roditoare a câmpului, supt cine ştie ce şopron de şindrilă veche, la o răzăşie părăgenită din Roman şi, iarăşi, ţintuirea într-un scaun la Academie – era aşa de bătrân, de scorţos, de pecetluit în încheieturi, încât pentru dânsul părea cu totul nepotrivită aşa o jucărie de lemn cum sunt acelea din sala sărăcăcioasă a şedinţelor, ci videai bine că i s-ar fi cuvenit un mare jilţ de piatră aspră, cu care să se fi făcut una trupul său împietrit."

„Eu n-am învăţat a ceti şi scrie: sunt lucruri care mi-au venit de la sine", mărturiseşte Iorga la începutul celui de-al doilea capitol din *O viaţă de om – aşa cum a fost*. Întâia parte, din trei, a autobiografiei este şi singura literar valabilă. Autorul avea 63 de ani, dar era de multă vreme un bătrân aprig şi necruţător. Toată partea din carte care se referă la viaţa politică şi academică, în care Iorga a pătruns devreme şi a rămas până la sfârşit, e plină de resentimente şi de judecăţi vanitoase şi nedrepte. Mai ales oamenii mari cu care Iorga şi-a încrucişat, în juneţe ori la maturitate, paşii, au nenorocul unor urâte caracterizări, fără iertare măcar pentru aspectul ori defectele fizice de care nu erau vinovaţi. Deloc iubit, fără să ştim de ce, Creangă a fost zărit de două ori de proaspătul student ieşean, „o dată, la o adunare de dascăli, gras, roşu, stângaci şi şiret, spuind atâta cât să îndreptăţească un vot de «pentru, contra», apoi, ca viu, rumăn la faţă, liniştit, cu trăsăturile înnobilate, în sicriu..." Preţuit, în schimb, ca scriitor, Caragiale este şi el tratat în *aqua forte*: „Pe Caragiale nu l-am mai văzut cu anii, el desfăcându-se tot mai mult de ţară, pe care o dispreţuia până la margenile urii şi căutând un refugiu în Ardeal, unde felul lui de a fi s-a revărsat asupra entuziasmului iniţial al lui Goga, şi apoi la Berlin, unde conversaţia lui, dibaci pregătită, uimea prin învăţătura abia culeasă din lexicoane şi prin virulenţa paradoxului pe savanţii boboci din mijlocul studenţimii, în genunchi înaintea zeului negaţiei." Printre răutăţi, fulgeră, ce e drept, comparaţii greu de uitat: „toropitoarea critică metodică a lui Onciul", sau „figura de dac torturat, cu ochii războinici înfundaţi sub sprâncenele stufoase" a lui

Tocilescu. Mult mai plăcute sunt în schimb amintirile *Din copilărie și tinerețã*, nu scutite de o perspectivă aşa-zicând avantajoasă, dar mai nepătimaşe. Iorga şi-ar fi început enormele sale lecturi cu *Letopisețele* tipărite de Kogălniceanu (detaliu ce pare puţin aranjat), continuându-le cu cărţi de tot felul, ingurgitate pantagruelic şi fără discernământ. Fraza autobiografică este o *mise-en-abîme* a acestui *bric-à-brac*, oferindu-ne la grămadă, fără trecere, informaţii multiple, aflate în planuri diferite, într-o erudiţie de amănunte fără frontiere, referitoare la text, context, autor, ediţie, tipar, biografie, istorie, literatură, arhitectură, artă, simple date calendaristice ş.a.m.d.:

„Numai marea stricătoare de gust, şcoala, m-a putut face apoi, la treisprezece ani, să schimb romanul de Eden al lui Lamartine, *Evenor et Leucippe*, şi suferinţele, pe jumătate înţelese mie, ale lui Abélard şi ale Héloisei din micuţa bibliotecă Hetzel, aşa de dulce la cetit, şi cu fioroşii haiduci ai lui N.D. Popescu, pe care l-am cunoscut apoi, funcţionar grăsuliu, cu căsuţa câştigată prin literatura *Calendarelor istorice*, în strada Icoanei, ai lui Panait Macri şi ai concurenţilor lui. Dar ce s-a prins din aceste poveşti de potere, de cârc-serdari, de gazde, de frumoase cârciumăriţe, inspirând pe Tunsu, pe Bujor şi toată seria vitejilor de drumul mare care luau preţul de răscumpărare al negustorilor, se prefăcea într-o lecţie de istorie care se lega, cât de cât, de nobila povestire a cronicarilor şi stătea alături cu istoria strălucită a Franţei culeasă din măreaţa improvizaţie neglijentă a lui Alexandre Dumas-tatăl, cu scenele de conspiraţie de pe vremea lui Napoleon a studenţilor din *Burschenschaften*, culese în alte romane din vremea franceză, şi cu înfiorătoarele torturi şi pârjoluri din Spania «invizibilului» luptând sălbatec contra invaziei franceze."

Indiscutabil, mare cititor, Iorga îşi descrie admirabil nesaţiul de lectură (aici fiind vorba de scrieri istorice):

„Mă mutam pur şi simplu în ea, în acea lume trăită cu un veac, cu două, cu mai multe în urmă. Din colţul odăiţei cu tavanul jos şi ferestile mici de la cocoana Marghioala Vizdogeasa eu priveam încăierările şi luam parte la judecăţile Divanurilor; din Scaunul lor pecetluit cu zimbrul, Vodă vorbea de ajungeau cuvintele până la mine. Nu eram părtaş, dar că eram şi eu un martur, de aceasta nu mă puteam îndoi. De atunci, de când stătusem cu Dabija-Vodă cel care nu bea decât din oala de lut, cu Alexandru Iliaş, care nu ştia româneşte, dar era aşa de bun, cu Duca bogatul, ale cării pietre scoase din rinichi le-am privit de atâtea ori, cu Dimitrie Cantemir, prins, cu muscalii lui cu tot, în cursa de la Stănileşti, am căpătat putinţa de a trăi aiurea, oricând şi oriunde, cu aceeaşi realitate ca şi aceea de la care plecasem şi la care, bogat în amintiri ciudate şi rare, trebuia să mă întorc. Nu m-am făcut istoric nici din cărţi, nici de la profesori, nici prin metodele seminariilor; eram aşa de când îmi aduc aminte şi poate şi din ceea ce au lăsat în mine alţii cari pe vremea lor au văzut larg istoria ţării, şi au şi făcut-o."

Nimic intim, psihologic, în *O viață de om*, privirea e răsucită exclusiv spre afară, spre alţii. Pana este a istoricului, nu a scriitorului, dar viguroasă şi plastică. Oarecum împotriva pretenţiei de a se fi şcolit direct din simţirea şi gândirea secolelor apuse, şi nu prin mijlocirea dascălilor, Iorga rămâne un erudit al cărţii şi un iubitor de carte. El exclamă într-un rând: „O, sfintele mele cărţi, mai bune şi mai rele, pe care soarta prielnică mi le-a scos înainte, cât vă datorez că sunt om, că sunt om adevărat…!"

Iorga a publicat şi douăzeci de drame, în versuri ori în proză, toate în cinci acte, puţine puse în scenă. În *O viață de om* socotea teatrul o „şcoală" prin care societatea îşi primeşte educaţia. Îi prefera tuturor dramaturgilor pe Shakespeare pentru că fusese un îndrumător al timpului său şi pe Corneille pentru „sufletul eroic" al personajelor sale. Se inspiră deopotrivă cu ei din istoria medievală şi din

Antichitate. Dintre români, se opreşte asupra lui Delavrancea. Cele dintâi drame datează din 1912, ultima din 1939. Una a rămas postumă. Superioare celor inspirate din Antichitate (între care un *Ovidiu* la Tomis, nu mai rău decât al lui Alecsandri) sunt dramele cu subiect medieval. În *Mihai Viteazul*, domnitorul are a judeca în Divan pretenţia unui ienicer de a-l turci pe copilul făcut cu o româncă ori plângerea unui ţăran contra străinilor care oropsesc biata ţară. Protestul xenofob este eminescian: „Oricum moşia-mi este pierdută; vin străini,/ Se lăfăiesc obraznici în stăpânirea noastră,/ În casa ce-am durat-o noi..." Doamna Stanca e o Vidra care-l împinge la cucerirea Moldovei, deşi e sătulă de vărsări de sânge. Fără niciun interes sunt *Un domn pribeag*, despre un fiu al lui Petru Şchiopu exilat la Innsbruck, *Cantemir bătrânul*, în care există scena povestită de Dimitrie Cantemir a intrării regelui polonez Sobieski în Iaşi, cu versurile ironice crezute de Iorga populare, şi *Constantin Brâncoveanu*, conţinând un anacronism (oricum neaşteptat la Iorga, chiar dacă probabil intenţionat) prin introducerea lui Ienăchiţă Văcărescu în temniţa de la Edicule unde îşi aştepta decapitarea domnitorul, deşi poetul se naşte în 1740 iar Brâncoveanu e mazilit şi ucis în 1714. În toate, în loc să se fixeze pe un moment critic, Iorga încearcă să acopere întreaga domnie, de la înscăunare la moarte. Nici *Tudor Vladimirescu* nu e altfel, lipsind protagonistului patetica măreţie din testamentul ce i-a fost atribuit. Singura pasabilă este *Doamna lui Ieremia*, cea mai shakespeareană, în care personajul titular îşi otrăveşte cumnatul care, la rândul lui, îi ucisese bărbatul, ca să facă drum spre tron unui fiu bicisnic. Doamna lui Ieremia este tot o Vidră, doar că-şi împinge de la spate fiul complet lipsit de voinţă: „Spune mişel, ce-n tine n-ai sufletul de Domn,/ Şi totuşi împotriva ta însuţi, te voi face/ Domn. Şi vei fi în Scaun atât cât vei fi viu..." Dorinţa însă nu i se împlineşte, teribila mamă fiind ruşinată de turci, iar fiul ei, luat ostatic. Piesa (cu Maria Filotti în rolul principal) este cea mai consistentă din toate. Singurul critic care a văzut în teatru partea cea mai rezistentă a operei lui Iorga a fost Negoiţescu, în *Istoria* lui, care citează câteva zeci de versuri înaripate, asemănându-le cu ale lui Heliade şi Eminescu, scoase evident din orice context şi nejudecate ca elemente dramatice. Mai mult, Negoiţescu distinge şase „piese spiritualiste" care ar fi „splendid realizate" (de la *Gheorghe Lazăr*, 1924, la *Catapeteasma ruptă-n două*, 1934): „Aceste piese sunt capodopere ale teatrului românesc", scrie fără să clipească autorul *Istoriei*, încheind panegiricul cu o raportare deloc fantezistă, dacă avem în vedere tematica, nu însă şi valoarea: „Prin teatrul lui Nicolae Iorga, dramaturgia românească îşi dezvoltă o tradiţie temeinică, spre Lucian Blaga şi Radu Stanca." În realitate, piesele lui Iorga abia dacă se mai pot citi astăzi. Cât despre reprezentarea lor pe scenă, se pare că nimeni nu se va mai încumeta multă vreme.

ILARIE CHENDI
(14 noiembrie 1871-23 iunie 1913)

Întâiul nostru critic profesionist, în sensul modern, este ardeleanul Ilarie Chendi, la care o temeinică formaţie filologică se uneşte cu vocaţia publicistică. Deşi n-a avut decât două decenii la dispoziţie, murind relativ tânăr, la puţin peste patruzeci de ani, a lăsat în urmă un număr considerabil de articole, risipite prin toată presa de dincolo şi de dincoace de munţi, unele strânse în volum după moartea sa. Om harnic, meticulos, bun cunoscător al arhivelor (a fost cincisprezece ani bibliotecar la Academie), se remarcă iniţial printr-un stil doct, cu excursuri

savante în alte literaturi (ştia bine germana şi maghiara), şi printr-o gamă largă de genuri şi de subiecte, de la folclor şi literatură ardelenească la traduceri (*On liberty* a lui Stuart Mill), de la românii contemporani la clasicii germani precum Goethe sau Heine, de la proză şi poezie la teatru şi de la documente (e primul cititor al manuscriselor eminesciene încredinţate de Maiorescu lui Ion Bianu pentru Biblioteca Academiei, dând în 1905 o ediţie de poezii postume) la simple evenimente culturale. E greu de spus dacă învăţatul autor al studiilor despre istoria presei româneşti ori despre mişcarea literară transilvăneană promitea să devină cronicarul cu limbă ascuţită şi reacţie rapidă de mai apoi.



Foiletoanele din 1904 sunt totuşi prima operă de cronicar literar de la noi. Cronica şi recenzia vor fi specia preferată a lui Chendi, chiar dacă le va numi până târziu „dări de seamă". Chendi nu e lipsit de o concepţie personală asupra criticii, îndatorată germanului Adolf Bartels şi distincţiei maioresciene între poeţi şi critici. Pledează deocamdată pentru arta naţională şi contra simbolismului şi a decadentismului (care n-ar avea „vreun rost la noi"). *La bête noire* a criticii lui de început este Macedonski, atât omul, insuportabil în paranoia lui, cât şi poetul, repudiat pentru formalismele sale. Între Goga (Chendi se numără printre cei care i-au descoperit talentul încă de pe când semna N. Otavă) şi Şt. Petică, nu ezită să parieze pe cel dintâi. Naţionalismul lui Chendi e totuşi relativ discret, dovadă că nu s-a înţeles cu Iorga, căruia i-a reproşat vehement după ruptura lor la direcţia *Sămănătorului* inaderenţa faţă de literatura prezentului. Mai degrabă sursele de inspiraţie şi temele trebuie să fie naţionale, în viziunea încă tânărului Chendi, decât mijloacele. El evocă de pildă foarte sugestiv lumea de unde vine poezia lui Goga, într-o manieră care seamănă, ce e drept, cu a lui Iorga, dar care anticipează totodată o pagină faimoasă din *Istoria* călinesciană:

„La poalele Carpaţilor, dupe Sibiu, se întinde un şir de sate româneşti. Locuitorii îşi zic mărgineni [...] Ei se consideră ca cea mai nobilă ramură a poporului român, şi cine-i cunoaşte le dă dreptate, căci nicăieri nu găseşti oameni cu mai bunăstare ca pe aceşti oieri boieriţi de prin Răşinari, Gura-Râului, Sălişte şi Poiana, nicăieri nu auzi vorbindu-se o limbă românească mai curată şi mai bogată ca acolo. Este, parcă, o rasă aparte, care şi-a păstrat mai mult însuşirile străbune, trăsăturile mai marcante şi mai armonice ale feţei, frumuseţea şi varietatea portului, dorul de pribegie şi dragostea de cântec şi joc. [...] Nimic mai duios şi mai pitoresc ca o duminică în satele de pe margine, cu liturghiile de dimineaţă, iar după prânz cu idilele şi cu jocurile de sub nucii bătrâni, înşiraţi de-a lungul râului de munte. Ca o duminică de aceste sunt poeziile d-lui O. Goga..."

Respingerea lui Petică nu e totuşi prostească. Se vede bine că spiritul poeziei simboliste îi este pur şi simplu străin lui Chendi, care îl defineşte însă corect:

„În toate poemele lui Petică, apărute la 1902 [...], e o poezie de aceasta melancolică,

obosită, afectată. E muzică destulă, dacă vreţi, căci Petică scrie o frumoasă limbă românească, dar nimic fixat ca să rămână. Totul se volatilizează şi după citirea volumului nu vezi decât un amestec de culori, de stele pale şi de flori însângerate, cu care o muză străină împodobeşte căpătâiul unui muribund."

De altfel, Chendi are o părere pe cât de modestă, pe atât de realistă despre menirea cronicarului literar:

„Ne redăm impresiile dobândite după cetirea cu luare-aminte a operei sau chiar după cunoaşterea personală a autorului. Acest fel de critică, fără a fi ştiinţifică, îşi are rostul său, căci făcută cu totul dezinteresată, este totodată un răsunet just al timpului şi va servi vreodată ca material cercetătorilor viitori, pentru cari părerile contemporanilor vor putea fi destul de preţioase."

Concepţia lui evoluează vizibil în anii din urmă ai scurtei sale vieţi. Din *Impresiile* din 1908 putem culege de pildă aforisme ca acesta: „Ce-mi tot daţi cu arta morală? Nu e nimic moral în ceea ce ne mişcă, ne emoţionează, ne îndeamnă la viaţă. Nu recunoaştem decât bine şi rău, frumos şi urât, util şi primejdios. Şi nimeni nu e atât de jos să nu ştie alege între una şi alta." Iorga nu va accepta niciodată acest principiu care va fi însă al lui Lovinescu şi al interbelicilor. Înaintea acestora, Chendi se reclamă de la Oscar Wilde, ca mai târziu O. Şuluţiu în postfaţa la *Ambigen*: „Nu există scriitori morali sau imorali, ci scriitori buni sau răi, cu sau fără talent. Justă este critica numai când se conduce din acest punct de vedere..." Cel mai elaborat dintre articolele despre critică este acela care prefaţează volumul postum de *Schiţe de critică literară* în care Chendi îi combate pe cei care îl socotesc pe critic un parazit pe trunchiul literaturii sau un cariu care lasă în urmă din opere doar praful. „Orice critică – spune el – este o ciocnire între personalitatea artistului şi aceea a criticului". Negativă prin excelenţă, fiindcă redă adevărul, răsfirând ceaţa de pe ochii naivilor, critica poate pretinde să semene cu creaţia, iar criticul să fie un „producător pozitiv" ca şi artistul.

Când Chendi ajunge la aceste concluzii, foiletoanele sale sunt şi ele tot mai interesante. Reconstituim din ele tabla de materii a literaturii noastre de până la Primul Război. Chendi e, în general, nemilos cu falsele valori, energic în contestaţii, nealegându-şi diplomatic vorbele. Şi-a creat reputaţia unui polemist redutabil şi a unui demolator. Idealismul moral al contemporanilor a fost şocat deseori de cruzimile sale. Sigur, plăteşte, ca toţi cronicarii, tribut epocii, dar e aproape mereu citabil prin claritate şi onestitate. N-are prejudecata gloriilor fixate în conştiinţa publică şi scrie de pildă despre trilogia istorică a lui Delavrancea câteva pagini necruţătoare şi exacte. Iată despre *Apus de Soare*:

„Drama lui Delavrancea este înainte de toate greşită prin însăşi concepţiunea ei. Ştefan cel Mare trăieşte în tradiţie şi în credinţele noastre ca un cuceritor şi făcător de bine. În literatură el este potrivit mai mult pentru opere fastuoase, pentru poeme sau balade, cari să-i preamărească bravurile şi să-i plângă căderile. Un erou tragic însă n-a fost fericitul Ştefan. Moartea lui a urmat fără nicio vină, fără nicio catastrofă sufletească, o moarte firească de om bătrân cu datoria împlinită, dar din moartea aceasta, întru nimic tragică, dl. Delavrancea şi-a creat drama sa. Patru acte în şir moare bietul viteaz. Patru acte de-a rândul suferă de ranele ce se deschid, tot mai dureroase, la picioare. Niciun conflict, nicio pasiune mare, doborâtoare, în sufletul acestui bolnav..."

Tot aşa scrie bune recenzii la *Ursita* lui Hasdeu, la *Apa morţilor* de Sadoveanu, la *Nucul lui Odobac* de Gârleanu, la *Intim* de Traian Demetrescu, la *Cireşul lui Lucullus*, opera comună a lui Anghel şi Iosif, la *Schiţe nouă* de Caragiale (cu *Kir Ianulea* şi orientalele în sumar). Din când în când, comentatorul se ridică la înălţimea câte unui portret, la fel de maliţios ca acelea lovines-

ciene din *Acqua forte*, cu o precizie chirurgicală a tăierii în carne vie. Iată-l pe acela intitulat *Mihalache*:

„Şi omul e ca şi porecla lui. Când îl vezi pe domnul Mihalache Dragomirescu, cu cerviciea aceea îndărătnică, înţepenită pe două spete de muncitor în port, cu ochii aceia spălăciţi şi rătăcitori în neant, cu mişcările acele de băcan hrănit şi râsul cel spart şi dezordonat, îţi face impresia unui primitiv încăpăţânat, în ochii căruia frumosul nu se răsfrânge şi pe faţa căruia emoţiile nu lasă urme, nici spiritul nu o luminează".

În 1920, într-o „revizuire", E. Lovinescu îi schiţa lui Chendi un portret maliţios, dar destul de exact, mai puţin finalul: „Inteligent, dar poate mai mult vioi, harnic, de o hărnicie risipită însă în lucruri mici, de oarecare lectură, deşi-i lipsea cu totul fundamentul umanistic şi cultura latină, om de bun gust şi de bun-simţ, judicios fără a fi pedant, uşor fără a fi frivol, cu un talent literar ce nu l-a împins totuşi până la artă, deşi i-a dat o claritate suficientă, stilist întrucât nu i se cunoştea stilul, fără idei directive dar cu intenţii sănătoase, cu un indiscutabil curaj intelectual, dizolvat adesea în gest şi paradă, agresiv şi temerar până la lipsa de probitate intelectuală –, Ilarie Chendi avea destule calităţi spre a se vorbi de dânsul, i-au lipsit totuşi prea multe pentru a-şi marca un loc." Nu e câtuşi de puţin dreaptă replica lui Arghezi, provocată, se vede, de cea din urmă remarcă, dar greu de sprijinit pe întreg pasajul: „Din Chendi n-a mai rămas decât pulberea şi copita domnului Eugen Lovinescu". A rămas întâiul nostru critic care şi-a făcut profesie din cronica literară.

Proza naturalistă şi realistă

DUILIU ZAMFIRESCU

(30 octombrie 1858 – 3 iunie 1922)

Omul nu s-a bucurat de simpatie în ochii contemporanilor, iar preţuirea posterităţii pentru scriitor n-a dat, nici ea, peste margini. Era arogant, prezumţios, paranoic, în stare să-i scrie, fără să clipească, lui Maiorescu: „Domnul acesta (Sanielevici) binevoise a declara că eram cel mai mare romanţier al României, opiniune pe care o împărtăşesc deplin: e aşa uşor să fii cel mai mare când eşti singur!" Îndeosebi corespondenţa, după ce E. Bucuţa a publicat esenţialul, adică scrisorile către Titu Maiorescu, a contribuit la impunerea acestei imagini dezagreabile. Toată critica interbelică a observat că epistolierul nu se temea de ridicol; comparându-se cu Tolstoi, îi dispreţuia suveran pe Caragiale şi Slavici şi primea observaţiile lui Maiorescu la cărţile sale cu mari reţineri (conformându-se rareori). În plus, fiul arendaşului de la Plăineşti ajungea la bătrâneţe, după ce trăise ani buni în străinătate ca diplomat, să se creadă descendent din Lascarizi. Primul editor al scrisorilor îl surprinde jucând rolul unui pontif: „Poetul era într-o haină de mătase tăcut şi mândru. Stătea răzleţ, între două sfeşnice de argint cu lumânări lungi aprinse, pe un scaun cu spătar înalt, cu floarea aurită din vârf peste creştet, ridica puţin degetul şi toată lumea se întrerupea să-l asculte". Cel care a tras din aceste mărturii portretul cel mai acid a fost G. Călinescu. Şi chiar dacă are în bună măsură dreptate („Ceea ce surprinde la acest om, de origine probabil modestă, şi cu purtări stilate, dar nu congenital supravegheate, ci artificiale, este «distincţia»"), subaprecierea scrisorilor, sub raport literar, şi nu în ultimul

rând pentru ideile despre literatură, a fost pe drept cuvânt penalizată de către Lovinescu, în *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, 1943, care îl socotea pe D. Zamfirescu „cel mai important epistolier al nostru". Dacă lăsăm la o parte considerațiile de ordin personal, și acestea deseori interesante, nu putem să nu remarcăm cât de originale și de noi erau opiniile lui despre literatură. Doar Al. Macedonski gândea, în epocă, la fel de modern. Dar dacă modernitatea autorului *Rondelurilor* se limita la poezie, a lui Duiliu Zamfirescu are în vedere romanul și sociologia literară. El era convins că a venit timpul ca romancierul român să se ocupe de „stratul de deasupra" din societate, acela al intelectualilor și aristocraților, după ce Slavici zugrăvise țărănimea, iar Caragiale „mahalalele" și „provincia". „E rândul oamenilor care nu fac nimic" să rețină atenția, aceia care, prin vegetare economică, sunt apți de complexități sufletești. Eroarea lui Slavici și Caragiale ar fi fost de a atribui unor inși care trăiesc prin psihologie colectivă elemente individuale. Discriminator este argumentul că dacă în *Făclia de Paște* bizarul psihologic s-ar putea, eventual, justifica prin faptul că Leiba Zibal este evreu, rasă degenerată la care a apelat inclusiv Shakespeare în astfel de situații, în *Năpasta* a-l pune pe seama Ancăi ori a lui Dragomir este o eroare grosolană. D. Zamfirescu este și întâiul nostru teoretician al realismului în roman. Nu merge până la a-i accepta pe Stendhal ori Flaubert (romanele lor ar fi „o deșirătură de ciorap între degetele unei babe osoase", iar ca să guști „sunetul gras al unei pere căzute din pom", ca acela din *Madame Bovary*, ar trebui să ai un „suflet decadent"), dar îi citește cu atenție pe George Eliot, Tolstoi, Balzac, Turgheniev, Dostoievski, Dickens și chiar Gorki, pe care îi comentează ca nimeni altcineva la noi în jurul lui 1900. Pasul înainte peste estetica maioresciană se observă în disputa pe tema lui Scatiu: „du réalisme dégoûtant", zisese Maiorescu.



Sociologia literară a lui Duiliu Zamfirescu l-a determinat pe I. Negoițescu să scrie în *Istoria* lui că autorul *Romanului Comăneștenilor* este cel mai de seamă apărător al ideilor himeric-liberale și optimiste pe care se baza Constituția din 1866 și „în numele căreia domnea regele Carol I". Deși l-a criticat deseori pe monarhul străin, Duiliu Zamfirescu „și-a programat cu grijă opera pe măsura societății" căreia lunga domnie a lui Carol i-a dat naștere. Astfel de opinii se găsesc și în publicistica scriitorului. Un inventar al lor l-au făcut Al. Dima într-un articol din *Viața românească* (1958) și Liviu Petrescu în *Realitate și romanesc* (1969). Publicistica, apărută integral abia în ediția de *Opere* din anii '70-'80 ai secolului trecut, este extrem de variată, cuprinzând cronici literare, teatrale, muzicale, de operă, reportaje, note de călătorie, *varia* și *miscellanea* (*Des las palabras* se chema rubrica semnată Don Padil) și arată aceleași preocupări și idei ca și corespondența. Multe observații se referă la limbă. De aici pleacă prima disidență față de

Maiorescu. Zamfirescu pledează pentru limba vorbită, dar nu pentru aceea regională a unui Popovici-Bănăţeanul, autor pe care Maiorescu l-a prefaţat şi l-a propus la un premiu academic. Nici limba cronicarilor moldoveni din secolul XVII nu i se pare a fi una populară. Supărat că romanul lui Slavici *Din bătrâni* a fost premiat în locul propriului roman *Din război* (incontestabil superior şi mai modern), Duiliu Zamfirescu atacă artificialitatea iubirii dintre un daco-român şi o slavă de pe vremea invaziei gepizilor, şi în general limba falsă a ardelenilor. Primeşte replica lui Ilarie Chendi, dar nu se lasă. Momentul de vârf al polemicii sale cu paşoptiştii, cu Junimea şi cu ardelenii este prilejuit de discursul de recepţie la Academie din 1909. Intitulat *Poporanismul în literatură* şi bucurându-se, conform uzanţelor, de răspunsul lui Maiorescu însuşi, discursul declanşează un fel de bătălie *à la roumaine* între clasici şi moderni. Duiliu Zamfirescu îi reprezintă, fireşte, pe aceştia din urmă. El respinge vechea teză a lui Alecsandri despre românul care s-ar fi născut poet şi ironizează dulcegăria sentimentală din poeziile populare prelucrate de poetul-culegător. „*Mioriţa* lui Alecsandri, ca născocire, populară, este o imposibilitate", tranşează Zamfirescu, sugerând că ar fi operă personală. Are dreptate. Lui Coşbuc şi Goga, „poporaniştii" noştri, le reproşează lipsa de lirism şi de „miragiu" (de idealuri, adică). *Noi vrem pământ* i se pare o stupiditate. *Noi vrem bumbac* ar suna titlul unui Coşbuc din nordul Italiei (N-am idee dacă, sugerându-i ironic lui Noica titlul *Sentimentul paraguaian al fiinţei*, Cioran cunoştea expresia lui Zamfirescu). Goga are „violenţa greoaie a unui arendaş de talent pe care nu-l dijmuieşte boierul la vreme" iar poezia lui *Cosaşul* ar fi „o vinovată chemare la lupta de clase". Are, din nou, dreptate. Ca şi Slavici, Popovici-Bănăţeanul ar „aplica sufletul cărturarului de la Viena şi Budapesta flăcăului din satul lor de naştere". Prevestind o evoluţie a romanului pe care o va dezvolta E. Lovinescu peste un deceniu şi jumătate, Zamfirescu afirmă în discursul său: „Nu merg atât de departe încât să afirm că sufletul ţăranului nici nu e interesant în literatură; fiindcă, pentru mine, totul e interesant în natură. Cu toate astea, cei mai mari critici şi cei mai mari creatori de caractere omeneşti nu se ocupă de suflete simple, pentru că acelea sunt, ca neantul, fără evenimente". În scandalul care urmează, Duiliu Zamfirescu nu se dă bătut. Răspunde tuturor, câteodată foarte vehement. E limpede că, abia după războiul mondial, punctul său de vedere va câştiga aderenţi. În plină ofensivă a poporanismului, când Iorga dirija de la tribuna *Sămănătorului* orientarea naţională, Zamfirescu nu-şi putea atrage decât oprobriul majorităţii atunci când definea poporanismul ca o „substituire a personalităţii colective de jos anatomiei individuale de sus". Definirea se găseşte în *Metafizica cuvintelor şi estetica literară* din 1911, tot o comunicare academică, îndeajuns de pretenţioasă şi de confuză, rămasă fără răspunsul lui Maiorescu, tot mai bătrân şi mai strâmt în gusturi (gata a vedea bunăoară în Şt. O. Iosif şi D. Anghel „reflexul unei culturi străine, mai ales al unor poeţi francezi"). Au replicat alţii. Nici Zamfirescu n-a tăcut, lovind în dreapta şi în stânga, în Goga, din nou, dar şi în Agârbiceanu. Abia în primii ani de după război, când articolele lui vor fi preponderent politice, se va stinge flacăra disputei. Dreptatea era, chiar dacă încă nerecunoscută, de partea lui Zamfirescu. În *Metafizica*... el anticipa ceva din ideea mutaţiei valorilor de la Lovinescu: „Întreaga structură sufletească a oamenilor moderni fuge de epopeea veche. Atât fondul plin de minuni, cu amestecul ostenitor al zeilor în trebile oamenilor, cât şi forma bombastică, plină de ornamente retorice copilăreşti, ostenesc şi câteodată exagerează atenţiunea".

Cu astfel de idei, D. Zamfirescu nu putea fi neinteresant ca prozator. Bucăţile scurte din eterogena culegere *Fără titlu* (1883), apoi *Novelele* (1888) fac legătura între proza romantică a paşoptiştilor ca V. Alecsandri şi C. Negruzzi şi „micul romantism provincial şi rustic" (G. Călinescu) al lui Brătescu-Voineşti ori Bassarabescu de după 1900. Nota memorialistică, însemnarea de călătorie predomină în *Tipurile şi portretele* publi-

cate inițial în *România liberă.* Zamfirescu, înainte de Hogaș, calcă Munții Neamțului. Povestirea despre Depărățeanu are ceva din stilul observării sufletului omenesc din *Elena* lui Bolintineanu. Exotică e povestirea *Noapte bună.* Amintirile din diplomație nu suportă comparație cu ale lui Alecsandri. Prima revelație din serie o constituie *Locotenentul Sterie*, evocând un episod din războiul de la 1877 care va face și subiectul viitorului roman. Ca și în piesele de teatru ale scriitorului, drama e interioară, deși nuvela e aproape comportistă. Trăirile care-l împing pe Sterie la sinucidere sunt abia sugerate, nu analizate propriu-vorbind. Unul din sufletele „fără șart", „care se duc pe lume cum se duce o roată", e *Conu Alecu Zăgănescu*, în care se simte deja literatura lui Brătescu-Voinești și a tânărului Sadoveanu. Scoate capul și teza principală din romane, anume dispariția boierimii de stirpe, lovită de arendașii alogeni, din pricina lipsei ei de „voință" și a neadaptării la noile rânduieli. Țăranii se răscoală tot mai des și chiar îi ucid pe veneticii care luaseră locul stăpânilor dintotdeauna ai moșiei. Duiliu Zamfirescu a fost membru într-o comisie care a anchetat un astfel de conflict sângeros și va folosi materialul în finalul romanului *Tănase Scatiu.* Deocamdată, ca și în *Viața la țară*, timpul e răbdător cu oamenii și boiernașii lui Zamfirescu își văd liniștiți de tabieturile lor:

„Era într-o zi după prânz, pe la începutul lui septembrie. Soarele cădea pieziș în geamlâcul străvechi al caselor de la Buhăieni, încălzind lăuntrul bătrân și rece al sălei și dând un ton de viață nouă tuturor vechiturilor dinlăuntru. În fund, spre răsărit, un pat nemișcător, acoperit cu o nemărginită saltea și cu scoarțe, făcea față unei mese grele de stejar, peste care sta de-a pururea întinsă o pânză de casă, albă și groasă. În capătul celălalt al cerdacului era o canapea de nuc, încrustată cu fel de fel de bibiluri, ale cărei droturi ieșeau ca bulgării în urma plugului. Nimeni decât pisicile n-aveau curagiul să-i înfrunte glodurile. De un perete sta atârnată o cușcă cu un mierloi, iar de altul o cadră ieșită de soare, care vrea, dragă-doamne, să înfățișeze pe Adam și Eva izgoniți din rai. Sub cușca mierloiului era o măsuță albă de lemn, pe care sta de-a pururea o cutioară măslinie, de mărimea unei râșnițe, care nu era altceva decât profesorul mierloiului. Coana Marghiolița întorcea în toate zilele muzica, care cânta de cincisprezece ori pe rând *Marseilleza*, iar mierloiul o rupea și el de la început: «*Allons enfants de la patrie* ...», dar la întorsătura «*de la patrie-e-e*», își da totdeauna în teapă, luând-o peste câmp".

Meritul autorului este de a fi intuit ritmul acestor existențe automatice și poezia lor vetustă, dar greu de uitat. Conu Alecu și sora lui sunt două jucării stricate. Pană Trăsnea al lui Brătescu-Voinești va fi un Conu Alecu iar în *Neamul Udreștilor* a aceluiași ne vom reîntâlni cu un cuplu frate-soră asemănător. Odăile și atmosfera vor reveni la D. Anghel, care a înțeles cel mai bine farmecul acestor locuri unde nu se întâmplă nimic, la Holban în *Bunica se pregătește să moară*, după ce vor fi fost citite de Zamfirescu însuși în *Cartea de aur* a lui Macedonski. Toată această mică boierime (din *Spre Cotești* și altele) va umple proza sadoveniană din primele decenii ale secolului XX. *Spre mare* conține în nucleu *Adela* lui Ibrăileanu. E interesant de știut de ce, preocupat de tema melancolică a iubirii dintre un bărbat matur și o mult mai tânără femeie, Ibrăileanu însuși nu s-a referit la ea, ci la *O muză*, neremarcând că Adela seamănă bine Matildei, iar Haralamb, care ține un jurnal, doctorului Codrescu. *Frica* tratează un subiect asemănător cu cel din *Făclia de Paște.* Conflictul mocnit dintre cei doi scriitori cunoaște în lectura *Fricii* la „Junimea" un punct de explozie. Nuvela lui Zamfirescu e inferioară celei a lui Caragiale, dar are meritul de a face din sentimentul din titlu o problemă de viață aproape trivială, scoborându-l din excepționalul, mai ales psihologic, unde îl situa Caragiale. Niște ofițeri pariază pe îndrăzneala unuia de a merge între liniile frontului (din 1877) și a tăia nasturele de

la uniforma unui harap mort a cărui duhoare îi înfrăţea pe combatanţii români şi turci.

Subprefectul este una dintre cele mai bune nuvele din literatura română. Se simte imediat că autorul, ca şi personajul său, îl citise pe Turgheniev. Intrarea în scenă a Dadianei, aproape târâtă în faţa autorităţii de ciobanul căruia brişca femeii îi călcase o oaie, apariţia, apoi, a lui Maxenţian la subprefectură, sunt scene deopotrivă de greu de uitat. „Ai să înveţi să mă cunoşti!", îl ameninţă Maxenţian pe tânărul subprefect care îl pusese în situaţia neobişnuită pentru el, un fel de stăpân al judeţului, de a-i adresa orice solicitare în scris. Conflictul mocnit dintre cei doi este sugerat prin câteva gesturi şi atitudini, ca şi în general starea de spirit a personajelor: Maxenţian e palid ca un mort, Dadiana, roşie ca racul. Economia de cuvinte este maximă. Nimeni nu scrie în epocă atât de concis. Descoperind că soţia lui şi subprefectul se întâlnesc pe furiş, îndrăgostiţi fiind unul de celălalt, Maxenţian le întinde o cursă. Finalul, tragic, este în linia foarte subtil echivocă în care naratorul istoriseşte toate întâmplările. Maxenţian îl roagă pe subprefect, cu care întreţinuse o relaţie amicală voit falsă, ca să-i adoarmă bănuielile, să-l însoţească în tentativa de a-şi surprinde soţia în braţele prefectului. Subprefectul, cuprins de gelozie la rândul lui, cade în capcană:

„Pe la opt ceasuri se urcară amândoi în trăsură. Înainte de a pleca, Maxenţian se căută în buzunar şi, scoţând un revolver, se uită la el ca să se asigure că-l are. Subprefectul se pipăi şi el pe deasupra buzunarului... Pe la nouă ceasuri ajunseră la castel şi intrară în grădină pe o portiţă dosnică. Merseră încet, pe la umbră, până în apropierea unei bănci.

Luna trecea prin rariştea unor nori cenuşii, luminând grădina ca un felinar prăfuit. Adia uşurcel vântul, ca în nopţile de august, tămâind aerul cu parfumul celor din urmă rozete din brazde. Era răcoare. Subprefectul tremura ca o frunză. Aşteptarea, gândurile, vântul îl îngheţaseră. Peste vreo jumătate de ceas se auzi în fundul aleii o voce râzând, şi îndată se desinară pe nisipul alb două umbre, cari înaintau spre bancă. Erau Dadiana şi prefectul. Ei veneau la braţ, vorbind parcă încet şi plecaţi unul spre altul...

Maxenţian îndată ce-i zări apucă pe subprefect de mână:

— Ei sunt! zise el înăbuşit, şi-n acelaşi timp subprefectul auzi: ţac! căzând cocoşul revolverului, fără ca însă imediat să plece lovitura.

Imediat şi ca şi cum Maxenţian ar fi continuat să tragă, o detunătură puternică urmă şi o secundă nu se văzu nimic în norul de fum. Când însă se limpezi drumul, două răcnete se auziră din umbra pomilor, şi-n acelaşi timp doi oameni ieşiră alergând... Dadiana căzuse.

Maxenţian şi prefectul strângeau pe subprefect de gât cât ce puteau, cerând ajutor să pună mâna pe omorâtor. El însă se scutură de amândoi, alergă până la dânsa, care zăcea întinsă pe pământ, şi căzu cu braţele pe capul ei:

— Nu muri... îi zise ca un nebun.

— Nu-i nimic, rosti gura ei încet, te-am iubit mult... foarte mult".

Primele două romane ale lui Duiliu Zamfirescu (*În faţa vieţii*, 1884, aspru criticat de Gherea, şi *Lume veche şi lume nouă*, 1895) nu mai prezintă astăzi niciun interes. Dar *Viaţa la ţară* (în volum, în 1898, la patru ani de la tipărirea în *Convorbiri*, distanţă ce se va păstra şi în cazul celorlalte din serie), care inaugurează *Romanul Comăneştenilor*, este unul dintre cele mai bune destul secolul XIX şi, în ciuda modicităţii, care le-a fost reproşată şi celorlalte, o scriere bine proporţionată şi viabilă. Cele dintâi romane propriu-zise de la noi erau geograficeşte şi istoriceşte destul de fanteziste. Abia Zamfirescu şi Slavici localizează şi situează cu adevărat subiectul romanelor lor. Debutul *Vieţii la ţară* este memorabil:

„Cum ridici priporul Ciulniţei, în pragul dealului, dai de casele boierului Dinu Murguleţ, case bătrâneşti şi sănătoase, cum nu se mai

întâlnesc astăzi pe la moşiile boiereşti. De sus, de pe culme, ele văd roată împrejur până cine ştie unde, la dreapta, spre valea Ialomiţei, la stânga, pe desişul Pădurii de Aramă, iar în faţă pe cotiturile uliţelor strâmbe ale satului.

Toată curtea boierească trăieşte liniştită şi bogată, cu cârduri întregi de gâşte, de curci şi de claponi; cu bibilici ţiuitoare; cu căruţe dejugate; cu argaţii ce umblă cu treabă de colo până colo – şi seara, când vine cireada de la câmp, cumpăna puţului, scârţâind neunsă între furci, ţine isonul berzelor de pe coşare, ale căror ciocuri, răsturnate pe spate, toacă de-ţi iau auzul. Fără a fi risipă şi zarvă, curtea boierească pare populată şi bogată".

Acest realism exact, ce denotă un ochi atent la detalii, zugrăvind o atmosferă obişnuită, dar înşelătoare, care se va tulbura apoi, degradându-se lent, este deja acela din *Moromeţii* şi din alte romane rurale de mai târziu. Izbitoare este la Zamfirescu sugestia tolstoiană a clanului familial, cu încrângături şi spiţe, format din mai multe generaţii, strâns în jurul bătrânei Diamandula şi mergând *in corpore*, în trăsuri, la gară, ca să-l întâmpine pe Matei Damian care revine, după şapte ani, de la Paris:

„Se legăna ciocârlia în răcoarea dimineţei, însoţind de-a lungul Ialomiţei trăsurile ce mergeau la gară. Copiii, îngrămădiţi câte trei pe capră, se bucurau tăcuţi de priveliştea cailor. Mihai mâna poştalionul de la trăsura lor, curată, lustruită, în care trebuia să se întoarcă Matei. Pe chipurile tuturor se zugrăvea sănătatea şi fericirea [...] Când trăsurile ajunseră la capătul porumbului, trebuiră să oprească. Jitarul sări din colibă, cu căciula în mână, şi deschise poarta de nuiele ce tăia drumul. Un câine slăbănog se repezi la picioarele cailor lătrând din toate puterile şi gata parcă să-i înghită. Toţi trecură dincolo şi jitarul închise poarta şi rămase singur ca mai-nainte, în mijlocul câmpului.

După un sfert de ceas ajungeau la gară.

Tot norodul acesta se revărsă în unica săliţă de aşteptare ce se găsea, râzând şi sărind, spre marea mirare a ţăranilor cărăuşi. Mihai cu surorile lui mai mici şi cu Tincuţa; Elena cu patru copii împrejur; coana Sofiţa, conu Dinu şi subprefectul; Berta, jidanul de la han; Tănase Scatiu, care venise călare. Numai Saşa lipsea: ea rămăsese la Ciulniţei, să ţie de urât coanei Diamandula. Toată lumea se uita la ceasornic cu neastâmpăr ..."

De la acest început tolstoian se fixează imaginea, care va trece la Sadoveanu şi la sămănătorişti, a boiernaşilor cumsecade de odinioară, tot mai primejduiţi de ascensiunea Scatiilor, pierzându-şi averile, obligaţi la mezalianţe şi la alte înrudiri scandaloase. De altfel, Scatiu îl vizitează pe Murguleţ chiar în primele pagini ale povestirii ca să-i dea de înţeles că l-ar ierta pentru o veche datorie dacă i-ar da mâna Tincuţei. Autorul ştie foarte bine ce va urma şi înscrie de timpuriu în mersul evenimentelor indicii despre evoluţia pe viitor a lucrurilor. Ne aflăm după sfârşitul domniei lui Cuza, cu unele inadvertenţe istorice, nelipsite nici din celelalte romane. Autorul a „modernizat" versiunea prea patriarhal-orientală a gospodăriilor boiereşti de la 1867-1868 atunci când a publicat romanul în volum, patru ani după apariţia în *Convorbiri literare*. Saşa nu mai şade turceşte pe covor, iar ghitara devine pian. Tinerele doamne citesc romane uşoare franţuzeşti. Se observă de pe acum priceperea lui Zamfirescu de a reda scenele de intimitate, iubirile incipiente, deruta sentimentală a unor fiinţe inocente, cum e chiar Saşa, ascunzându-şi cu greu emoţia reîntâlnirii cu Matei Damian:

„Saşa întinse tablele pe masă şi-i arătă cum se aşază pietrele, cum se aruncă zarul, cum umblă jocul, cu înlesnirea unui adevărat stâlp de cafenea. Dar ochii ei adânci aveau o privire atât de preocupată, încât se vedea, din genele lor, ce se mişcau gânditoare, că mintea e în altă parte. Gura umedă de fericire. Mâna stângă, cu care

arunca zarul, tremura. Cuburile săltau afară din cutie, iar Matei se pleca să le adune. Ea le trecea în mâna dreaptă, dar nici cu aceasta nu izbutea mai mult.

— Pardon! ... Nu ştiu să mai arunc ...

După un minut iar sări zarul, căzând pe scânduri.

— Da' ce faci, maman? zise Mary, uitându-se la ea cu mirare.

Ea, disperată, îşi duse mâinile la ochi, roşie şi respirând cu greutate. Părea că râde, însă batista-i se udase de lacrămi. Fetele se uitau una la alta neliniştite, iar Matei zâmbea, fără să priceapă ce e".

Ibrăileanu, Călinescu şi toată lumea bună a criticii au remarcat talentul lui Zamfirescu pentru astfel de situaţii mai degrabă turghenieviene decât tolstoiene. Romancierul e capabil să discearnă între psihologia erotică a unor persoane mature, cum sunt Saşa şi Matei (amândoi au în jur de treizeci de ani), şi aceea a unor adolescenţi, ca Mihai şi Tincuţa. Plimbarea acestora din urmă cu barca, pe lac, când fata îl însoţeşte la o vânătoare de raţe, este unul dintre cele mai delicate tablouri psihologice din tot romanul nostru. Tincuţa e o Otilia încă şi mai ingenuă, din alt secol. Mihai nu are iniţiativele lui Felix. Eroii lui Călinescu merg şi ei pe Bărăgan la o vânătoare, cu Pascalopol, rol pe care, în *Viaţa la ţară*, l-ar fi putut juca Tănase Scatiu. Plimbarea cu barca e un prilej de tachinerii şi supărări copilăreşti, sfârşită cu o separare care i se pare lui Mihai o ruptură, dar (şi aici romancierul îşi vădeşte intuiţia) disperarea băiatului este repede risipită de plăcerea virilă a vânătorii.

„Privindu-le, se gândi la vorba ciudată a Tincuţei... Socotind bine, erau mai fericite raţele. Dar ele tocmai veneau spre el. Întinse puşca, cu eterna emoţiune a vânătorului; dar pe când ochea îi trecu prin gând ideea că şi raţele se pot socoti nenorocite, de vreme ce omul le aţinea drumul să le omoare. Pentru moment îşi dezlipi capul de pe patul puştii şi se uită la ele, să vadă ce fac în faţa morţei. Ele se mişcau liniştite, venind mereu spre el. Atunci îşi alese un grup, în mijlocul căruia boierea un răţoi smălţat cu albastru, şi trase... Luă răţoiul din apă şi după aceea se puse să gonească o raţă ce era numai rănită, şi s-o lovească cu lopata, ca s-o poată prinde. Apoi, mulţumit, îşi scoase din geantă strugurii şi caşcavalul ce avea cu el, şi se aşeză să mănânce. Tincuţa era departe... Toată melancolia lui dispăruse. Tinereţea şi natura dimprejur dărâmau necazurile clădite de iubirea lor copilărească".

Nu tot aşa de bine îi reuşesc romancierului personaje ca Scatiu sau ca maică-sa, de pe acum şarjate, veritabile măşti ale prostiei inculte şi fudule. Când Scatiu devine protagonist în romanul următor (în volum, abia în 1907), tonul naraţiunii este altul. *Tănase Scatiu* debutează mult mai agresiv. Farmecul vieţii la ţară a pierit. Scatiu îl aruncă de pe capră pe vizitiul beat, dă năvală în casă urlând la slugi, iar cu Tincuţa se poartă mitocăneşte. Maiorescu avea întrucâtva dreptate că şarja dăunează aici adevărului artistic. Zamfirescu îi va răspunde că purtarea urâtă şi vocabularul nu sunt ale autorului, ci ale lui Scatiu. Ce e drept însă, romancierul nu e destul de obiectiv. Se simte că îşi dispreţuieşte personajul. Turnura romanului este balzaciană. Scatiu nu e doar fanfaron, ci şi zgârcit. Pe Dinu Murgulet, ajuns la mila lui, îl ţine prizonier. Bătrânul se revoltă în felul lui, tăind cu foarfeca ciorapii prea strâmţi care-i umflau piciorul bolnav. Scena este de o precizie uimitoare, cu detalii psihologice şi medicale nemaiîntâlnite în romanul nostru.

„Trase un scaun de paie ce era alături, îşi întinse piciorul cel bolnav pe el şi, cu mare greutate, îşi scoase pantoful. După aceea, încercă să-şi scoată ciorapul, lucru aproape cu neputinţă pentru dânsul. Gemând, blestemând, întinse mâna pe o măsuţă, luă o pereche de foarfeci şi-l tăie pe de-a-ntregul. Apoi aşeză o lumânare pe scaun şi începu să se pipăie. Carnea,

albă şi moale, părea dospită. El apăsă cu degetul peste tot, ca să găsească locul unde-l durea. Dar nu-l durea nicăirea. Atunci de ce era umflat? Poate că-l strângea ciorapul. Încercă astfel să puie piciorul în pământ, şi i se păru că umblă mai uşor. Îşi aduse aminte de hârtii şi întinse mâna sub pernă să le ia. Pe când însă le lua, se gândea mereu la ciorapi: desigur, erau prea strâmţi. Asta era adevărata cauză a durerii. Nici nu putea fi altfel: încălţămintea lui de acum, când avea picioarele umflate, era făcută pe măsura de totdeauna. Negreşit. Fiică-sa nu se mai ocupa de el; nimeni nu se mai gândea la dânsul, şi el le dăduse tot pe mână, averea lui întreagă! ...

În momentul acela, Conu Dinu ura pe toată lumea, pe Tincuţa deopotrivă cu ceilalţi. Furios, se sprijini de pat, de masă, şi ajunse până la scrinul de rufe, pe care îl deschise, îl răscoli, până ce dete de teancul de ciorapi, aşezaţi cu îngrijire şi legaţi cu o panglică de mătase. El nu văzu şi nu pricepu nimic din dragostea cu care erau toate aşezate la locul lor, ci smuci teancul de ciorapi şi se puse să-i taie cu foarfecele."

Balzacianismul e învederat şi mai departe. Pe mâna lui Tănase Scatiu încape o poliţă semnată în alb de Mihai, acum şeful de cabinet al unui ministru care tocmai urmează să viziteze urbea. Scatiu, care nu-l iartă pe Mihai fiindcă fusese preferatul Tincuţei, oscilează între a răscumpăra poliţa ca să-l umilească pe imprudent şi a-şi menaja rudele de care mai avea nevoie. Până la urmă, decide s-o răscumpere. Tincuţa află de poliţă şi se duce la zaraf cu rugămintea de a o restitui, dar nu mai înainte de a trage cu urechea, dintr-o cameră alăturată, la convorbirea lui Scatiu cu un misit. Romanul curge foarte bine. Vizita ministrului debutează caragialesc şi comic, cu discursuri la gară, citite de pe foi udate de ploaie, şi urmează cu o scenă de furie violentă a lui Scatiu, care îşi împuşcă un cal, din pricina căruia trăsura fusese aproape de o catastrofă, ca să încheie cu un chef monstruos. Politicienii locali vorbesc ca aceia din *Scrisoarea pierdută*, confundând pe Gambetta cu Floquet şi Turcia cu Polonia. Teribil este finalul. Dinu Murguleţ fuge la moşie, după ce se prefăcuse că merge la baia publică şi trimisese pe vizitiul care-l supraveghea înapoi acasă după sculele de bărbierit. Scatiu încearcă să-l readucă, legându-l fedeleş şi azvârlindu-l în trăsură, dar ţăranii, care tocmai se plânseseră ministrului de abuzurile lui Scatiu şi ceruseră să vie boierul cel bătrân la moşie, le aţin calea şi-l ucid pe arendaş. Toată scena e zugrăvită cât se poate de exact şi de economicos, ceea ce face cruzimea teribilă:

„Băltenii aţinură drumul cailor, strigând. Scatiu apucă hăţurile din mâna vizitiului şi voi s-o ia peste câmp – dar unul din înaintaşi, dând în şanţul şoselei, căzu. Atâta fu destul ca să pună mâna oamenii pe el. Calul se sculă, târî pe un flăcău prin zăpadă, însă fără spor. Repede, sania fu înconjurată din toate părţile. Scatiu sări jos, luă puşca din mâna lui Chiru şi dete să se apere. O lovitură de ciomag peste braţe, venită din cer, îl făcu să scape puşca şi s-o rupă la fugă. Lumea după el. Fu ajuns şi culcat la pământ, fără să se ştie de căzu singur sau îl răsturnară ceilalţi.

Ce se petrecu atunci nimeni nu-şi putea da seama. Într-o clipă, îl făcură fărâmele, fără zgomot, fără vaiete".

G. Călinescu are o idee greşită despre *Romanul Comăneştenilor*, pe care Zamfirescu l-a purtat în minte chiar mai devreme de a trece de la primele două volume la *În război*. Criticul consideră că modelul ar fi Zola, cu naturalismul lui. Zamfirescu îl respingea însă pe Zola, ca şi pe Flaubert. Idealismele lui (Matei Damian, doctor la Paris, se întoarce la moşie, arendaşii distrug tradiţiile şi e nevoie ca vechii stăpâni să muncească singuri pământul ca să se evite degradarea satului românesc etc.) nu sunt, cum afirmă Călinescu, un revers al scientismului. Idealismul lui e pur sociologic. Şi de ce ar fi Scatiu, ciocoiul nou, inferior lui Păturică, ciocoiul vechi? Oricât de şarjat, el e un personaj mult mai

consistent realistic decât acela al lui Filimon. Ar fi fost destul ca Scatiu să refuze a cumpăra poliţa lui Mihai şi să se vaite sincer la moartea Tincuţei (pe care totuşi o iubise!), pentru ca lui Zamfirescu să-i reuşească deplin o mare figură literară. Din păcate, în romanele ce vin la rând nu mai există astfel de premise sănătoase. Notabil, *În război* (în volum în 1902) are o teză prea bătătoare la ochi. Autorul vedea în războiul de la 1877 evenimentul politic cel mai important din România secolului XIX şi aprecia drept capital rolul jucat de boierimea naţională, aşa împestriţată cu elemente alogene cum era. Se înmulţeşte din această cauză în roman numărul personajelor Mihai, Milescu, Elena, Matei etc. Tânărul Comăneşteanu e copiat după Andrei Bolkonski. Cel mai interesant literar e năucul, palavragiul şi onestul Milescu. Scenele de război sunt destul de realiste. Împotriva obiecţiei lui Maiorescu, romancierul accentuează elementul documentar şi introduce personaje istorice şi chiar un ordin de zi veritabil. Bătălia de la Griviţa este cea dintâi curat stendhaliană din romanul nostru. Amestecul de istorie mare şi de cotidian de război va rămâne în memoria lui Rebreanu, Camil Petrescu, Cezar Petrescu, Petru Dumitriu şi până la Paul Anghel, care îl citise evident pe Zamfirescu atunci când evoca acelaşi război în *Zăpezile de altădată*. Oarecum neaşteptată este atitudinea lui Mihai, rănit grav şi adus în ţară, unde moare ca urmare a unei crize de paludism: contrar tezei de la început, a eroismului necesar, al cărui purtător de cuvânt era Milescu, urmat cu multă convingere de Mihai însuşi, la sfârşit, fratele Saşei pune la îndoială rostul sacrificiilor şi al morţilor celor mulţi şi simpli, într-un război pornit din idealismul cel mai pur al clasei de sus:

„Vocea rănitului se muia [...] Comăneşteanu se uita pe furiş la el: un chip lung, uscat, cadaveric, cu o legătură la cap ca o cealma. Era urât până a fi dezgustător [...] Comăneşteanu închise ochii, ca să nu-l mai vadă. Ce formă de erou mai era şi ăsta! Un cal de rasă simte mai mult. Intrase în foc ca un inconştient, gândindu-se la pensie şi la culesul viei. Se bătuse, şi probabil că se bătuse bine. Dar câtă deosebire!... Nici o pregătire sufletească, nici o înălţare de entuziasm: pensie şi preţul vinului – asta era *ţara* pentru el. Ah, Milescule! Milescule şi Şonţule! şi voi, toţi idealiştii, morţi cu icoana luminoasă în suflet, cât de sus eraţi!"

Niciun fel de intrigă nu mai este în *Îndreptări* (1908, în volum), unde Anna Villară, cumnata lui Milescu din *În război*, îi cere mai tânărului Alexandru Comăneşteanu, fiul Saşei şi al lui Matei, împreună cu care fusese surprinsă de slugi, să-i repare onoarea însurându-se cu fata prietenei ei celei mai bune, o jună ardeleancă, plesnind de sănătate şi de românism. Un timp acţiunea se petrece dincolo de munţi. Tezismul e cât se poate de supărător. *Anna* (în volum, în 1919) e istorisirea frivolelor relaţii cu femei ale aceluiaşi Alexandru, matur acum şi capabil a produce drame de a căror asemănare cu cele din *Anna Karenina* Zamfirescu se preocupă orgolios. E discutabil că „frivolitatea virilă poate întemeia erotismul", cum spune I. Negoiţescu, găsind prin asta că romanul „redevine interesant". Nici *Lydda. Scrisori romane* (în volum, 1911) nu e mai bun, în ciuda formulei neortodoxe, inedită pentru romanul de la răscrucea secolelor XIX şi XX. *Lydda* este un roman epistolar care pare, în prima parte, un dialog platonician între Filip, un bătrân pesimist şi misogin, trăind la moşie, şi fiul său, Mircea, îndrăgostit de *eternul feminin*, care-şi trece vremea la Roma. Aici e tot acel Zamfirescu iubitor de idealisme şi rafinamente intelectuale pe care realismul *Comăneştenilor* nu-l lăsa să arate tot ce poate. Partea a doua reprezintă povestea afecţiunii bătrânului Filip pentru nora lui, Lydda, pe care o aduce la moşie de la Costieni după moartea timpurie a lui Mircea. Discuţiile dintre socru şi noră sunt croite după calapodul celor dintre Socrate şi Diotima din Platon. Când Lydda moare la rândul ei, şi tot foarte tânără, îi rămâne lui Filip un nepot de care însă nu fusese vorba înainte în roman. Cu toată această neglijenţă,

Lydda este cel mai sofisticat roman intelectual de la noi, înainte de ale lui Camil Petrescu şi Călinescu, care stă însă pe un fundament de naivă melodramă de secol XIX. Ideea lui Zamfirescu pare să fi fost aceea de a sugera cum se poate naşte într-un filosof sceptic sensibilitatea la frumuseţea feminină.

Nu se mai ştie aproape deloc astăzi că Zamfirescu a scris piese de teatru, unele puse în scenă în timpul vieţii autorului, dar niciuna după aceea. Cea dintâi, *O suferinţă*, este din 1881, o dramă în versuri complet lipsită de interes, după cum vor fi şi *O amică*, *Voichiţa* şi altele, comedii sau farse în proză, singura repetare a formulei versificate fiind astăzi pierdută, cu excepţia unor fragmente, *Thargelia din Milet*, tot din anii de început. Merită a fi reţinute în schimb *Lumină nouă* şi *Poezia depărtării*. Cea dintâi, la care autorul a lucrat vreme de şaptesprezece ani (prima versiune e din 1895, ultima din 1912), şi în legătură cu care a avut un bogat schimb epistolar cu Maiorescu, este o anticipare a teatrului camilpetrescian, cu intrigă exclusiv psihologică. „Toată ordinea morală a lumii – spune unul dintre personaje – e creată de o serie de necesităţi ale sufletului nostru". Pornind de la Victorien Sardou, care scrisese o piesă despre spiritism (era epoca în care Charcot, profesorul lui Freud, încerca să trateze prin hipnoză boli psihice, iar darwinismul cucerea biologia), Zamfirescu era convins că dacă francezul a tras dintr-o temă „falsă, goală, învechită" scene de teatru admirabile, în ce-l priveşte, a reuşit ca, pe o temă mult mai bună, să nu ofere „nici o singură scenă de teatru". Editorul din 1974 găseşte că precizarea este autoironică, dacă nu cumva reproduce o părere a lui Maiorescu despre piesă. Zamfirescu voia însă să-şi distingă procedeul de acela exterior teatral al lui Sardou. Acelaşi sens camilpetrescian este şi în *Poezia depărtării* (1913), unde un gest foarte simplu declanşează un proces sufletesc complicat: doamna Văleanu încearcă un puternic sentiment faţă de tânărul Hanke doar pentru faptul că acesta i-a restituit un document compromiţător pentru soţul ei; femeia încetează tot aşa de brusc a-l iubi pe june, când inocentul Văleanu se sinucide din demnitate lezată. Cele cinci personaje se grupează, de-a lungul piesei, în perechi, mereu altele, ca într-un menuet. Acest aspect ludic sugerează ideea de teatru postpsihologic. Dacă era scrisă o jumătate de secol mai târziu, piesa lui Zamfirescu ar fi fost considerată ionesciană.

„Clasicitatea poetului, scrie G. Călinescu în *Istorie*, gândindu-se probabil la admirabila *Culcate-s romaniţe*, e în fond aceea a lui Alecsandri din *Rodica*, un horaţianism prin pana lui Naum şi Ollănescu". În fond, sunt multe ecouri în poezia lui Duiliu Zamfirescu, „tonul licoarei rămânând incert", cum va zice tot G. Călinescu. Macedonskian la început (*Fără titlu*, 1883), (şi, prin Macedonski, coborând spre Byron, Musset şi poezia socială a postromanticilor), nedesprins de tot de pastelurile lui Alecsandri, dar trăgându-le spre Tradem şi Bacovia („Era o iarnă surdă, c-un ger omorâtor./ Mureau şi cai şi oameni înmormântaţi de vânturi,/ Şi-i însoţeau la groapă, cu tristele lor cânturi,/ Un stol de corbi sălbatici, tovarăşi de omor"), ascultând chemarea melodioasă a sudului lui Bolintineanu („Te voi duce până' la Chio,/ Chio, ţara ta/ Şi plutind, până la zio,/ Te voi săruta"), poetul eminescianizează tot mai vizibil în *Alte orizonturi* (1894), în ciuda decorului carduccian sau leopardian („Jos, la Tivoli, sub tei,/ Cupido, cu ochii galeşi,/ Şi-a spart amfora de-un stei/ Şi-a plecat plângând în cale-şi.// Dar în calea lui venea/ Sfânta Vinere cea albă,/ Pe la brâu cu o nuia/ Iar pe poale cu o nalbă"), spre a anticipa pe Coşbuc, Goga, Topârceanu, Anghel, Iosif sau Pillat, neoromantici, clasicizanţi, parnasieni şi simbolişti laolaltă. Iată *Sosesc*, o romanţă ca ale lui Traian Demetrescu, şi care sintetizează toate sonurile poeziei noastre dintre Eminescu („Fiind băiet, păduri cutreieram ...") şi moderni:

„Sosesc cocoarele, sosesc,
De după deal de ţintirim,
Iar anii trec, copiii cresc,
Se schimbă tot ce-i omenesc
Şi noi îmbătrânim.

Mi-aduc aminte ca acum
Când alergam cu capul gol
Prin prăfăria de pe drum
Şi când ardeam cărţile scrum
Şi şcoalei dam ocol.

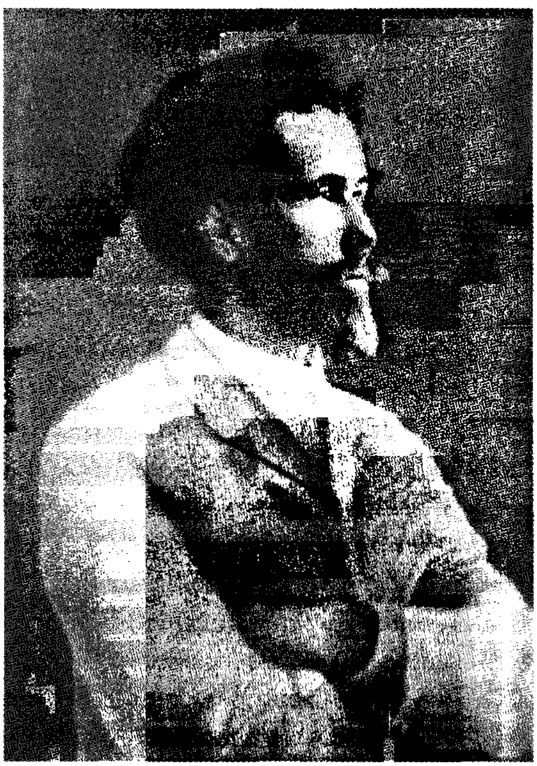
Şi mai târziu, când am plecat,
Ce veselie în trăsură!...
Cum nici n-am plâns, nici m-am mirat,
Pe când plângea un biet argat
C-un deget dus la gură.

Şi vreme lungă mai târziu,
Când m-am întors cu dor de bine,
Nehotărât, fără să ştiu
Ce pot să fac şi ce-am să fiu
În lupta mea cu mine.

Şi-n fine astăzi, când gândesc
La ce ne este dat să fim,
Cum anii trec, copiii cresc,
Bătrânii cum se odihnesc
În deal la ţintirim,

Mă simt nepriceput şi mic
În gloata de zădărnicii,
Şi nu mai pot zice nimic,
Ci numai ochii îi ridic
Şi caut spre copii."

BARBU ŞTEFĂNESCU DELAVRANCEA
(2 aprilie 1858 – 29 aprilie 1918)



E destul să arunci o privire pe sumarul celor douăsprezece volume de nuvele ale lui Delavrancea, de la *Sultănica* din 1885 la *Norocul dracului* din 1916, ca să-ţi dai seama că unul dintre creatorii genului în literatura noastră era un romantic visător şi artist şi deopotrivă un zolist, unul din primii la noi, care a pregătit terenul atât pentru proza sămănătoristă a generaţiei următoare, cât şi pentru aceea modernă a unui Gib Mihăescu. Tematica nuvelelor sale, extrem de inegale valoric, este, ca şi stilistica lor, foarte variată. Delavrancea a scris de toate şi despre orice: povestiri cu haiduci de prin codrii Vlăsiei sau cu pescari veneţieni pe mare, cu năvăliri turceşti, exoduri şi crime atroce, poeme în proză cu subiect exotic, basme, adesea fără sursă populară precisă, nuvele zoliste cu handicapaţi ori femei sărmane crescându-şi copiii în mizerie, proze psihologice din mediul burgheziei noi, cu avari clasici, dar şi cu jucători de noroc moderni, amintiri din copilăria petrecută în mahalaua bucureşteană a orzarilor, ori din anii de şcoală şi universitate, în fine, literatură pentru copii. Este, probabil, paleta cea mai

întinsă din toată proza noastră de la răscrucea secolelor XIX şi XX. Diversitatea nu se opreşte aici. Delavrancea e cel mai descriptiv scriitor român după Odobescu, are fraza artistă, adesea preţioasă, a lui Macedonski şi Anghel, dar se încumetă să redea limbajul interior al personajelor în propoziţii scurte, sincopate, care anticipează monologurile realismului psihologic. Pitorescul şi curăţenia mahalalei de altădată nu sunt egalate la el decât de iluzia unui sat sămănătorist, aflat, ce e drept, în dezagregare, amândouă însă tratate în culori tari, spectaculoase, la antipodul sumbrului naturalist în care îşi duc viaţa nenorociţi cu suflet mare ca Zobie sau copii milogi, mutilaţi de părinţi. Nefixarea tematică şi stilistică este atât de izbitoare, încât nu poţi să nu te întrebi care este natura adevărată a scriitorului. Este el un liric? Un baroc flamboaiant? Un naturalist obsedat de fiziologie şi de urâtul existenţei? Sau, din contra, un idilic contrazis de realitate? Un excesiv, în orice caz, trecând de la o extremă la alta, capabil de o literaturizare exuberantă şi retorică, dar şi de o precizie a portretului care-l împinge în trivialul caricatural. (Iată stilul lui pe Petru Dumitriu din *Cronica de familie*: „Gras, gros şi rumen, cu vârful nasului roşu, cu un barbişon negru şi lung; fălcile îi ieşeau din linia tâmplelor; capul i se ţuguia în con; ceafa lată se răsfrângea într-un val de carne unsuroasă peste gulerul strâns al mundirului”). Din păcate, doar puţine sunt nuvelele sau basmele care mai pot fi citite. Cu Delavrancea, grija clasică pentru expresie a lui Creangă încetează (deşi scriitorul face adesea caz, în publicistică şi în discursurile parlamentare, de corectitudine), iar despre o artă a limbii, aşa de vădită la Caragiale, nu se poate vorbi. Elocvent, prea elocvent, slujindu-se de comparaţii şcolăreşti (în *Sultănica*, nuvela de debut, casele sunt „albe ca laptele”, pervazurile „curate ca un pahar”, iar ferestrele „încondeiate cu roşu şi albastru”), nesigur uneori de specificul lingvistic local (în trilogia dramatică despre Ştefan cel Mare abundă perfectul simplu oltenesc), fără pitorescul argotic muntenesc, când numai colorat, când de tot cenuşiu, Delavrancea devine tot mai mult un scriitor de al doilea raft şi de antologie.

Într-o astfel de antologie îşi găseşte cu siguranţă loc nuvela *Hagi-Tudose* (nu şi piesa de mai târziu). Călinescu a remarcat imediat că n-avem de-a face cu tipul clasic al zgârcitului: „Harpagon avea pudoare şi simţ al confortului. Tudose e un curat nebun. Avariţia lui e demonică şi fantezia lui economică absurdă.” (Asta nu-l va împiedica să-l ia ca model pentru Moş Costache din *Enigma Otiliei*, cu deosebirea că acesta îşi ţine banii sub saltea, iar Tudose sub hainele cu care e îmbrăcat.) E drept că portretul e caricatural. Tudose îşi taie o fâşie din turul pantalonilor ca să pună petece pe locurile mai la vedere sau din poalele scurteicii pentru a petici mânecile. Ca să nu mai spun că cere să fie retezată coada motanului care, când intră sau iese pe uşă, o ţine prea mult deschisă. Tudose nu se hrăneşte, nu face foc în odaie şi, în general, nu cheltuieşte nimic. Scena de la băcănie, unde gustă din toate ca să nu cumpere nimic, exprimându-şi sumar dezaprobarea, i-a sugerat probabil lui Caragiale portretul făcut lui Delavrancea însuşi, în vizită la Berlin, dintr-o faimoasă scrisoare (în ambele, este un comentator al gesturilor şi cuvintelor de falsă nemulţumire):

„Dar nu l-aţi văzut cum mişună prin cârciumi şi băcănii? zise ctitorul. Intră într-una, ia binişor o măslină, o aduce la gură ş-o strecoară printre gingii. Fol, fol, fol, o mestecă … «E, cum dai măslinele, dragă cutare?»… «Atât»… «Scump, scump de tot la aşa vremuri. Vremuri grele!» Şi pleacă… Intră peste drum. Şterpeleşte icrele de cosac. Rupe o bucăţică, îi face vânt. Pleasc, pleasc… «Cum petreceţi icrele?»… «Atât»… «Scump. Scump. Vremuri grele!» Şi pleacă… Se duce la pastramagiul din colţ. «Ia să vedem, vericule, cum ţi-e marfa, că nu mai dau pe la cutare»… Ia o feliuţă, îi face de petrecanie. «Cum o daţi?» «Pe parale şi atât.» «Aş,

v-aţi scumpit de tot! S-au dus vremurile alea... Vremuri grele!» Şi pleacă. Îi e sete. Intră într-o bragagirie. «Ei... să gust... ce başibuzuc aveţi?» Suge un fund de tinichea, ghiorţ, ghiorţ, ghiorţ, ghiorţ. «Zeamă de aguridă. Cin' s-o bea? Cin' s-o plătească? Vremuri...» Şi pleacă. Aşa mănâncă şi se răcoreşte, şi pe el îl dau banii afară din casă."

Eroarea lui Delavrancea este de a nu se putea abţine de la aprecieri. Dacă lăsa comportarea personajului să vorbească de la sine, nuvela ar fi putut fi o capodoperă. Nu-i ajunge descrierea minuţioasă a casei în care-şi duce viaţa Tudose, se simte obligat s-o compare cu „cu un mormânt pe ai cărui ochi de geam, ca un sfert de hârtie, ţi-ar fi frică să priveşti." La moartea lui Tudose, găsindu-i milionul economisit, nepoată-sa, Leana, exclamă: „Săracu, ce bogat este!" Se cuvine menţionat în nuvela aceasta (ca şi în altele) triumful fiziologicului. Vor trebui să treacă decenii bune până când romanul nostru realist să-l redescopere. Tudose e uscat şi galben, tremură, năduşeşte, tuşeşte etc. El întruchipează fizic ideea de avariţie şi de frica de a fi furat. Zgârcenia lui poate fi definită ca o metonimie a banului. Monezile ţinute strâns la piept, pe sub haine, i s-au întipărit pe piele.

Cu totul altceva este *Domnul Vucea*, o reuşită a prozei memorialistice. În pofida lungimii (Delavrancea nu prea ştia să pună punct, nici în proze, nici în discursurile din Parlament), povestirea înnoieşte o tradiţie care urcă până la Heliade, Negruzzi, Ghica, Russo, Alecsandri şi, de ce nu, Creangă. Fără să romanţeze, cum face altădată, cu umor şi precizie a observaţiilor, Delavrancea îl transformă pe rigidul dascăl lancasterian într-un personaj memorabil. Povestirea citită de noi toţi, chiar din primele clase, are pasaje care au devenit la fel de populare ca acelea din *Amintiri din copilărie*. De pildă, examinarea în urma căreia şcolarul va fi trimis la o clasă inferioară, pe mâna domnului Vucea:

„Domnul se uită la mine cu nişte ochi osteniţi. Intrasem în pământ. Când deschise gura, mi se păru că mă şi înghite.

— Ei, băiete... de câţi ani eşti?

— De opt... am împlinit la Sân-Petru...

Glasul îmi tremura ca şi cum mi-ar fi bătut toaca pe beregată.

— Ştii să citeşti?

— Ştiu...

— Scoate *Lectura*.

Bag mâna în ghiozdanul făcut de mama dintr-o foaie de cadrilat şi scot *Lupul şi mielul*. Aşa ziceam noi cărţii de citire, fiindcă începea cu *Lupul şi mielul*...

Ceru şi el o carte şi o deschise.

Mie-mi juca cartea în mâini şi-mi jucă până căzu jos.

Băieţii râseră.

Mă plecai să iau cartea. Domnul strigă aşa de tare «tăcere!», că încremenii cum eram, adus de mijloc.

— Ia-ţi cartea! Deschide-o la foaia 50 şi citeşte!

Luai cartea. O deschisei. Eu o întorceam la foaia 50, ea se întorcea la foaia 80, la *Ciuma lui Caragea*. La 50 era *Tentaţia*.

— Ci zi odată, motologule!

Eu, de frică, începui:

— Tentaţia!...

Cartea se deschise la foaia 80; şi eu, trage-i tare şi desluşit:

— Când-cu-ciuma-lui-Caragea – se răspândeau – orăşenii – prin sate – şi sătenii – prin pustii...

Şcolarii pufniră de râs.

— Destul, văd că ştii. Ce-ai învăţat la aritmetică?

— Adunarea, scăderea, înmulţirea, împărţirea şi fracţiile vulgare cu adunarea, scăderea, înmulţirea şi împărţirea lor.

— Cât fac 25 de măgari şi cu 15 boi?

Mă gândii eu, mă răzgândii. Îmi dau socoteala: asta nu e adunare, că frate-meu îmi dă să adun tot lucruri dintr-un fel, şi aşa zice el că

este adunarea. Ei, trebuie să fie înmulțire. Dar frate-meu ar fi fost mai bun, mi-ar fi spus cât a dat pe un măgar și pe un bou, ca să pot spune cât fac toți la un loc. Dacă văzui că nu se poate altfel, mă hotărâi să răspund:

— Domnule, nu pot face socoteala pe măgari și pe boi, că tata n-are decât cai... la cai m-aș pricepe...

Eu știam că tata cumpărase un cal, pe Micul, cu 200 de lei.

Domnul râse, școlarii pufniră, pe mine mă podidiră lacrimile.

— Fie și pe cai. Ei, acum să te văz!

Mă duc la tablă; iau tibișirul; îl scap de vro trei ori din mână și încep să socotesc măgarii și boii în cai, pe prețul Micului, adică pe 200 de lei și mă întorc spre profesor. El se uitase în jos și nu văzuse nimic din socoteala mea.

Tușesc bine și strig:

— Opt mii, Domnule!

Râzi Domnul, și râzi, și râzi! Când se potoli, zise, privind în tavan:

— Auzi, 25 și cu 15 să facă 8 000! Monitor general, ia-l și du-l în clasa a doua!"

Basmele n-au prospețime. Sunt printre cele dintâi pe de-a-ntregul culte, uneori pe motive din scriitorii străini, cum ar fi Pușkin, ori din mitologie. Nici literatura pentru copii (*Bunicul*, *Bunica*) nu trece de un nivel onorabil, fiind totuși printre primele exemple ale genului din proza noastră.

Din teatrul lui Delavrancea a rămas obiceiul de a considera valabilă doar trilogia istorică. Ceea ce este pe jumătate adevărat. Negoițescu o crede chiar capodopera scriitorului. Cele trei piese s-au mai putut vedea pe scenă până târziu, deși patriotismul declamat romantic, tot mai greu de suportat, le-a învechit definitiv. Curios e că el a părut acceptabil cenzurii de la sfârșitul deceniului al șaselea din secolul XX, când George Calboreanu l-a creat pe, probabil, cel mai emfatic Ștefan cel Mare. Delavrancea s-a documentat destul de serios. A citit cronicile moldovene (a lui Ureche, îndeosebi), pe Șincai, cartea lui Xenopol din 1889 și a lui N. Iorga din 1904, documentele publicate de Hasdeu în 1864, de C. Esarcu în 1875 și de I. Bogdan în 1895, ba chiar necrologul anonim descoperit de Kogălniceanu în 1840. A întocmit cronologii și liste de nume și de funcții boierești. Spectacolele de dinainte de Primul Război au cunoscut un mare succes de public și, implicit, financiar. Nici nu e de mirare, cu C. Nottara, Ion Manolescu, Marioara Voiculescu, Maria Filotti sau Petre Liciu în distribuție, cu costume comandate la Viena (pentru *Viforul* și *Luceafărul*). Critica s-a întrecut în elogii, deși rezervele n-au lipsit, începând chiar cu ale lui Pompiliu Eliade, directorul Naționalului bucureștean în 1909, care trimite ministrului său, Spiru Haret, un raport defavorabil primei piese, *Apus de soare*, subliniind erori de informare și de interpretare a istoriei, și sfârșind cu E. Lovinescu, deloc impresionat de trilogie. Părerea bună a celor mai mulți, Iorga, Dragomirescu, Vlahuță, Sadoveanu, ba chiar Caragiale (care retrage ironia inițială și prețuiește în *Apus de soare* o „dramă în genul misterelor sacre"), declină odată cu *Viforul* și mai ales cu *Luceafărul*. Singurul de părerea contrară, văzând în *Luceafărul* o piesă superioară, este Mircea Zaciu, autor al articolului din *Dicționarul scriitorilor români*.

Recitită azi, trilogia pare stângace și demodată, în afara standardelor teatrale. În piese se vorbește mult și foarte poetic. Ștefan le cheamă la sine pe fetele care țes cu aceste cuvinte: „Împrejurul meu... așa... așa... ca ierburile crude de pe bătrânul turn al Sucevei". Sau, când își mai convoacă o dată războinicii: „O! cum se varsă apele în Siret, așa vin șuvoaiele în Suceava la chemarea voievodului lor". Între patru ochi cu Doamna Maria, bătrânul domnitor n-are alt subiect de conversație decât istoria recentă a Moldovei, lipsa de loialitate a leșilor și nesațul turcilor. El e idealizat ca stăpân și cunoscător absolut al supușilor săi. Când pârcălabii vin la raport, Ștefan știe dinainte ce vor spune și pe cine au lăsat în locul lor la cetăți. După bătălia

cu leşii, se întoarce învingător, dar rănit (rana din pulpă nu-l mai lasă), iar unul dintre boieri relatează astfel înfrângerea inamicilor: „Prinşi din toate părţile, azvârliră armele jos... Şi curse sânge până la ţurloaiele cailor... Straşnic răcnea leul Moldovei, că auia valea şi codrii...” Doamna Maria îl întâmpină îngrijorată: „Ce te doare, păcatele mele?” Şi Ştefan răspunde măreţ: „Nimic pe domnul Moldovei... Şi toate pe Ştefan Muşatin, fiul lui Bogdan...” Discursul retrospectiv din actul al treilea a rămas celebru, cu toate că imposibil de rostit astăzi pe scenă şi destul de dificil la lectură. Bătrânul leu nu moare până nu-i ucide cu mâna lui pe nişte complotişti care nu-l vor pe tron pe Bogdan. În *Viforul*, după douăzeci de ani, pe tron e Ştefăniţă, cel brutal şi cinic. Comparat cu Richard al III-lea, n-are nimic din viclenia şi farmecul malefic al acestuia. Cu Doamna Tana se poartă oribil. Marilor boieri le zice „moşnege!”, îi repede, îi alungă şi-i taie ca pe vite. Tuturor le strigă: „Legea sunt eu”. Criminal de rând, Ştefăniţă n-are nimic din măreţia autocraţilor medievali. El e otrăvit de Doamna sa şi moare după o prea lungă agonie delirantă. „Nu deşteptaţi pe Ştefăniţă!”, le şopteşte Oana, nebună, de când soţul i-a fost ucis din porunca domnului. Singurul act valabil din *Luceafărul* ar fi putut fi primul. Pe o idee de basm, Petru Rareş se înfăţişează la poarta Sucevei susţinând că e fiul lui Ştefan cel Mare. Boierii îl pun la mai multe încercări, ca să se convingă, din care Rareş iese biruitor şi e urcat pe tron. În rest, bătălii şi conflicte povestite de către participanţi în modalitatea statică bine ştiută de acum. În final, îl aflăm pe Rareş încă o dată fugar peste munţi. La antipodul lui Ştefăniţă, el are doar calităţi. Nu-i lipseşte nici voinţa de a domni, lipsă pe care Horia Lovinescu îşi va întemeia ideea piesei sale despre domnitor. Totuşi personajul e convenţional.

În ciuda şovăielilor sale artistice, Delavrancea n-a fost deloc un scriitor naiv ori fără cultură. Din contră, aşa cum vedem din publicistica sa, din scrisori, din ciornele pieselor istorice, era temeinic şcolit, intelectual adevărat, la curent cu ce se scria în lume. E printre primii care preţuiesc pictura lui Andreescu (şi mai puţin pe a lui Aman şi Grigorescu). În 1881 semnalează noutatea europeană a naturalismului lui Zola (în descendenţa lui Flaubert şi Balzac): „o literatură shakespeariană mai ştiinţifică”. Critică aspru *Despot-Vodă* a lui Alecsandri, care n-ar respecta nici caracterul eroilor, nici mediul social, nici culoarea locală, declanşând replica lui Maiorescu din *Poeţi şi critici*. Relaţia cu Maiorescu va fi rea, tensionată, şi abia după ce va deveni membru al partidului conservator şi când criticul va fi sărbătorit la 70 de ani, Delavrancea va scrie câteva propoziţii memorabile despre orator: „Scurt: n-ai auzit pe Maiorescu. Te plâng om fără patrie! Patria ta se încheie în casa părintească unde te-ai născut, în lanurile bogate pe care le cultivi, în ţăranii harnici din satul tău. Şi mai departe? Îmi spui că ai văzut nepieritoarele opere din Florenţa şi Roma şi Neapole, dar n-ai auzit nici până azi minunea cuvântului pe care neamul românesc a fost în stare s-o zămislească în Titu Liviu Maiorescu! E cel mai desăvârşit din câţi au vorbit.” (Maiorescu nu va rămâne mai prejos văzând în Delavrancea „cel mai strălucit al României contemporane”. Tot orator, se înţelege). Tema principală a publicisticii este aceea a ştiinţei literare contemporane, începând de la limbă, care n-ar fi a poporului de la ţară, ci a „pricopsiţilor de prin oraşe” care n-au decât o „spoială de cultură” şi-l ţin pe ţăran de „prost”. De aceea îl va lăuda, la moarte, pe Petre Ispirescu, „marele scriitor al poporului”, „mare mai ales pentru noi, unii, care suntem adânc convinşi că renaşterea literaturii porneşte de la popor”. Salutul entuziast adresat revistei lui Artur Gorovei, *Şezătoarea*, are aceleaşi temeiuri. Nu s-a insistat destul pe premoniţiile sămănătoriste ale lui Delavrancea, mai clare şi mai apăsate decât ale lui Coşbuc sau Slavici. Polemizând cu A.D. Xenopol, îşi exprimă intenţia de a alcătui „o galerie de imagini, curate şi luminoase, rechemate din umbra trecutului eroic în faţa unui prezent tulbure, molatic şi fără relief”. E

deja Iorga aici, cu un deceniu înainte ca acesta să preia revista *Semănătorul*. În sfârşit, nu trebuie uitat interesul pentru creaţia populară. Delavrancea îşi repetă obsesiile şi, scriind despre folclor, neagă în discursul de recepţie de la Academie din 1912 (*Din estetica poeziei populare*) orice valoare literaturii noi, dominată de „industrializare" şi aflată „sub influenţa fenicianului modern" (al omului cu sacul cu bani la care se referea Lenin în 1905!), expusă pe deasupra unor „curente bolnăvicioase". Deşi a rostit conferinţe şi a avut un *Curs de folclor* la Universitatea din Bucureşti, alcătuindu-şi o antologie de uz propriu, Delavrancea s-a remarcat mai ales prin filipica la adresa literaturii străine de tradiţiile neamului. Singura idee originală a fostului redactor la *Revista nouă* a lui Hasdeu este referitoare la *doină*: acceptând teza acestuia din urmă care stabilea originea cuvântului în *daina* lituaniană, Delavrancea socoteşte specia descoperită de Alecsandri altceva decât un cântec de iubire şi dor, şi anume un „cântec de vitejie al maselor". *Doina* lui Eminescu ar aceea care fi dat speciei înţelesul ei istoric adevărat. „În *doină*, conchide Delavrancea, s-a răsfrânt sufletul poporului român, ca energie specifică, ca eroism al masei, ca raţiune de a fi a unui neam milităresc". Iată-ne dincolo de sămănătorism, în ideologiile tradiţionaliste de după Primul Război, cu vigorile lor armate şi cu paradele lor de eroism naţional!

Ce fel de concepţie politică a avut fiul căruţaşului din Delea Nouă, mereu frustrat de orgoliul celor de viţă veche, şi gata a-şi afirma în replică originea joasă? Ne putem da seama răsfoindu-i interminabilele discursuri parlamentare. Cel dintâi, din 1894, este îndreptat contra lui Maiorescu, a conservatorilor şi a junimiştilor. Discursul, întins pe două zile şi care a durat cinci ore, ridică problema originii proprii. „Am dreptul şi onoarea a vă spune: «da, sunt ţăran». Părintele meu n-a fost nici boier, nici negustor, ci ţăran, clăcaş împroprietărit la '64 [...] Sunt şi suntem prima generaţie a neamului care a învăţat carte". Nu era chiar aşa: tatăl fusese căruţaş, cărând orzul cultivatorilor din Delea Nouă spre diferitele pieţe ale Capitalei şi ale ţării. Delea Nouă se găsea în marginea Bucureştilor. Delavrancea o va evoca adesea, mai ales când ea nu va mai fi ce a fost. G. Călinescu a profitat de ocazie ca să facă din Delavrancea un pictor nostalgic al policromiei mahalalei munteneşti. Delea Nouă nu era însă o mahala. Înţelegem chiar din proza scriitorului că, la dimensiunile Bucureştilor din a doua parte a secolului XX, mahala erau, de exemplu, vecinătăţile glodoase şi întunecate ale Grădinii Icoanei, acolo unde locuieşte Iancu Moroi din nuvela care-i poartă numele. Delea Nouă, aflată undeva după bariera Vergului de intrare în oraş, era o comună mare, cu grânari bogaţi, cu negoţ înfloritor şi cu numeroase căruţe cu coviltir, ca a tatălui scriitorului, care transportau marfa. E interesant că toate primele discursuri rostite de parlamentarul de Prahova revin, într-un fel ori altul, la refuzul aristocraţiei, în numele „nefericitului popor". E cazul celor consacrate proiectului legii numelor de familie, pe care Delavrancea îl respinge ca „aristocratic" într-o ţară care a avut *boieri* şi *boierii*, adică privilegii, dar nu o aristocraţie adevărată. Când se răfuia cu Marghiloman sau Lahovary, Delavrancea fusese ales pe listele Partidului Naţional Liberal. În 1898 trece la conservatori, adică la cei pe care-i ironizase înainte pentru fumurile lor. Se alege de încă două ori deputat, al conservatorilor o dată, al conservatorilor-democraţi (takişti), a doua oară. E tot de două ori ministru. Secolul XIX trece în al XX-lea cu Delavrancea primar (conservator!) al Capitalei. Cine crede că voiajul de la un partid la altul este caracteristic epocii noastre se înşală. Delavrancea a demisionat din Parlament abia după doi ani de la demisia din Partidul Liberal, păstrându-şi mandatul şi după ce devenise membru al Partidului Conservator. I-a dezaprobat sau beştelit pe toţi împreună cu care a făcut ocazional politică: pe liberali în 1896, preferând disidenţa „drapelistă", pe conservatorul Carp, în 1907 după răscoală, fiind apoi susţinut de junimişti şi de takişti, pe Take Ionescu înainte de a deveni takist şi pe Nicolae Filipescu, înainte

de a milita împreună la *Adunarea Națională* pentru intrarea României în război alături de Antantă. Nu era nimic extraordinar în aceste aderări și trădări succesive. Prietenul lui, I.L. Caragiale, proceda la fel. Rămâne întrebarea cum se împacă poporanismul și ura de clasă, care l-au animat pe Delavrancea toată viața, cu spiritul conservatorilor, fie ei junimiști sau democrați.

ION AGÂRBICEANU

(12 septembrie 1882 – 28 mai 1963)



Încă un scriitor pe trei sferturi uitat: Ion Agârbiceanu. Dubla aniversare, din toamna lui 2002 și de la finele lui 2003, n-a trezit nici cel mai mic ecou. Dificultatea receptării moderne a prodigioasei opere a scriitorului ardelean i s-a părut a fi lui G. Călinescu eticismul romanelor sale de maturitate. În ce mă privește, cred că dificultatea este alta, mai ales că eticismul nu se regăsește în toate scrierile autorului și, până acolo unde se regăsește, el e prezentat „cu tact", evitându-se predica și făcându-se doar „simpatică virtutea", după chiar aprecierea lui Călinescu. Acest fel de a proceda este și singura sugestie a naționalismului lui Agârbiceanu (în *Istoria* sa, Călinescu îl așază în capitolul *Tendința națională*, lângă Goga și sămănătoriști), îndeajuns de obiectiv ca observator al satului de peste munți și cu un idealism moral bine temperat.

La debutul său, cu volumul de povestiri potrivit intitulat *De la țară* (aceasta fiind Țara Moților), apărut în 1905, Agârbiceanu a produs o impresie destul de puternică, pe care unii au socotit-o comparabilă cu aceea a *Poeziilor* lui Goga din același an. Ei erau scriitorii ardeleni cei mai promițători din zorii noului veac, după Coșbuc și înainte de Rebreanu. Nu este totuși nimic în povestirile lui Agârbiceanu de până la marele război din palinodia națională de la Goga, deși ele ne aduc sub ochi scene de viață rurală și personaje la fel de tipice precum cele din lirica poetului. Dacă vrem să prindem într-o formulă tematica acestor narațiuni, realiste mai ales în detalii și în vorbirea oamenilor, doar superficial aburite de nostalgii sămănătoriste în latură baladescă, aceasta este *dureri înăbușite*. Adică, nu întâmplător, titlul volumului lui Sadoveanu din 1904. Cel mai important monografist al lui Agârbiceanu a susținut ideea admirației pe care scriitorul ardelean ar fi purtat-o moldoveanului. Însă ideea lui M. Zaciu creează o problemă: când Agârbiceanu începe a-și publica povestirile

„de la ţară”, cu nimic deosebite de cele care le urmează vreme de un deceniu şi jumătate, Sadoveanu nu debutase. Nu se vede niciun motiv pentru a vorbi de vreo influenţă. E destul de limpede, în schimb, faptul că există la amândoi prozatorii preocupări asemănătoare, aceeaşi atmosferă morală a satului, ca şi o foarte măsurată acceptare a fatalităţii care stăpâneşte destinele tragice ale unor fiinţe neînsemnate. Nu putem intra în pielea cititorilor de la 1900: este sigur însă că lor li s-au părut originale povestiri precum *Lupul*, *Vârvoara* sau *Miluc*. Ceea ce ne frapează pe noi astăzi este însă sadovenismul lor. E ca şi cum, în ochii posterităţii, Sadoveanu l-ar fi deposedat pe Agârbiceanu de toată noutatea prozei sale de început. La o scară mai mică, un lucru similar s-a petrecut cu Samson Bodnărescu, pe care nu-l mai menţionăm astăzi decât cel mult ca pe un epigon eminescian, deşi, atunci când îşi publica poeziile muzicale şi pesimiste, Eminescu era încă acela de dinainte de 1870, un emul zglobiu al lui Alecsandri şi Bolintineanu. Iată două cazuri de epigonism paradoxal.

Neşansa lui Agârbiceanu nu se opreşte aici. Întâia parte a operei sale, aceea de până la Primul Război, se încheie cu volumul *Arhanghelii*, din 1914, roman solid, de pionierat realist, care este reţinut totuşi de către istoria genului doar ca o verigă între *Mara* (în volum abia în 1906) şi *Ion* din 1920. Astfel de receptări insidioase sunt rare într-o literatură, dar topesc originalitatea scriitorului. Aproape nimic din ceea ce i-ar fi putut fixa identitatea artistică nu mai pare a se afla în proprietatea lui Agârbiceanu. De un anume fabulos folcloric, pe care el l-ar fi putut găsi în *Serile în sat la Dikanka* ale lui Gogol, l-a expropriat Galaction, cu *Moara lui Călifar*, pe care Agârbiceanu n-o citise mai mult ca sigur când scria *Morarul*. Marile lui nuvele, structural diferite de primele povestiri, care apar după 1918 – *Popa Man* (scrisă totuşi în 1910) sau *Jandarmul* în 1941 – nu sunt nici ele scutite de o vecinătate primejdioasă, aceea a lui Slavici din *Moara cu noroc*, după ce tot Slavici, din naraţiunile mai scurte de la început, se poate recunoaşte în *De la ţară*. În sfârşit, romanele incriminate de Călinescu, *Legea trupului* sau *Legea minţii*, sunt de-a binelea rătăcite într-o epocă străină firii lor. În plin modernism, contemporan cu Hortensia Papadat-Bengescu (*Fecioarele despletite* sunt din acelaşi an cu *Legea trupului*) şi Camil Petrescu, Agârbiceanu nu poate face decât figura unui moralist naiv, impregnat de spirit religios, fără nicio legătură cu emancipata societate românească dintre războaie.

E o întrebare aceea de a şti ce drum se cuvenea să urmeze Agârbiceanu ca să scape de acest blestem. Poate acela indicat de *Fefeleaga*, cea mai valoroasă dintre povestirile sale de tinereţe, în care realismul viguros este întregit de o metafizică a rostului omului în lume care ne aminteşte de Gogol şi de Cehov. Au fost reluate, în această perspectivă, întinsele nuvele târzii, prin care criticii ardeleni (numai ei!) de după al Doilea Război (Mircea Zaciu, Cornel Regman, I. Negoiţescu) au încercat să-l reimpună pe Agârbiceanu contra discreditului relativ pe care i-l arătaseră criticii generaţiei anterioare. Însă nu e sigur că au reuşit. *Popa Man* e o combinaţie de reminiscenţe din Caragiale (*Păcat*), Slavici (tatăl ciudatului popă e un hoţ de porci, împuşcat de jandarmi) şi Sadoveanu (firi pătimaşe, nestăpânite, în dragoste şi în beţie). Lipsa unei personalităţi proprii e aici mai vădită decât oriunde. *Păscălierul* e o versiune comică a temei preotului dintr-un sat izolat. Cititorul ia însă la fel de greu în serios farsa păscălierului cum o ia preoteasa care se pomeneşte în patul conjugal al beţivanului şi voiosului ei soţ cu un călugăr. Peste *Strigoii* sau *Faraonii* pluteşte, la o lectură actuală, umbra lui Vasile Voiculescu. În fine, *Jandarmul* e singura care i-ar fi putut aduce scriitorului marea notorietate, dacă n-ar fi venit prea târziu. E povestea obsesiei a două tinere femei pentru un bărbat ciudat (acelaşi străin nimerit de neunde într-o comunitate care funcţionează după regula slaviciană a gurii satului), care

înnebuneşte şi se spânzură din nesiguranţă (şi-a ucis sau nu Veronica primul soţ dându-i să mănânce ciuperci otrăvite?). Nuvela are unele naivităţi, dar şi pagini puternice. În 1941, când apare, *Jandarmul* nu mai poate însă modifica impresia generală asupra unei opere care pare să ţină definitiv de începutul secolului.

CALISTRAT HOGAŞ
(19 aprilie 1848 - 28 august 1917)



„Calistrat Hogaş şi-a pierdut şirul firesc al generaţiei lui literare", scrie Pompiliu Constantinescu despre autorul *Amintirilor dintr-o călătorie*, cam de-o vârstă cu Slavici, Eminescu şi Caragiale (ultimul i-a fost un apropiat), dar recunoscut ca scriitor abia de către Ibrăileanu (care, tipărindu-i în revistă opera, i-ar fi scurtat-o cu o treime din pagini) şi Lovinescu (care-l socotea, în 1928, încă nepătruns în „conştiinţa publică"). Este şi acesta un caz de inadecvare, ca al lui Agârbiceanu. După interesul pe care critica interbelică i l-a arătat, Hogaş este din nou un scriitor ignorat. Receptarea lui tardivă, între războaie, nu e scutită de ciudăţenii. Prozatorul pare criticilor inclasabil. Călinescu remarcă puţina creaţie obiectivă, în molusca (e vorba lui) jurnalului fără coloană vertebrală. Hogaş ar fi un „diletant superior" şi un „minor mare". Presiunea simpatiei recent dobândite de către Hogaş îl silea pe Călinescu la această paradoxală apreciere. Lui Lovinescu i se pare un suflet primar, un homerizant, ca de altfel şi lui Streinu (care l-a şi editat), văzând în plus în el un simplu amator, spre deosebire de Cioculescu în ochii căruia Hogaş e „un meşteşugar lucid şi aplicat" şi un clasicist baroc. „Un Creangă trecut prin cultură", găseşte Vianu, un „intelectualist şi un estet". Referinţele cele mai numeroase se fac la Creangă şi Sadoveanu, deşi O. Botez se gândise din prima clipă la Odobescu. În toate acestea se simte o bună doză de exagerare. Proaspătul descoperit dă interbelicilor impresia că e o revelaţie. Exagerările vor fi prezente chiar şi după ce voga scriitorului trecuse. În *Istoria* lui, I. Negoiţescu va fi de părere că este în limba lui Hogaş o „lavă fumegândă, strălucitoare, luxuriantă" care ne-ar duce cu gândul la Eminescu ori la „lirismul poematic" de la începuturile literare ale Hortensiei Papadat-Bengescu. Nimic însă la Hogaş din natura eminescienei insule a lui Euthanasius ori din feminina senzualitate a *Femeii în faţa oglinzii*. Natura lui Hogaş e turistic-etnografică, într-o limbă literară împestriţată de moldovenisme (*venghercă*, *ogheal*, *smidă*, *medean* etc.), iar senzualitatea se reduce la ocheadele uşor libidinoase ale bărbatului de câte ori îi iese în cale câte o munteancă durdulie.

De la Hogaş ne-au rămas două cărţi, *Amintiri dintr-o călătorie* şi *În munţii Neamţului*, dacă ne luăm după ediţia postumă şi titlurile din 1921. Cea de-a doua s-a bucurat de prefaţa lui Sadoveanu. Alte două încercări de strângere în volum a însemnărilor de drumeţie risipite prin reviste dăduseră greş, când autorul mai era în viaţă, din pricina colosalelor erori de tipar, una, şi a unui incendiu care mistuise tipografia *Vieţii Româneşti*, a doua. Titlul ambelor fusese *Pe drumuri de munte*, reluat de Streinu în ediţia lui din anii '40, ca şi de alţii mai târziu.

Proza lui Hogaş nu este atât de greu de clasat cum s-a crezut. Autorul însuşi mărturiseşte, în prefaţa la ediţia ratată din 1912, a fi vrut să dea un brânci literaturii de călătorie „din drumul obiectiv, didactic şi aproape geografic de până acum, pe drumul subiectiv pe care trebuie să meargă..." Formaţia literară îl apropie pe Hogaş de scriitorii din cea de-a doua generaţie romantică, a lui Odobescu, generaţie care continua însă o tradiţie întemeiată de predecesori, de la Gr. Alexandrescu la V. Alecsandri. E vorba despre acea proză romantică *Biedermeier* care, întorcând, în general, spatele ficţiunii şi, în particular, romanului, cultiva, între altele, memorialul de călătorie ca pe o specie documentar-personală care consta în descrierea, jumătate exactă, jumătate fantezistă, a unor locuri, oameni, obiceiuri, eresuri, până la îmbrăcăminte, amestec de etnografic pitoresc şi de spirit cult, de culoare locală şi de antichitate savantă. Ca şi eroul lui Mérimée, inspiratorul multora, din nuvela *Colomba*, care umbla cu Horaţiu în ediţia Elzévir sub braţ în căutare de bandiţi corsicani, protagoniştii memorialelor sau jurnalelor de acest fel de la noi sunt intelectuali subţiri care dau ascultare, după moda veacului XIX, vocii poporului, culegându-i cântecele sau observându-i viaţa şi moravurile. Hogaş este şi el un *costumbrist*, cu un termen extrapolat de Virgil Nemoianu în *Romantismul îmblânzit* de la spanioli la restul continentului *Biedermeier*. Ca şi ceilalţi, Hogaş este un intelectualist şi un estet (deşi face caz de „mojicie", respectând „literatura de salon"), ironic, clasicist în mentalitate şi academizant în stil. Nu e cine ştie ce deosebire de natură a mijloacelor între *De la Văratic la Săcu* şi *Câteva ore la Snagov*, după cum nici vechiul Alexandrescu vizitând mănăstirile din Oltenia nu se află prea departe. Probabil *O preumblare prin munţi* (ai Neamţului) a lui Alecsandri din *Propăşirea*, de la 1844, este modelul cel mai îndepărtat.

Aşezarea lui Hogaş în această filieră nu ne poate împiedica să remarcăm originalitatea prozei sale de călătorie. Entuziasmul lui Ibrăileanu (mai mult o acoladă prietenească) sau al lui Lovinescu şi Streinu o dată trecut, ne rămâne să vedem în Hogaş un scriitor atractiv, care te îmbie nu numai la drumeţie, dar şi la citit. El se află la mijloc între clasicismul lui Odobescu şi barocul lui Bogza. E vădit îndrăgostit de fraza amplă, muzicală (pagina despre furtuna din munţi, Caragiale o învăţase pe de rost, iar lui Bogza i-a sugerat una asemănătoare în *Cartea Oltului*), de alegoria savantă şi de referinţa la Antichitate. De Odobescu îl apropie şi curiozitatea pentru botanică: listele de denumiri latineşti ale plantelor întâlnite în drumurile sale. Acest fel de a scrie sună tot mai desuet astăzi, însă e corectat, spre norocul al autorului, de înclinaţia lui spre comic şi chiar spre grotesc. În *Amintiri*, povestitorul alcătuieşte o pereche clasică împreună cu tovarăşul său de drum, un Sancho Panza care se molipseşte, ca şi modelul lui, de limbajul înflorat al lui Quijote şi-i serveşte vreo două discursuri parodice pe măsură. În celălalt volum, călătorul o are drept tovarăş pe Pisicuţa, o iapă la fel de costelivă ca şi Rosinanta. Drumeţii merg pe la hanuri şi stâne în care descoperim uşor câte o notă din Caragiale (cu hangiţele lui malefice) ori din Sadoveanu (ciobani sculpturali printre picioarele cărora se vede panorama munţilor, haiduci moderni şi călugări plesnind de sănătate). E greu de uitat părintele Ghermănuţă, care aduce apă de la izvor în comanacul său de tinichea, mai ales după straşnicul chef din chilia în care-şi invită oaspetele. Bătălia Pisicuţei cu musca e o mostră de epopee burlescă. Măcar acest pasaj merită a fi reprodus pentru a-i

refamiliariza pe cititorii de astăzi cu proza lui Hogaş:

„Nu mă putui totuşi opri de a nu mă desfăta o clipă, privind la lupta uriaşă ce se încinsese între ea şi o muscă mare cu spatele lucitoare şi verzii, care năzuia, numaidecât, să se adăpostească de arşiţa dogorâtoare a soarelui în umbra umedă a uneia din nările ei; şi cu greu ai fi putut hotărî care dintre amândouă erau mai iscusite în strategie, musca sau Pisicuţa? Căci, dacă Pisicuţa îşi apăra nasul, scuturând din cap în toate părţile, musca, nu mai puţin, cu o preciziune vrednică de cea mai desăvârşită balistică, ochea şi prindea nasul Pisicuţei din zbor şi se înfunda, cu iuţeala unei săgeţi, în adâncul uneia din nările ei. Pisicuţa sorbea şi îşi umfla pieptul său puternic cu jumătate din atmosfera pământească; iar când aerul, astfel sorbit, era înapoiat cerului sub forma suptă şi zguduitoare a unei furtunoase note de trombon, musca ţâşnea zăpăcită din nara Pisicuţei şi îi trebuia vreme să se dezmeticească şi să se descurce din ierburile încâlcite în care fusese aruncată, spre a-şi găsi din nou echilibrul de luptă... De la o vreme, musca îşi schimbă planul de atac şi începu să bată în părţile mai slabe ale citadelei, ca şi cum, adică, Pisicuţa n-ar fi avut nici picioare, nici coadă, nici dinţi şi, mai cu seamă, darul nepreţuit de a-şi scutura cu atâta putere pielea spatelor sale, încât geniul strategic al tuturor muştelor universului la un loc ar fi rămas neputincios..."

Comicul alunecă uneori spre grotesc, de exemplu în portretele celor două femei, mamă şi fiică, una cu mustăţi şi ghebă de Quasimodo, alta cu o guşă asemenea unor foale care prefac respiraţia într-o veritabilă fanfară.

Sunt, în cele două memoriale, ca şi în câteva proze publicate separat (*Cocoana Marieta* etc.), şi pagini de o factură mai obiectivă, care ar putea fi citite ca nişte nuvele de sine stătătoare, cu oarecе dialog şi o atmosferă de târg moldovenesc de pe la 1900. Nu e însă nimic în acestea din arta caracteristică lui Hogaş, care rămâne un admirabil povestitor de drumeţii montane dintr-o epocă şi dintr-o lume de mult apuse.

GALA GALACTION
(29 aprilie 1879 – 8 martie 1961)

De la indulgenţa, fără umbră de severitate, a, în general, necruţătorului E. Lovinescu, atunci când comentează, romanul *Roxana* („Romanul cuprinde o tragedie religioasă a întinării ofrandei şi a incompletitudinii sacrificiului", în *Fapta* din 1930) şi până la severitatea, fără umbră de indulgenţă, a, în general, înţelegătorului I. Negoiţescu („...A scris nenumărate pagini de proză mizerabilă", în *Istoria literaturii române*, 1991), se poate urmări curba descrescătoare a interesului criticii pentru literatura lui Gala Galaction. O cauză se află în opera însăşi a scriitorului: Galaction s-a format în bizara ambianţă macedonskiană din jurul lui 1900, a fost o prezenţă respectată în întreg interbelicul şi un harnic strângător de compromisuri politice şi morale după 1947. Nu s-a dovedit îndeajuns de profesionist ca să evite poncifele succesive şi o proastă concepţie despre literatură. Cea de a doua cauză se află în declinul simpatiei comentatorilor, tot mai puţin dispuşi să închidă ochii la tezismele şi stângăciile scriitorului-preot. Ceea ce Lovinescu şi contemporanii lui nu luau în considerare era chiar faptul că autorul unui roman foarte slab cum este *Roxana* nu era scriitorul, ci preotul: adică acela care ţine cu tot dinadinsul să păstreze secretul confesiunii principalului personaj feminin, făcând ininteligibilă

drama şi lăsând neexplicate motivele comportării. Ce rămâne, în definitiv, dintr-o operă, care nu e integral cuprinsă în cele şapte volume câte numără deocamdată ediţia critică a lui Teodor Vârgolici? Probabil câteva din povestirile de început, o admirabilă *Viaţă a lui Eminescu*, tot de atunci, şi romanul *Papucii lui Mahmud* din 1932. Peste tot restul s-a aşternut praful.



Din nefericire, foarte aşteptatul *Jurnal* s-a dovedit în bună parte o decepţie. Publicat postum, în anii '70 ai secolului trecut, într-o ediţie din care cenzura a eliminat destule pasaje, şi reluat, fără omisiunile cu pricina, în cinci volume, tipărite între 1996 şi 2003, *Jurnalul* merită înainte de toate o menţiune mai ales pentru întinderea lui. Într-o literatură lipsită de astfel de opere, unde doar *Însemnările zilnice* ale lui Maiorescu acoperă o perioadă de timp mai lungă, existenţa notelor aproape cotidiene ale lui Galaction dintre 1898 şi 1955 constituie o probă de disciplină intelectuală cu care nu suntem obişnuiţi. Mai cu seamă la început, când transcrie scrisorile către Zoe, *Jurnalul* se citeşte cu interes. Tânărul, îndrăgostit platonic de o călugăriţă aflată în ascultare la Agapia, cu unsprezece ani mai în vârstă, şi care-i va deveni mai târziu soţie, se spovedeşte tolstoian, deşi fără detaliile prin care Levin a scandalizat-o pe Kitty. El tocmai trece printr-o criză care îl va transforma dintr-un socialist visător într-un militant religios. Conţinutul, ca şi tonul acestor pagini de corespondenţă este extrem de literar. Autoscopia, câtă este, din scrisorile către Zoe dispare în însemnările ulterioare. Stilistic, acestea sunt exaltate, emfatice, abundând în comparaţii şi poncife romantice. Perdelele chiliei lui Zoe i se par autorului „aripi de fluturi albi". El simte „gheara zimţoasă a durerii" ori de câte ori se gândeşte la iubită şi „fluturătorea cosiţă a sufletului" îl împinge uneori spre „obsesiunea nouroasă a dimineţii". Toate, pe o singură pagină. Stilul e mai simplu şi mai concis, o dată faza epistolară epuizată, dar tot „liric" şi vaporos. Ar fi putut deveni interesant autoportretul din *Jurnal*: ghem de contradicţii, junele şi apoi adultul Galaction e un spirit profund religios, dar cu porniri erotice irepresibile, abstinent şi pofticios, blând cu o unsuroasă obsecviozitate, dar şi ranchiunos, pătruns de morala creştină, însă trăindu-şi destul de liber viaţa, devotat şi repede schimbător, modest şi paranoic, calculat şi impulsiv. Ceea ce răpeşte din valoarea autoanalizei este impresia persistentă de nesinceritate: învinuindu-se mereu pentru păcate majore, Galaction nu se referă la niciunul concret, cam la fel cum naratorul din *Roxana* nu spune ce lucruri grave i-a mărturisit frumoasa şi nobila femeie. Documentar, *Jurnalul* se cuvine reţinut şi pentru consemnarea disputelor din sânul bisericii ortodoxe române. Un portret succint al patriarhului Miron Cristea, admirat iniţial, detestat ulterior, găsim în paginile despre tânărul ierarh: „Era cel mai elegant şi pretenţios dandy bisericesc. Bărbat frumos, cap de Christ (dar gol de dumnezeiasca lui seriozitate şi povară), plete de trubadur, ochi languroşi şi vineţii ca Luceafărul lui Eminescu. Despre îmbrăcăminte nu mai vorbesc... Mătasea neagră, căptuşelile albastre sau roşii, brâul lat îl făceau ireproşabil stâlp drapat, în vitrina unei croitorii

clericale. Avea baston, pălărie ardelenească şi botine de lac." Cele mai instructive pasaje se referă la apărarea ortodoxiei împotriva neoprotestantismului sau a anglicanismului către care Miron Cristea înclina. Curios, dar Galaction va traduce Biblia nu conform tradiţiei ortodoxe, după *Septuaginta* grecească, ci din ebraică, după aşa-numitul Text Masoretic, preferat tocmai de protestanţi. Catolicii preferă versiunea latină târzie. Nu lipsesc însemnările despre viaţa politică. Galaction nu e angajat în nicio tabără. Toleranţa lui faţă de etnii şi religii, vădită în romane, este la fel de mare şi faţă de doctrinele politice. Scrie bunăoară la ziarul *Dimineaţa*, cel detestat de „patrioţi", şi nu altceva decât comentarii religioase, dar şi la *Curentul* (o cronică duminicală). Despre directorul *Universului* crede că e „un măcelar al onoarei, al moralei şi al gramaticei româneşti", dar, ca şi Goga sau Arghezi, tresare la vestea morţii pe frontul spaniol a voluntarilor Moţa şi Marin. Nu e clar ce acceptă şi ce nu la legionari sau la comunişti: „Nici aceşti naţionalişti extremişti, nici comuniştii nu sunt din împărăţia lui Iisus Christos (chiar dacă eu aş fi gata să admit că Moţa şi Marin au murit, ca vechii Cruciaţi, pentru Evanghelie şi pentru Cruce)". În fond, ar prefera o dictatură de dreapta uneia de stânga. Critică „păgânismul nazist" şi antisemitismul „nefasului nostru Patriarh". Asta în vremea despărţirii de capul bisericii. „Căpitanul de carnaval", adică Zelea Codreanu, e „un actor prost" şi un „histrion idolatrat". Deşi de sovietici şi de comunişti se temea (avea coşmaruri premonitorii încă din '41-'42), acceptă, în 1946, să fie deputat de Vâlcea din partea Blocului, să ţină conferinţe la ARLUS şi să devină membru al unei Academii epurate de mulţi oameni valoroşi. Cu un deceniu în urmă visa că e ostatec la ruşi şi silit la spovedanie: „Ne-am pomenit la masă, cu această căpetenie în dreapta mea. Era un tip blând, spălăcit. Lucrurile începeau cu poftire la masă. Când am deschis şi eu gura, am zis: Ce pot să vă spun? Un scriitor se spovedeşte în tot ce scrie. Ideile mele sunt risipite în cărţile mele. Tovarăşul avea aerul că gândeşte la fel". Asta în timpul războiului. După încheierea păcii: „Nu ştiu încă ce voi face cu acest jurnal [...] Cerul e de bitum, stelele cad în Apocalips, mânia lui Dumnezeu se dărâmă peste noi de dimineaţa până seara". Ultima parte a *Jurnalului* e mai mult recapitulativă decât la zi. Puţinele note la zi sunt fixate pe aceleaşi obsesii, nu ştiu cât de sovietofobe, de vreme ce Galaction colabora spornic cu regimul controlat încă de ruşi şi nutrea unele iluzii: „Aseară şi azi, în nevrednica mea rugăciune, l-am aşezat şi pe Iosif Vissarionovici (Stalin), în genunchi, în faţa tronului tuturor puterilor, tuturor îndurărilor şi tuturor iertărilor." Şi încă printr-o observaţie extraordinară la moartea tiranului de la Kremlin: „Am văzut într-un instantaneu fotografic reprodus în ziare imaginea lui Iosif Vissarionovici pacificată şi culcată între flori. M-au impresionat dureros mâinile doborâte de-a lungul trupului, una într-o parte, alta într-altă parte. Celor ce adorm creştineşte, li se împreună mâinile deasupra pieptului şi astfel mâinile se întâlnesc şi fac un pact de smerenie şi de implorare. Aceste mâini împreunate poartă o cruce, sau o icoană, sau o carte de rugăciuni [...] Mâinile lui Iosif Vissarionovici nu duc nimic! Nu se cunosc una pe alta, nu se întâlnesc decât în neant. Sărmane Iosif Vissarionovici!" Ultimele preocupări din *Jurnal* sunt legate, ca şi în publicistică, în predici ori în proze, de convertirea lui Saul din Tars. Ar vrea să scrie o carte de memorii intitulată *Spice din câmpul (ţarina) lui Booz*: „Dar cine mai ştie, în zilele noastre, revoluţionare şi antibiblice, cine a fost Booz şi ce sunt acele spice pe care secerătorii din Biblie le mai lăsau, pe-ici pe colo, neadunate în snopi, pentru sărăcimea care venea şi le aduna, ca un drept acordat de însuşi Domnul? Cine mai vrea să ştie azi cine au fost Noemina şi Ruth moabiteanca şi cine mai citeşte măreaţa poezie a lui Victor Hugo *Booz endormi*?" Aici *Jurnalul* se încheie, după 57 de ani, marţi 11 ianuarie 1955.

Uitată, şi pe bună dreptate, este publicistica lui Galaction, amestecată cu proza şi memoria-

listica prin diferitele culegeri şi formând cuprinsul volumului 7 din ediţia Vârgolici (dar numai aceea de până în 1918, restul urmând). Aceea strict literară debutează cu un articol despre Macedonski, cu prefaţa la un roman de N.D. Cocea şi cu un studiu, la care *Jurnalul* face repetate referinţe, despre Iulia Hasdeu. Stilul este acesta: „Poezia Iuliei Hasdeu e un crâng, la ivirea unui soare de april". Sau, în final: „Iulia Hasdeu, virgină şi poetă, rămâi suavă în cadrul artei mele, purtând, pe fiecare tâmplă, un trio de crini – în numele Prea Sfintei Treimi!" Mai târziu, textul se limpezeşte, dar nu devine neapărat mai consistent. De remarcat ar fi varietatea preocupărilor: cronici de teatru sau plastice, recenzii de cărţi, necroloage (Coşbuc, Stere, Anghel), fără savoarea celor ale lui Iorga din *Oameni cari au fost*, evocări şi portrete, câte unul izbutit: „Avea (Armand Şarenga, scriitor obscur şi coleg al lui Galaction) o curioasă înfăţişare. Era lung şi deşirat ca spinarea unei gloabe de saca. Era sfios, stângaci şi vulgar la vedere. Mai avea şi păcatul că ţinea capul plecat pe un umăr şi, când vorbea, parcă era în buturugi." Publicistica religioasă e mai matură, cu începere de la teza de licenţă din 1903, unde convertirea lui Saul apare prima oară, plecând de la premisa că „documentele evanghelice, judecate după metoda critică modernă, rămân inexplicabile". Nu intră în competenţa mea să mă ocup de acest fel de scrieri, după cum nu mă pot pronunţa asupra traducerii Bibliei, socotită de Galaction însuşi opera sa capitală, pe care, fără să vreau să fiu luat pe cuvânt, o găsesc arhaizantă şi greoaie.

Ca o trecere spre discutarea prozei, trebuie amintită *Viaţa lui Eminescu*, pe care Călinescu a socotit-o destul de bună ca s-o menţioneze în bibliografia cărţii lui. În 1914 erau destul de puţine informaţiile sigure despre viaţa marelui poet: amintirile lui Stefanelli, Panu şi Negruzzi, contribuţiile biografice ale lui Scurtu, C. Botez, N. Zaharia şi Octav Minar. Galaction se distinge prin câteva curajoase ipoteze, în lipsa faptelor. Mai mult, are fraza unui adevărat biograf. Lui Călinescu îi vor fi rămas cu certitudine într-un colţ al minţii rânduri ca acestea:

„Ocupaţia cea mai înaltă a lui Eminescu, zeiţa reveriilor şi a orelor lui de muncă era poezia. Eminescu se îngropa în frumuseţea visurilor urmărite pe hârtie şi uita de lume şi de el însuşi. Tot ce-i trebuia erau: o cameră în care să fie numai el, nouri de fum de tutun şi nenumărate cafelele negre. În Viena locuia într-un rând în Dianagasse no. 8, într-o cameră cu colegii săi Samoil Isopescu şi Iancu Cocinski. Când aceşti tovarăşi se înapoiau seara acasă, odaia lor era un infern înăbuşitor. Eminescu de-abia se mai vedea de sub lumina lampei, palid şi dus pe ceea lume. Bieţii băieţi alergau întâi la ferestre şi le deschideau. Aşa a dus-o Eminescu cât a trăit. Nepăsarea pentru fiinţa trupească şi pentru împrejurările pământeşti în cari se găsea, în cele din urmă a fost scump plătită de poet".

Călinescu se va fi regăsit şi în metaforele amestecate cu informaţii exacte ale pasajului următor, cu atât mai remarcabil cu cât este în spiritul prozei celei mai bune a lui Galaction:

„Chiar de la stabilirea lui în Iaşi, iar din anul 1876 şi mai mult, viaţa lui Eminescu ajunge din ce în ce mai încordată, mai îmbulzită şi mai împărţită. E ca un fluviu, care, până aici, a curs printre ţărmuri înalte, unul cu el însuşi, şi care acum, ajuns în locuri joase, se împărţeşte într-o reţea de şuviţe şi se pierde într-un noian de dumbrăvi, formând nenumărate insule, oglindind maluri cu ierburi nedescurcate şi cu flori uriaşe, formând şi acoperind mocirle fără fund, nutrind păsări graţioase, libelule, şerpi veninoşi şi alte vietăţi imunde, cari prosperează în chip firesc în preajma fluviilor mari – şi la umbra personalităţei unui poet de geniu. Eminescu face parte dintr-o societate literară, care, în miezul ei, este şi o tovărăşie de oameni politici – deci, şedinţe, lecturi, discuţii, literatură tipărită, contestări, polemici, duşmănii, cari pornesc de sus

de pe platformele literare şi se rostogolesc până în răspântiile politice. Eminescu iubeşte pe o femeie tânără, frumoasă, poetă ea însăşi, femeia unui profesor universitar, mai bătrân cu vreo 30 de ani decât soţia lui – deci, gelozie, intrigi, scrisori anonime, zavistii şi spionaj. Eminescu e poet mare, ridicat în slăvi de amicii lui, poftit în saloanele din Iaşi, ajuns la modă ca un articol de toaletă, bârfit şi tăgăduit de potrivnici, urmărit de gelozia geloasă ori imbecilă, care se agăţa de vorbele sau de unele erori din poeziile lui, fără să înţeleagă că subt acest vocabular straniu, torturat, paradoxal, pulsează, largă şi răpitoare, cea mai înaltă inspiraţie poetică din cât avusesem până aci. Mai rămânea ca nefericitul poet să fie vârât în ziaristică. Şi Eminescu fu ziarist!"

Dintre romane, nu este de amintit decât *Papucii lui Mahmud*. *Roxana*, *Doctorul Taifun* şi *La răspântie de veacuri* sunt cu totul inconsistente. E ciudat cum Galaction nu şi-a dat seama, când încheia seria, în 1935, că formula memorialistică era mult mai potrivită pentru întâmplările biografice relatate decât aceea romanescă. O eroare destul de răspândită la prozatorii români din secolul XX care, spre deosebire de aceia din secolul XIX, au încredere aproape exclusiv în ficţiune şi în mod special în roman. *Papucii lui Mahmud* face o excepţie fericită în opera lui Galaction, care e, hotărât, un povestitor original, puternic, dar nu şi un romancier. De altfel, *Papucii lui Mahmud* e o frumoasă *„conte philosophique"*, pe cât de expresivă, pe atât de educativă. Această întoarcere, în plin triumf al realismului (şi psihologic) în romanul nostru, la imaginaţie şi la parabolă, la povestirea paradigmatică moral, nu este singulară. În acelaşi timp, Sadoveanu scrie *Creanga de aur*, *Divanul persian* şi *Ostrovul lupilor*, la care, ce curios!, cartea lui Galaction n-a fost niciodată raportată. Ar fi incorect să căutăm (s-a mai întâmplat în critică) în portretul lui Savu Pantofaru psihologism. Ca şi turcul Ibraim sau evreul Goldstein, Savu e un exponent, nu un individ real. Nu problema remuşcării şi a ispăşirii se află în centrul povestirii, ci aceea a omului care se descoperă pe sine abia când e pus într-o situaţie excepţională sau tragică. E o problemă morală, nu una religioasă. Cosmopolitismul religios, observat de G. Călinescu, este adevărat pentru aproape toată literatura lui Galaction. Ca şi, mult mai târziu, Bashevis Singer, care descrie dintr-o perspectivă hasidică nişte situaţii universal-umane, Galaction încearcă să împace ortodoxismul cu musulmanismul sau cu mozaismul. Povestirea e pe cât de simplă, pe atât de emoţionantă. Savu Pantofaru ucide un turc, prizonier de război, într-o noapte de beţie, din iarna de după căderea Plevnei. Singura imagine de care Savu îşi va aminti e a papucilor rupţi din picioarele turcului prin care degetele îi ies afară. Când se dezmeticeşte, îl îngroapă pe turc în mormântul părinţilor săi, apoi cade bolnav (o lungă comă ca aceea a lui Natanail din *Demonul tinereţii*, deşi, evident, dintr-o pricină diferită) şi, vindecat printr-o minune, primeşte de la un sfânt sihastru un canon teribil, şi anume să ispăşească făcând şi dăruind sărmanilor o mie de încălţări. Pe măsură ce, cutreierând lumea, îşi va ispăşi crima, devine un alt om, blând, înţelept şi auster. Omorul îl transformase pe umilul pantofar într-un criminal. Asumarea greşelii şi autopedepsirea, prin trezirea conştiinţei morale, fac din el un sfânt. Aceasta fiind povestea, să mai spun că Savu va fi îngropat, simetric faţă de turcul ucis, la Stambul, într-un cimitir turcesc. Deşi n-are dulceaţa stilistică a povestirilor de acelaşi tip ale lui Sadoveanu, *Papucii lui Mahmud* rezistă cu brio timpului şi nobleţea ei etică nu pare să se stingă prea curând.

Două sau trei capodopere ale povestirii româneşti pot fi, incontestabil, descoperite în culegerile din tinereţe ale lui Galaction. Câteva au intrat în manualele de şcoală. Şi dacă oribila întâmplare din *La Vulturi!*, pe care elevii o întâlnesc deja în gimnaziu, n-are nici un sens etic, şi deci nici unul artistic, *Moara lui Călifar* sau *Copca Rădvanului* nu pot lipsi din nicio antologie a prozei noastre fantastice. Mai naivă, mai aproape de eresul popular e cea dintâi. Mai

în spiritul cult al povestirilor fantastice de peste aproape o jumătate de secol ale lui Vasile Voiculescu, *Copca Rădvanului* pune o prețioasă distanță intelectuală între legenda povestită de cioban și accidentul care l-a purtat pe narator la stână. E oarecum neașteptat, în ambele, interesul scriitorului-preot pentru lucrări ale diavolului. În urma unor astfel de întâmplări necurate își pierd viața morarul și flăcăul din prima povestire sau Mură Lăutarul și Domnița Oleana din cea de a doua. Aici trebuie menționată și *În pădurea Cotoșmanei*, pe care Voiculescu o citise cu siguranță și care i-a fost model în narațiunile lui cu duhuri primejdioase de animale. De o altă factură este *Gloria Constantini*, mai aproape de realismul țărănesc al lui Slavici și cu un simț al destinului comparabil. Doi frați, extrem de diferiți unul de altul, iubesc aceeași femeie. Cel mai tânăr și mai impulsiv, aventurierul, obsedatul Constantin, îl ucide pe cumsecadele și gospodarul Badea. Trecând Dunărea împreună cu malefica Frusina, e ucis, ca și iubita lui, de grănicerii bulgari. Dacă *Gloria Constantini* e romantică prin subiect, *De la noi, la Cladova* e romantică prin stilistica analizei psihologice. Fiecare trăire a părintelui Tonea e trecută prin filtru biblic și acompaniată de zbuciumul naturii. Povestea iubirii neîmplinite dintre preot și sârboaica Borivoje a stârnit sarcasmul lui Marin Preda. Exemplificând niște *Obstacole în calea lecturii* unor opere literare, Preda se întreabă: „Cum e posibil, îmi ziceam, să conceapă cineva o asemenea mistificare a sufletului unui biet preot, care trăia destul de pașnic în Cladova lui și nu era cine știe ce căutător al inocenței pierdute, care să lupte, asemeni unui părinte Serghi, cu însăși Ispita...?" Cred că obiecția vine dintr-un simț realist pe care Galaction nu-l avea. Dar și din prejudecata că un preot simplu, de țară, nu poate cunoaște abisurile îndoielii de sine și de credința lui. Serghi al lui Tolstoi era un nobil cultivat. Dar nici lui Tonea nu-i lipsește cultura, chiar dacă e, probabil, mai cu seamă religioasă. Preda nimerește în observația lui peste o problemă generală a literaturii noastre, dar nu dă răspunsul satisfăcător. Eugen Lovinescu remarca, de pildă, deosebirea dintre proza cu mici boieri de țară, suflete inocente și necultivate, a scriitorilor români din jurul lui 1900, ce pare iremediabil minoră și fără anvergură etică, și aceea rusească, de la Gogol la Turgheniev, care face să răsune universal o psihologie în multe privințe asemănătoare. Preda este el însuși victima acestui mic realism provincial și rustic de la Bassarabescu, Brătescu-Voinești sau chiar de la tânărul Sadoveanu, peste care Galaction încearcă să se ridice în nuvela lui, riscând comparația cu eroul lui Tolstoi. Altceva poate fi reproșat lui Galaction în îndrăzneața lui povestire, dincolo de naivele rezonanțe meteorologice ale mișcărilor din sufletul lui Tonea, și anume tonul de predică bisericească pe care naratorul îl adoptă în investigația lui psihologică. Preotul se judecă pe sine din amvon. În locul unui limbaj intim și firesc al analizei, Galaction întrebuințează unul scos direct din Biblie, cu citate la tot pasul, și din cărțile de rugăciuni. În sfârșit, povestirea desăvârșită între toate este *Lângă apa Vodislavei*. Nu există nicio întâmplare mai cumplită în întreaga noastră proză decât răzbunarea ciobanului bătut de un cojocar bogat și înjugat apoi la car. Subiectul e relatat foarte simplu. Nicio vorbă în plus. Fără gesturi de prisos. Și, mai ales, lucru rar la Galaction, fără comentarii auctoriale. Setea de răzbunare e mai puternică și decât banii, și decât comunitatea de religie. Abia la tânărul Preda vom regăsi acest comportament crud și perfect amoral care l-a șocat pe Lovinescu, în schița acestuia intitulată *Calul*. Într-o proză impregnată de spirit religios, ca a lui Galaction, unde mai în fiecare bucată putem identifica o referință biblică, această despuiere de orice semnificație este cu totul neașteptată. Umilitul cioban nu-l iartă pe cojocar pentru nimic în lume. Finalul, în care turcul, nevenindu-i parcă să creadă, încearcă zadarnic să obțină îngăduința ciobanului, fie și dându-i o parte din banii capturați, este antologic:

„— Scoate la tine, bre, chimirul cu parale.

Iordache se încinsese cu el pe sub cămaşă. Îl scoase, cum şi-ar fi scos inima, şi-l puse pe proţapul carului. Turcul porunci unuia din bejenari să-i ţie calul în locul ciobanului, iar ciobanul îi porunci să lege pe Iordache cu mâinile la spate. Şi fiindcă Profira cu celelalte muieri şi cu copiii începură să ţipe şi să-şi smulgă părul, turcul mai porunci să piară de la faţa locului şi muierile şi copiii. Turcul se întoarse către cioban şi-i arătă chimirul de pe proţap:

— Jumătate: judecată la mine; jumătate: ispaşă la tine.

— Nu vreau, boierule, să trăieşti! Dumneata ia-ţi chimirul şi mie dă-mi ispaşă capul lui.

Turcul sfâşie cămaşa osânditului şi-l trânti în genunchi cu pieptul pe proţap. Apoi, în soarele celei din urmă dimineţi a lui Iordache, trase iataganul. Cu o mână în părul lui Iordache, cu cealaltă gata să facă răzbunare, turcul dădea pe faţă că între inima lui şi iataganul lui este o deosebire:

— Iartă la el, bre, că e lege al tău!

— Nu-l iert, boierule!

— Iartă la el, bre, că e lege al tău!

— Nu-l iert, boierule!

— Iartă la el, bre, că e lege al tău!

— Nu-l iert, să trăieşti, boierule!

Atunci iataganul, pe care turcul îl ţinea încremenit în soare, căzu în şuier pe gâtul lui Iordache şi, cu căpăţână cu tot, răsună de pământ.

— Ţine, bre.

Şi turcul i-aruncă ciobanului în piept ispaşa udă şi bolborositoare."

Micul clasicism poetic

GEORGE COŞBUC

(20 septembrie 1866 – 9 mai 1918)



George Coşbuc a fost, înainte de Primul Război, cel mai popular poet român, aşa cum va fi G. Topârceanu imediat după el. Prima culegere, *Balade şi idile*, 1893, s-a retipărit de opt ori în timpul vieţii poetului, iar *Fire de tort*, 1896, de cinci ori tot până 1918, deşi n-a avut nici pe departe răsunetul celeilalte. Poeziile cele mai îndrăgite au fost şi ele reluate de mai multe publicaţii înainte de includerea în volum. Un singur exemplu: *Noapte de vară* a cunoscut şase astfel de apariţii. Maiorescu a fost o clipă ispitit să vadă în Coşbuc, care a debutat cu versuri, în aceeaşi *Familia* ardeleană ca şi Eminescu nouăsprezece ani mai devreme şi a publicat *Nunta Zamfirei* în chiar anul morţii marelui poet, pe principalul continuator al acestuia. Canonul şcolar şi l-a însuşit de la început pe Coşbuc şi-i păzeşte cu grijă până astăzi memoria. Scăderea interesului criticii pentru poezia lui a început

chiar de la *Fire de tort* (următoarele două culegeri antume fiind neglijabile şi neglijate) şi se explică deopotrivă prin involuţia poeziei înseşi a lui Coşbuc, care în cel mai bun caz repeta, palid, motive şi procedee stilistice, dar şi prin schimbarea climatului literar, după 1900, când, vorba lui I. Negoiţescu, autorul uneia dintre reconsiderările cele mai originale din deceniile ultime (*Coşbuc, azi* în *Însemnări critice*, 1970), „simbolismul triumfa la noi asupra sămănătorismului." Între războaie, Vladimir Streinu şi G. Călinescu încearcă să aducă poezia neoromantică a lui Coşbuc pe lungimea de undă a modernismului. Ulterior se poate vorbi de resemnarea criticii în faţa faimei poetului în mediile şcolare sau în ocazii festive. Schimbarea climatului literar în jurul lui 1900 a fost şi una de concepţie poetică: noţiunea de poezie s-a transformat radical, nu şi aceea de cultură poetică. Într-un anume sens poezia şi-a „privatizat" temele. Din obştească, a devenit cât se poate de individuală. Procesul datează mai demult, dar transformarea este deplină abia odată cu simboliştii, care trebuie consideraţi întâii poeţi moderni. Din acest punct de vedere, Coşbuc este un romantic întârziat, mai aproape de Alecsandri decât de Macedonski, deşi este contemporanul celui din urmă. În al doilea rând, poezia nouă va fi predominant lirică. Coşbuc continuă tradiţia eterogenă a poeziei romanticilor, care aşeza pe picior de egalitate toate speciile. Lirism propriu-zis nici nu este la el. Gherea a intuit corect, cu toată improprietatea formulei în care l-a vârât pe Coşbuc, „poetul ţărănimii", când a observat că spre deosebire de alţi poeţi care „vorbesc aproape exclusiv de propria dragoste, Coşbuc vorbeşte exclusiv de dragostea altora." În fine, tot scandalul de plagiat de la apariţia *Baladelor şi idilelor* arată că pentru Coşbuc poezia nu era obştească doar sub raportul temei, ci şi sub acela al paternităţii. Grigori N. Lazu, care a semnalat preluări din poeţi nemţi, unguri şi chiar ruşi, era el însuşi un traducător harnic şi un om informat. Remarcile lui sunt în cea mai mare parte juste, chiar dacă gradul de prelucrare a unor originale străine e diferit de la o poezie la alta a lui Coşbuc. Problema lui Coşbuc este că ţinea de o mentalitate depăşită la sfârşitul secolului XIX, dar care fusese a romanticilor, de la 1848, a lui Anton Pann, a lui Eminescu însuşi într-o măsură mai mică. De altfel, plagiatul este legiferat ca atare abia în 1862, aşa că, admirator al lui Bălcescu, pe care-l va imita în monografia despre Ion Vodă cel Cumplit, Hasdeu nu va remarca (n-o va face nici Iorga) că studiul *Românii supt Mihai-Voievod Viteazul* e, în parte, tributar istoriei lui Florian Aaron, tot aşa cum, depistate în epocă, prelucrările destul de fidele după prozatori francezi ale lui Negruzzi ori Ghica nu sunt socotite condamnabile. Ca şi Gherea, Coşbuc este un cititor insaţiabil şi are o temeinică ştiinţă a limbii şi literaturii latine. „Filologicalele" din *Vatra* şi din *Epoca* sunt aproape erudite. Învăţatul Coşbuc afecta o naturaleţe ţărănească, aşa cum orăşeanul autor de idile afecta inocenţa trăitorului la ţară şi în natură. De aici provine, odată cu simplitatea copilărească a versurilor, şi tonul sfătos, neaoş al articolelor şi paginilor de proză. La treizeci de ani, când publică în *Vatra* succintele şi spiritualele lui comentarii pe teme lingvistice, Coşbuc are aerul unui dascăl bătrân şi rutinat. E puţin probabil ca lingviştii noştri să fi citit aceste texte, care seamănă cu acelea actuale ale lui Gh. Tohăneanu din revista timişoreană *Orizont*, şi în care sunt lămurite proverbe,ziceri, expresii cunoscute vorbitorului de română, dar la a căror origine nu s-a gândit niciodată. *Explicarea unor zicători româneşti* ar merita o ediţie separată cu glosele unui istoric actual al limbii noastre. Iată doar una din aceste proze filologice:

„*Târţa-pârţa.* Cu adaosul «şi-o nimică!». Zicătoare de provenienţă ardelenească. E răspândită prin Moldova; prin Muntenia s-aude mai rar. S-a născut aşa. De câte ori românii din Ungaria se mişcau în veacurile trecute cerând pământ şi reforme agrare, nobilii unguri le făgăduiau a treia parte din bunurile lor, ca să-i

liniştească. Nobilii discutau chestiunea, pentru ochii lumii, dar lucrurile rămâneau baltă. Fiind limba parlamentară cea latină, deputaţii vorbeau de *tertia pars domenii* (*a treia parte din pământ*). Românii au auzit azi, au auzit mâine de *terţia pars* şi au văzut că totdeauna au fost traşi pe sfoară. Când le mai făgăduiau nobilii drepturi, românii ziceau: «Aş! Ne daţi iarăşi *târţa-pârţa*!» Vorbele au ajuns zicătoare. «Vorbeşte şi el târţa-pârţa!» se zice despre omul care spune fleacuri, ca nobilii unguri, care vorbeau ca să fie cu vorbă."

Când te gândeşti că există expresia *moară de vorbe*, cu acelaşi sens, ai putea crede că titlul rapsodiei enesciene ar fi sunat mai bine *La moară la târţa-pârţa* decît *La moară la scârţa-pârţa*. Şi fiindcă tot suntem la acest capitol, proza publicistică a lui Coşbuc, rămasă în periodice ori în broşuri, strânsă toată abia în ediţia Gavril Scridon (*Opere alese*, IV, 1979) merită mai multă atenţie. Ea conţine şi câteva informaţii utile de istorie literară. G. Călinescu a descoperit în Coşbuc de unde provine expresia *craii de curtea veche* folosită de Mateiu Caragiale în titlul romanului său. Editorii lui Alecsandri găsesc o strofă ocazională a acestuia scrisă direct în germană (e drept, precară), la rugămintea patronului unui restaurant din Karlsbad. Iar Caragiale, în ultimele luni de viaţă, ar fi lucrat la o bucată „patriotică" inspirată de *Eneida*. Sunt şi amintiri, în general duioase, ca ale lui Slavici. În fine, Coşbuc are ideea trecerii în revistă a unor păsări ajunse simboluri erotice în literatura română. Un fel de călinescian *Univers al poeziei*, în latură ornitologică, se schiţează în lungul serial din *Epoca* lui 1897. Poveştile despre cuc sunt de pildă admirabile:

„Nimic din natură nu e cântat mai des decât cucul, nici altă pasăre, nici floare, nici copac. Şi e lucru de înţeles, căci iubirea sexuală şi în poezia populară a noastră are întâietate, ca extensiune, asupra tuturor altor sentimente, iar cucul e simbolul ei. Se mai adaugă că firea tăinuită a cucului a dat românului prilej să-l facă simbol şi al altor sentimente, astfel cucul a dat prilej la naşterea a zeci de proverbe şi de zicători, el are o mulţime de legende, şi cântecele în care se vorbeşte de el ocupă cel puţin a cincea parte din doinele noastre de iubire [...].

Cucul e o pasăre singuratică, de felul ei. Ţăranul a văzut că toate păsările călătoare au obicei să plece în stoluri mari şi, astfel, el ştie când pleacă. Singuri cucii au alt obicei: ei pleacă unul câte unul şi, după cum se crede, noaptea, aşa că nimeni nu ştie nici când pleacă, nici încotro zboară, nici când şi cum se întorc. Astfel, din capul locului, cucul e pentru ţăran o pasăre misterioasă, care umblă pe căi tăinuite. De aici s-a născut zicala: *a trece prin vămile cucului*, adică dând bir cu fugiţii şi pierzându-ţi urma prin ţări străine.

În Ardeal şi în Bucovina se zice: *a căta vama cucului* în înţelesul: ce te-ncerci să faci un lucru cu neputinţă, absurd. E o ghicitoare: «Cine n-are vamă? *Cucul*. Şi cine trece prin vamă şi nu se bagă-n seamă? *Vântul*.» Astfel cucul e tipul contrabandistului, şi se potriveşte lucru că pe el îl roagă toţi flăcăii care iubesc pe ascuns vreo nevastă:

«Cântă cucu-n munte sus,
Ne-am iubit, bade, pe-ascuns;
Cine ne-a văzut ne-a spus,
Naibă parte nici de boi,
Nici de staulul cu oi.»

Dragostea tăinuită are un capitol însemnat în erotica noastră şi doinele care o cântă sunt cele mai pătimaşe, căci:

«Dragostea de fată mare
Ca o floare din cărare
Dar de dragosti nevesteşti
Te usuci şi te topeşti. [...]»

Nevestele care iubesc pe ascuns îşi încep doinele de obicei cu versul:
«Cucule, să nu mă spui...»

Mare parte din poezia lui Coşbuc s-a banalizat. Recitarea la care aproape toate poeziile au îmbiat generaţii după generaţii a transformat-o într-o cutumă didactică sau sărbătorească. Coşbuc a scris câteva dintre cele mai frumoase poezii pentru copii (*Concertul primăverii*, *Nunta-n codru*, care vor inspira *Rapsodiile* lui G. Topârceanu, *Iarna pe uliţă*, *În miezul verii*, *Cântec* etc.) la care trebuie să adăugăm şi unele dintre balade, *El-Zorab* sau *Nunta Zamfirei*. Explicaţia „căderii" multor poezii la nivelul lecturii copiilor şi adolescenţilor ţine de o copilărie a înseşi poeziei. Modernismul, ca vârstă adultă a poeziei noastre, a făcut ca bună parte din poezia paşoptistă, apoi aceea a lui Coşbuc, Iosif, Topârceanu, Goga să fie simţită drept literatură pentru copii. Contribuie la aceasta, în cazul lui Coşbuc, dexteritatea. Copilul e fascinat de cadenţele coşbuciene, de schimbarea surprinzătoare a piciorului, de încrucişarea ori îmbrăţişarea rimelor. Poezia modernă n-a prins, în general, la copii sau la publicul larg (care în fond, se comportă copilăreşte la lectură) şi fiindcă nu se poate recita ori nici măcar spune cu voce tare.

Idilele au fost cel mai bine explicate de Vladimir Streinu: perspectivă de orăşean în *week-end* asupra vieţii la ţară. G. Călinescu, în *Istorie*, va nuanţa ideea poate prea tranşantă a autorului *Clasicilor noştri*: „Coşbuc idilizează satul. Romantismul lui e un fel de naivitate schilleriană, obţinută pe cale artificială, după pierderea inocenţei, din nostalgia vârstei de aur. Dar bineînţeles, Coşbuc e ţăran adevărat şi poezia lui nu devine arcaderie, nici teocritism gessnerian". Aceste observaţii sunt doar în parte adevărate. Destule idile sunt arcadice. Artificialitatea bate la ochi. Ce rămâne totuşi valabil? Tot G. Călinescu a intuit exact lucrurile: „Specificitatea lui Coşbuc se află în poeziile cu subiecte ţărăneşti, aproape toate erotice [...] Caracteristic este că mai toate aceste poezii sunt nişte monoloage. Sunt ele epice, dramatice? Propriu-zis, nu. Deşi aspectul de monolog a ajutat mult răspândirii prin declamarea la serbări, fapt ce a dus la oarecare banalizare (de unde un scepticism, neîndreptăţit, la cei cărora li se vorbeşte de valoarea lui Coşbuc), lirismul în forma aceasta obiectivă există, ca un mecanism etern al ingenuităţii umane, ca un hieratism al instinctelor. E un lirism reprezentabil, o poezie teatrală..." Să vedem mai întâi ce poezii ale lui Coşbuc răspund la acest apel: *Recrutul*, *Duşmancele*, *Numai una*, *Cântecul fusului*, *Rea de plată*, *Fata morarului*, *Gazel*, *Pe lângă boi*, *La oglindă* (din *Balade şi idile*), *Ispita*, *Şarpele-n inimă*, *Vântoasele*, *Dragoste învrăjbită* (din *Fire de tort*). Acestea sunt, toate, antologabile. Mai ales în *Fire de tort* şi în *Ziarul unui pierde vară*, 1902, nu mai găsim nimic citabil, decât accentele pre-semănătoriste din *La Paşti* şi altele. *Cântece de vitejie*, 1904, e *Ostaşii noştri* în variantă Coşbuc, fără nimic memorabil. Poetul pare a se specializa de altfel în popularizarea eroismului soldaţilor din războiul de neatârnare, pe care-l tratează şi într-o broşură în proză (*Războiul nostru pentru neatârnare pe înţelesul tuturor*, 1899), ca şi domnia lui Carol I (*Povestea unei coroane de oţel scrisă anume pentru ţărănime*, 1899). Ar trebui apoi clarificată noţiunea de lirism reprezentabil de la Călinescu. Să înţelegem că poetul îşi pune în scenă sentimentele, le joacă, montând regizoral spectacolul? S-ar părea că aceasta este ideea criticului, care, ca şi Negoiţescu mai târziu, a făcut o jumătate de pas înapoi în considerarea vetusteţii lui Coşbuc, care ar fi naiv în sens schillerian, dar rămânând tot ţăran, şi ar dramatiza subiectele, dar ca formă indirectă de lirism. Nu altfel gândeşte Negoiţescu, în căutarea de „luminişuri" lirice în câteva din cele mai sarbede compoziţii coşbuciene, visând la acel „lirism profund" în „imagini de-a dreptul trakliene" din *Pe dealul Plevnei* şi altele aşijderea. Altminteri, lista de „reuşite" oferită de *Istoria* lui Negoiţescu aşază laolaltă balade, legende sau idile care conţin câte un accent liric autentic. În fond, prejudecata modernistă care a părut a ni-l reapropia pe Coşbuc a făcut să se piardă exact acea parte

a poeziei lui care ne-ar putea reține cu adevărat și astăzi. E vorba de acele scenete dramatice în care însă nu sentimentele poetului formează conținutul monologului (și mai rar, al dialogului), interioritatea lirică lipsind din toate. Ne-am obișnuit, din perspectiva liric-modernistă, să-l identificăm pe Eminescu cu Hyperion (și, mai greu, cu Cătălina sau Cătălin), să-l auzim plângându-se pe Radu Stanca însuși în *Lamentația Ioanei d'Arc pe rug*, pe Doinaș sau pe Mugur în prințul fiecăruia. La Coșbuc însă această pretinsă subiectivitate deghizată este absentă. Pretutindeni dăm de subiectivitatea unui personaj, de limbajul lui și, în definitiv, Gherea nu greșea, deși Călinescu i-o reproșează, de psihologia unui personaj. În *La oglindă* este cât se poate de limpede cine vorbește:

„Asta-s eu! Și sunt voinică!
Cine-a zis că eu sunt mică?
Uite, zău, acum iau seama
Că-mi stă bine-n cap năframa
Și ce fată frumușică
Are mama!"

După cum stările sufletești ale fetei concurate de o rivală la iubirea aceluiași flăcău sunt foarte exact surprinse în monologul din *Dușmancele*:

„Nu plâng că mi-e de Leana teamă;
De ciudă plâng eu numai, mamă.
Cuvintele ei nu le ieu
În samă,
Dar mi-e rușine și mi-e greu,
Că scoală satu-n capul meu."

În *Mânioasă* e rândul flăcăului care nu știe de ce iubita s-a supărat pe el:

„Mai știu eu ce-aș vrea s-ascult!
Că-n zori Lina sta-n portiță,
Sălta-n vânt a ei altiță,
Vântul îi sălta-n cosiță
Și-i făcea floare-n obraz:
Eu mergeam la plug în laz,
Și, când trec, Lina s-ascunde,
Parcă nici nu m-a văzut.
Și vorbesc, și nu-mi răspunde,
Nu-mi răspunde!
Și-o întreb, și nu-mi răspunde!
Și mă mir – ce i-am făcut!"

Realismul psihologic al limbajului este și mai evident în *Dragoste învrăjbită*, o adevărată nuvelă în versuri, cu pasaje narative, monologuri interioare și dialoguri. Aici este tot Coșbuc, în linia, s-a observat, *Zburătorului* lui Heliade și a *Satirelor* lui Alexandrescu, de la care nimeni n-a pretins lirism:

„A venit Joiana. Fata și-a luat
Donița să mulgă. Era bine seară
Când bătea prin frunze vânt de primăvară.
Fratele Siminei, Nicu, tremurând
Stă-n cămașa-i lungă de copil, ținând
Lumânarea-n preajma doniței. Deodată
El clătește ceara și-ngânând arată
Pe pământ cu mâna: – „Uite ce-ai făcut".
Și târziu la urma urmei a văzut
Fata că de lapte donița e goală:
Mult pe jos mulsese, și altă parte-n poală."

E o eroare să credem că până la urmă poetul își asumă aceste măști și aceste roluri. Hyperion fiind o postură a lui Eminescu, fata ori flăcăul rămân independenți de Coșbuc, așa cum personajul de pe scenă rămâne independent de actorul care-l interpretează. Coșbuc e actor, interpret, intrând în pielea unor personaje și reproducându-le comportamentul și vorbirea. Pe lângă identificare, este și distanță. De aceea naivitatea poetului se cuvine tratată *cum grano salis*. Dacă poetica implicită în aceste scene dramatice e stanislavskiană, efectul e adesea brechtian. Dacă în *La oglindă* ar vorbi o fată oarecare la vârsta primei cochetării, iar în *Mânioasă* un flăcău opac la nazurile iubitei, am avea niște monologuri nepoetice. Distanța dintre

poet şi personaje este cea care interesează poezia. Ca şi în idile, nu candoarea peisajelor şi fiinţelor e poetică, ci simularea ei. Ţărănismul coşbucian este înşelător tocmai fiindcă este un spectacol, nu o psihologie, este o coregrafie, nu o scenă realistă. Monoloagele vin dintr-o tradiţie literară fără frontiere, nu dintr-o realitate rurală românească. Pe de altă parte, toate aceste personaje sunt tipuri, nu indivizi. Fata ingenuă, flăcăul stângaci alcătuiesc un inventar tipologic ţărănesc, aşa cum peisajele din pasteluri sunt elemente de monografie, nu tablouri de natură. Poezia generică a lui Coşbuc nu are nicio legătură cu lirica modernă şi a descoperi bacovianism sau barbism în unele pasaje este, critic, fără sens. Nu e epică sau dramatică în înţeles propriu, dar nici lirică. E o poezie de roluri, teatrală, în care poetul nu se dezvăluie pe sine, ci îi joacă pe alţii. Plăcerea lui este de a locui în suflete străine, ca un actor. Când este cel mai mult el însuşi, Coşbuc este un altul.

Merită câteva rânduri traducerile, din poeţi latini sau moderni, din *Sakuntala* sau din Dante. În special *Divina comedie* reprezintă o realizare notabilă. Poetul a lucrat la ea toată viaţa. Există variante pentru fiecare vers ori terţină. Critica a ezitat în aprecieri. Maiorescu, la curent cu prea puţin, i-a obiectat lipsa de „migăloasă cizelare" şi a „cunoştinţelor". Coşbuc a lăsat comentarii la *Divina comedie* care contrazic această din urmă remarcă. Vianu, în 1956, considera că traducerea de către Coşbuc a *Divinei comedii* ar fi „opera cea mai de seamă a măiestriei lui poetice". Adevărul trebuie căutat la mijloc. Poema lui Dante nu are, în versiunea lui Coşbuc, nimic din fluenţa şi acurateţea poeziilor originale ale poetului nostru. Oricât a stăruit asupra versurilor, Coşbuc n-a reuşit să evite o curgere dificultuoasă, sincopată, cu praguri de netrecut sau cu ligamente neplăcute. Negoiţescu are dreptate să salute efortul de a folosi, mai ales în *Paradisul*, neologisme de care Coşbuc se ferise în poeziile proprii. Criticul citează câteva astfel de pasaje oarecum surprinzătoare prin puritatea lor abstractă şi muzicală deopotrivă. De exemplu ultimele şase terţine din *Paradisul*, mai lapidar-conceptuale decât tot ce se scrisese în poezia noastră până atunci:

„Rotirea ta, ce-n tine conţinută
ca şi-un reflex de raze se părea,
puţin de mine-n jur când fu văzută,

păru-n coloarea proprie ce-avea
că-n ea al nostru chip îl zugrăveşte,
deci şi mai adâncit privii în ea.

Precum un geometru s-adânceşte
să măsure un cerc şi trudă pune
şi n-afl-acel principiu ce-i lipseşte,

aşa fui eu cu nou-apariţiune:
voiam să văd care-i raportul lor,
cum poate chipu-n cerc să se-împreune;

dar n-ajungea spre-aceasta propriu-mi zbor,
de n-ar fi fost de-un fulger luminată
puterea mea şi-i stinse-avutul dor.

Înaltu-mi vis se rupse-aici deodată;
ci-mi şi porni şi-al meu şi dor şi *velle*,
asemeni roţii ce-i egal mişcată,

iubirea care mişcă sori şi stele."

OCTAVIAN GOGA
(1 aprilie 1881 – 7 mai 1938)



„Eu am pornit în literatură de la o idee monografică a unui sat", va mărturisi Octavian Goga în 1933 la solicitarea aceluiaşi D. Caracostea, căruia majoritatea scriitorilor noştri din prima jumătate a secolului XX îi datorează cele mai interesante profesii de credinţă. Nimic însă din *Poeziile* din 1905, singurul volum care contează în opera poetului, nu îndreptăţeşte ideea. De altfel, Goga însuşi avea în vedere, cum spune în aceeaşi împrejurare, „un fel de Georgicon", ceea ce este cu totul altceva. Descrierea completă a unei localităţi îşi va face apariţia în lirică abia un deceniu mai târziu, prin *River Spoon Antology* a lui Edgar Lee Masters, autor tradus după Primul Război în româneşte de către Ion Pillat. Nu este totuşi nicio legătură între cei doi poeţi. Masters este realist, concret, banal şi prozastic. Goga, din contra, este idealist, abstract, emfatic şi poetizant. Singurul mod în care ideea lui Goga poate fi acceptată este aceea de monografie a unui tărâm ideal, însă pierdut. E curios că nu s-a observat nici chiar de către G. Călinescu, primul care a vorbit de messianism, apropiindu-l pe Goga de profeţii Vechiului Testament, că ţara pe care o evocă poeziile nu e Purgatoriul dantesc, ci Sionul biblic, acela unde „şezum şi plânsem". Dacă există cu adevărat o „jale nemotivată de popor străvechi, îmbătrânit în experienţa crudă a vieţii, ajuns la bocetul ritual", conform memorabilei formule călinesciene, ea nu trebuie nicidecum interpretată ca o „desfacere de conţinutul politic", ci ca o autohtonizare a motivelor şi a tonalităţilor biblice. Mai curând etnic decât politic, conţinutul *Poeziilor* este evident (şi Călinescu trebuie s-o recunoască: „pătimirea nu-i decât robirea sub unguri"), iar aspectul religios, aproape inexistent tematic (exceptând poezia *Apostolul*, în care personajul portretizat este bătrânul preot al satului), este în schimb cât se poate de clar în rezonanţa biblică a versurilor, în amestecul inextricabil de panegiric şi de litanie. Ţara din *Poezii* nu este alta decât Ardealul de dinainte de 1918 stăpânit de unguri, dar Goga o înfăţişează ca pe un Eden decăzut, în care cele mai înălţătoare chemări şi cele mai nobile însuşiri umane au fost batjocorite, în care un plâns universal răsună în tot locul şi iar splendorile naturii sunt acoperite de cenuşa unui declin inexorabil. Câte o imprecaţie se face auzită ici-colo, deşi atitudinea generală este de resemnare stoică. Goga este rapsodul unei lumi care supravieţuieşte doar în nostalgia cronică a poetului precum fructele în alcool.

E o poezie de aspect neoromantic, plină de ecourile retorice ale contemporanilor şi urmaşilor lui Hugo, peste care reforma din ultimele decenii ale secolului XIX a trecut fără să lase urme. Nici sugestivă, nici obscură (hermetismul invocat de Călinescu ţine de naivitatea unei critici care abia descoperise lirica pură), este declarativă, patetică, sentimentală şi furioasă. Nicio emoţie din rândul celor strict individuale ale modernilor nu răzbeşte în acest lirism coral şi

colectiv. Chiar din *Rugăciunea* care deschide volumul din 1905, poetul solicită Tatălui Ceresc puterea de a cânta „nu rostul meu", ci „jalea unei lumi". *Casa noastră* aduce tonul elegiac şi vechiul motiv *ubi sunt?* pătruns până la romantici. *Apostolul*, *Dăscăliţa*, *Lăutarul* şi celelalte sunt portrete idealistice şi foarte generale. Viaţa satului, câtă se întrezăreşte prin pâcla lacrimilor, este acea a sămănătoriştilor, împărţită între sărbători de peste an („Sunt Paştele cele frumoase şi-n fire zvonul lor răzbate") şi muncile grele ale clăcaşilor, între cununii şi botezuri, vădind respect de legea veche şi de lăcaşul străbun. Tema pribegirii fiilor satului se face auzită de pe acum, dar va fi centrală abia în volumele următoare. Volumul se încheie cu *Aşteptare*, din care se vede limpede că Goga nu evoca un sat existent şi real, ci unul dispărut şi ideal:

> „Sat din margine de codru,
> Revărsat sfios în vale,
> Tot mai jalnic cade-amurgul
> Peste straşinile tale!
> Frunza plopilor pe plaiuri,
> Ochii stelelor pe creste,
> Roua firelor de iarbă
> Plâng duioasa ta poveste."

Capodopera lui Goga este, fără îndoială, poezia *Noi*, aceea pe care Călinescu şi criticii de după el şi-au bazat teza purităţii unei lirici prin excelenţă impură. Întrebările scoase din text de Călinescu („De ce cresc aici numai fluturi şi câmpii sunt de inutilă mătase? De ce tot norodul cântă coral? De ce apele au grai?" etc.) sunt retorice şi fără sens. În fond, *Noi* evocă tărâmul pierdut al strămoşilor sub înfăţişarea Sionului biblic. Versiunea lui Dosoftei („La apa Vavilonului,/ Jelind de ţara Domnului,/ Acolo şezum şi plinsăm/ La voroavă ce ne strânsăm") are un ecou pe măsură:

> „La noi sunt codri vechi de brad
> Şi câmpuri de mătasă;
> La noi atâţia fluturi sunt
> Şi-atâta jale-n casă.
>
> Privighetori din alte ţări
> Vin doina să ne-asculte;
> La noi sunt cântece şi flori
> Şi lacrimi multe, multe...
>
> Pe boltă sus e mai aprins,
> La noi, bătrânul soare,
> De când pe plaiurile noastre
> Nu pentru noi răsare...

Şi finalul:

> Din vremi uitate, de demult,
> Gemând de grele patimi,
> Deşertăciunea unui vis
> Noi o stropim cu lacrimi..."

În culegerile următoare, poetul pare să-şi fi rătăcit vocaţia adevărată. În *Ne cheamă pământul* tema Sionului răpit şi jelit se combină cu aceea a fiului care, plecând, şi-a trădat menirea. Moşneagul din *Prăpastie* îi spune desţăratului nu doar povestea unei lumi cotropite de cenuşa sfârşitului, dar şi pe aceea a abdicării de la rosturile sale a pribeagului pe meleaguri străine. *Din umbra zidurilor* reia tema minoră a depeizării în câteva sonete pariziene fără sclipirile celor ale lui Ion Pillat. E interesant că poetul, un Ioan fără ţară ca regele cruciat al englezilor, pare să ştie că s-a abătut din drum: „În mine se petrece o agonie,/ Ca într-o tristă casă solitară,/ În sufletu-mi bătut de vijelie/ Eu văd un om ce-a început să moară.../ Un cântăreţ cu rostul de la ţară/ Se duce-acum şi n-o să mai învie/ Cu chipul lui senin de-odinioară..." Poezia nu-i va mai deschide niciodată poarta acestui „străin cu paşi rătăcitori" prin „putreda cetate" a Parisului, care cântă în versuri sarbede vântul Sirocco şi Marea Moartă.

Puţini mai ştiu astăzi că Goga a scris teatru. *Domnul Notar* din 1914 mai are, în parte, valoarea unui document politic pentru Ardealul românesc de dinainte de războiul de întregire. O aşezare românească este cuprinsă de febra alegerilor. Bătălia se dă între candidatul sătenilor şi un funcţionar chesaro-crăiesc sosit tocmai

de la Budapesta. Piesa începe ca o comedie caragialiană, cu o vorbire curată şi caracteristică, cu vivacitate a replicii, deşi acţiunea lâncezeşte, şi se sfârşeşte ca o tragedie naţională, în care bătrânul ţăran respectuos de datini îl ucide pe notarul venetic şi vândut străinilor. Fără destulă motivaţie a schimbării registrului, piesa e şi prea legată de realităţi sociale, morale şi publice fără înţeles astăzi. Nu tot aşa au stat lucrurile la premieră, în 1914: pe fondul tratativelor abia încheiate între guvernul de la Bucureşti şi contele Tisza, care ţinuseră trează atenţia tuturor în Ardeal, piesa a fost ovaţionată la scenă deschisă. Tot lâncedă este *Meşterul Manole* din 1927 (jucată ultima oară patruzeci de ani mai târziu), în care subiectul baladei lui Alecsandri este reluat în *high life*-ul din România interbelică. Limba este, de data aceasta, prea literară, caracterele n-au pregnanţă şi nu pot fi reţinute.

Publicistica lui Goga rămâne, moralmente vorbind, călcâiul vulnerabil al acestui intelectual ardelean care a pariat, oarecum fatal la început, pe naţionalism, ca să joace în anii '30 mai ales, după revenirea în ţară a regelui Carol, un rol politic negativ. Şi-a adunat el însuşi o parte din textele de gazetă în două culegeri, *Precursori* şi *Mustul care fierbe*. În cea dintâi prevalează portretele şi necroloagele. Deşi n-are forţa de caracterizare a lui Iorga din *Oameni cari au fost*, lui Goga îi reuşesc câteva pagini evocatoare cum ar fi acelea despre casa din Binţinţi, unde s-a născut Vlaicu sau aceea din Hordou a lui Coşbuc. Admirabilă este amintirea despre vizita pe care i-a făcut-o, lui însuşi, pe când se afla în închisoarea de la Seghedin, Caragiale. Defectul majorităţii acestor portrete stă în ideea exemplarităţii care le călăuzeşte. Cam în acelaşi timp cu tuşele groase în care sunt schiţate figurile unor politicieni contemporani în *Jurnalul politic*, Goga se lasă furat în *Precursori* de un duios lirism exuberant. În *Meşterul Manole*, ideile principale din articolele publicate iniţial în *Ţara noastră* de la Cluj nu mai sunt doar naţionaliste, ci şovine şi antisemite. Moderaţia pe care o citeşte printre rânduri Călinescu nu există în fapt nicăieri, nici în text, nici în subtext. Din contra, Goga este un antidemocrat şi un xenofob făţiş. Scandalul provocat în cancelariile europene de numirea lui în fruntea guvernului în decembrie 1937 a pornit nu doar de la asocierea politică cu A.C. Cuza în fruntea Partidului Naţional Creştin, ci şi de la zecile de articole în care Goga lua apărarea crimelor legionare, salutând achitarea lui Codreanu sau Moţa. Sigur, la baza concepţiei politice a lui Goga se află ideea de autoritate. Ca om de dreapta, el laudă instituţia militară, în care îşi pun nădejdea „cetăţenii de baştină cu mintea în bună rânduială", ceea ce n-ar fi numaidecât o eroare, dacă n-ar adăuga imediat că de părere opusă sunt „honigmanii şi blumenbergii", adică evreii care, se subînţelege, n-au mintea în aceeaşi bună rânduială. El îl critică pe Iorga care, proaspăt prim-ministru, numeşte la departamentul minorităţilor un sas, iar la secretariatul general un ungur, în care Goga vede, inevitabil, nişte spioni. E contra votului universal care ar fi condus la mediocritatea vieţii politice de după Primul Război. „Lumea vrea stăpân", scrie el, declarându-l pe Averescu (în partidul căruia s-a aflat până târziu) un Hindenburg al românilor. Partea cea mai urâtă a acestei publicistici constă în polemica devenită cronică dusă contra evreilor din presă. Nu e, din păcate, adevărat, cum a susţinut singurul (până azi) reeditor al *Mustului care fierbe* şi anume că Goga avea aversiune doar faţă de „gazetăria de joasă speţă". Iată: „Scrisul în coloanele gazetăriei de azi apare diform ca talent şi străin ca substrat sufletesc". Goga polemizează cu ziariştii sau cu patronii evrei de ziare, nu fiindcă le-ar ignora talentul, ci fiindcă „adevărurile organice, pe care noi le-am aruncat de-a pururi în cumpăna istoriei, ei nu le pricep şi nu le propagă." Îi consideră „conchistadori" sau „posidenţi pe pământul ospitalier al României", negustori de vorbe sau mercenari. Era şi ideea lui Eminescu. Anticomunismul din câteva, relativ puţine, articole nu legitimează apologia fascismului. Zadarnic se apără Goga de acuzaţia din urmă. El este un antisemit la fel de notoriu precum este un antidemocrat. În 1923, încă studentul Codreanu pune la cale, ca şef al Asociaţiei Studenţilor Creştini, o încercare nereu-

şită de asasinare a unor politicieni, bancheri şi ziarişti evrei. Goga salută achitarea complotiştilor în urma unui proces terorizat de extremişti. Cum eşecul a fost explicat printr-o trădare, Ion Moţa, fruntaş în Asociaţia lui Codreanu, îl împuşcă pe presupusul trădător. Judecat, este încă o dată achitat. Goga exultă: „Citiţi, scrie el, *Doina* lui [Eminescu], cântecul năzuinţelor noastre eterne, e cea mai categorică evanghelie politică a românismului. Pentru că politica naţională întemeiată pe puritatea de sânge [...] şi pe excluderea străinului n-a avut un mai luminos doctrinar decât pe poetul *Luceafărului* [...] Citiţi-i articolele şi veţi vedea că staţi în faţa unor axiome cu valoare permanentă. Ele pot fi invocate la tot pasul ca un îndreptar de pedagogie naţională." De aici şi până la a-i elogia pe tinerii ucigaşi ca reprezentanţi ai „religiei naţionale fanatice şi intransigente, cea mai de seamă temelie a vieţii noastre de stat" nu e decât un pas. Goga, cum se vede, îl face. Până şi comunismul e tratat în aceiaşi termeni, nu politici, ci rasişti: „otrava de misticism a mentalităţii slave". Când scria aceste lucruri, Goga n-avea nici măcar scuza vârstei, invocate uneori cu privire la tinerii Cioran, Eliade ori Noica: spre deosebire de ei, Goga era un cvadragenar aflat *nel mezzo del camin* al vieţii sale.

Omul politic Goga s-ar fi şters din memoria istoriei noastre, dacă nu ne-ar fi lăsat un jurnal (limitat, e drept, la intervalul martie-mai 1931), meritoriu ca document şi excepţional ca proză literară. Alte pagini de jurnal (unele descoperite tardiv de Veturia Goga) sau de confesiune autobiografică (unele de aspect aforistic) sunt fără mare valoare, de un interes care se leagă exclusiv de concepţia artistică a scriitorului, mai degrabă comună. Dar însemnările cotidiene din primăvara lui 1931, când regele Carol pregătea terenul pentru un guvern de coaliţie naţională, chemându-l din străinătate pe Titulescu şi negociind cu liderii politici din ţară, sunt surprinzătoare pentru energia lor stilistică, alta decât în *Precursori*, fiind vorba în ambele cazuri de portrete ale unor personalităţi: îndreptate spre trecut, ditirambice şi idealiste cele din volum, orientate spre prezent, crude, vehemente, teribile, cele din ineditul până deunăzi jurnal. Nu e vorba, evident, de acelaşi condei. N-are nicio importanţă dacă Goga a avut ori nu dreptate în caracterizările pe care le-a făcut lui Titulescu, Iorga, Ion Inculeţ, Manoilescu, Duca, Stelian Popescu, Şeicaru, regelui Carol ori patriarhului Miron Cristea. Portretele stau, literar, în compania selectă a celor datorate, în epocă, lui Arghezi sau a postumelor lui C. Argetoianu („bătrânul intrigant", cum îl gratulează Goga, e un om politic cu talent literar, din speţa lui P.P. Carp). Goga e un portretist rău şi cu viguroasă expresie plastică. Detaliile morale se sprijină pe cele fizice, observate cu un ochi precis. Şeicaru bunăoară apare ca o „figură de condotier din bărăganul presei, mergând spre burghezie, după ce printr-o haiducie de-un deceniu şi-a pus temeiurile unei solide gospodării." Maniu şi Duca sunt „falţii politici ai momentului". Miron Cristea, un „Mazarin rural". Ardeleanul Ion Inculeţ este „enormul malagheţ, încet la gând şi la vorbă, onctuos şi şiret, rural în concepţii şi pământos în expresii". Mai puţin lapidar (dar şi mai plin de simpatie) e portretul soţilor Stelian Popescu (directorul *Universului*): „A ieşit «neica» să se sorească cu consoarta! O pereche foarte potrivită. Reprezentanţii tipici ai burgheziei româneşti de primă etapă. Nu le voi cere o părere asupra tablourilor lui Greco sau a muzicii lui Brahms. Dar sunt români amândoi, perfect identificaţi cu solul şi sunt nedezlipiţi de ţară cum e papura, în Deltă, sau caprele negre în Munţii Oltului. Amândoi, speriaţi. Scoşi din formulele trecutului moştenite de la Ion Brătianu bătrânul, se plimbă ca doi somnambuli în lumea aceasta ieşită din ţâţâni". Iată-l şi pe îndelung detestatul Manoilescu: „Acest tip (intermediar ciudat între violonist şi escroc), cu pronunţate aptitudini verbale, dar maleabil în materie de caracter ca un proxenet dintr-o mahala de la Salonic, e, desigur, omul care a lansat cele mai multe intrigi la Palat. Om de afaceri veroase, profitor scandalos, cunoscut de mine pe urma mai multor lovituri ce a dat sub guvernarea noastră, vârât

în punga ovreilor-unguri de la Cluj [...], acest om va trebui, odată, să fie dat la fund". Sau Titulescu, pe care îl urăşte aproape la fel de tare ca pe Iorga: „Ciudată apariţie acest om care de zece ani stă la Londra şi nu şi-a retuşat câtuşi de puţin particularismul local de la Ploieşti [...] Fricos, grandilocvent, gesticulator, îşi face curaj şi din vorbele lui aleg că ar vrea cu orice preţ să prezideze un guvern fără opoziţie [...] Nu prea cred în reuşita lui Titulescu. Ceea ce ştiu sigur este că acest om zgârcit, cu gesturi dezordonate, pornind dintr-un fizic care n-are osatură, nu poate constitui un reazem pentru ţara în pragul nebuniei. Isteric şi feminin, plin de vorbe mari şi de sughiţuri sentimentale, bietul avocat cu trei discursuri pe an, talent de erupţiune verbală, fără liniştea nervoasă pe care o necesită o muncă metodică, Titulescu ar fi pentru România actuală o nouă legendă distrusă..." Şi, în altă ocazie: „Vizită la Titulescu. Mă primeşte în odaia de dormit. E într-o îmbrăcăminte fantastică. Îl examinez mai îndeaproape. Nicăieri n-am văzut o asemenea apariţie. Parcă e un şef de piraţi Calmuci dintr-un vapor de pe Volga. Mutra de scapet în lumina matinală apare lividă şi obosită. Pe fruntea pergamentată sunt colţuri adânci, iar nasul plin de răni după priza continuă de tabac pare mumificat, în vreme ce gura cu prea multă salivă îşi agită buzele proiectând râsete isterice peste enorma dantură de cal." În fine, Iorga e prins pe mai multe planşe ale insectarului. El este „omul nebun" aflat necontenit într-o „frenetică exuberanţă", şi „cameleon moral şi politic", caracterizat de o „demagogie tricoloră", care şi-a numit rudele în funcţii de pe lângă guvern pentru ca „balamucul să fie total". Se vede că pentru Goga din jurnal aprecierile politice ori afinităţile ideologice nu joacă niciun rol. Nu ne mai întâlnim cu ardeleanul solemn, sentimental şi sobru din *Precursori*. Nimeni nu iese nevătămat din jurnal. Nici chiar Averescu. Chiar şi figurile pasagere (Carol, Maniu, Sadoveanu) fac o rapidă baie de acid. „Sărmane rege croitor!", exclamă Goga văzând uniformele fanteziste decise de Carol pentru oştirea română ieşită la defilarea de la 10 Mai. Nu e propriu vorbind mizantropie în aceste note de fiziognomie morală. Mai curând o maliţie pur artistică, aproape gratuită, epurată azi, la o lectură târzie, de toate motivaţiile conjuncturale. Ar fi interesant de ştiut cum se vedea pe sine Goga însuşi în această galerie de figuri istorice lamentabile. Pereţii casei de la Răşinari sunt plini de fotogarfii în care-l vedem pe Goga destins, zâmbitor, hautain sau candescendent în compania mai tuturor oamenilor politici români şi străini pe care i-a întâlnit. Între ei, destui sunt aceia încondeiaţi în *Jurnal* din care noul Procopius îşi face propria *istorie secretă*.

ŞT. O. IOSIF

(11 octombrie 1875 – 22 iunie 1913)

Dacă poemele epice (*Din zile mari*) ori patriotice (*La arme*), ca şi proza (departe de a lui D. Anghel) şi publicistica – schiţe, note, amintiri (Caragiale pe scena Ateneului Român!) etc. – sunt astăzi fără interes literar, poezia şi traducerile fac din Şt.O. Iosif un personaj inconturnabil în orice istorie literară.

Poetul ar trebui probabil aşezat între micul romantism social de la *Sămănătorul* (revistă la care a fost redactor şi la a cărei atmosferă ideologică a contribuit ca puţini alţii) şi adierile simbolismului de după 1900. *Versurile* din 1897 şi *Patriarhalele* din 1901 sunt un amestec de ecouri din romanticii germani din linia a doua (Bürger, Lenau, îndeosebi Heine) sau din lirica reprezentabilă a lui Coşbuc („...Dar ce zgomot e în tindă?/ Inima-i stă se rumpă!/ Vin copiii de colindă,/ Vin la sora lor cea scumpă.//

Lărmuind cu bucurie,/ Bat în geam, fac zarvă multă...") şi de anticipaţii uimitoare ale lui Goga („Cobzarule, de-ai şti cât farmec/ Şi voie bună răspândeşti/ Cu zvonul cântecelor tale/ În inimile româneşti!// Noi toţi suntem aşa de tineri,/ Că am putea să-ţi fim nepoţi.../ Dar când ne zici bătrâna doină,/ Eşti cel mai tânăr dintre toţi" sau: „Da, mult mai bine ar fi fost/ Să fi rămas în sat la noi,/ De-ai fi avut şi tu un rost,/ De-am fi avut pământ şi boi"). În volumele următoare se simt şi alte sonuri, cum ar fi ale lui Pillat („De la fereastră, din vagon,/ Văd satul alb sclipind în zare.../ Un şuier lung...Tresar mişcat.../ Simt inima bătându-mi tare.// Văd poarta ţărnii...Turnul vechi.../ O casă... două... toate ninse!/ Şi gara... lume... Uite-ai mei!/ M-aşteaptă toţi cu braţe-ntinse"), Topârcenu („Poate ai vreun dor să-ţi vindeci./ Ori te paşte vreun blestem?/ Dragul meu prieten, vin', deci/ Toarnă în pahare vin, deci,/ Şi să bem!// Că beţia-i rost de glume,/ E uitare de necaz.../ Crezi că Dumnezeu anume/ Când creă această lume/ Era treaz?// În beţia lui divină,/ Lumea el când o născu,/ «Fiat lux!» cu gura plină/ Zise, şi pe loc lumină/ Se făcu..."), Mateiu Caragiale („Azi Curtea Veche e ruină goală.../ În cimitir zac negre cruci crăpate,/ Cu slove-adânci, chirilice, săpate,/ Doar vântul nopţii-n ierburi dă răscoală!// Când însă-n turlă ceasul tainei bate,/ De prin morminte umbre mari se scoală!/ În şoapte, pe furiş, vin toate-n sală/ Şi ţin divan sub bolţile surpate.// Boieri bătrâni de-acuma două veacuri,/ Ei pun la cale treburile ţării;/ Vor să trimită cărţi de jalbă Porţii...// Din răsărit, prin albele cerdacuri,/ În casa unde tăinuiesc boierii/ Crai nou pătrunde ca un sol al morţii...") şi chiar Bacovia („Te simţi mai singur astă-seară,/ Mai mohorâtă-i azi odaia.../ Auzi cum şiruie afară,/ De-a lungul streşinilor, ploaia!// Trist, ca o plângere-necată,/ Răsună-n noaptea cea pustie,/ În nopatea asta-ntunecată/ Ce-ţi pare-un veac de insomnie..."). Adevărată placă turnantă a poeziei noastre de la sfârşitul secolului XIX şi începutul secolului XX, Iosif a putut fi considerat modernizatorul la noi al baladei romantice germane care a ajuns (şi pe această cale) la Radu Stanca şi Şt. Aug. Doinaş. În *Istoria* lui, I. Negoiţescu citează *Clopotele din Nürnberg*, o poezie scrisă în 1911, după o călătorie în Germania (cum aflăm din scrisoarea pe care poetul o adresează editorului său, Emil Cioflec). Criticului i se pare că poezia „sună a bune traduceri din vechiul lirism german" şi că Radu Stanca „va realiza baladismul său superior", „pornind de aici". Doinaş a cunoscut şi comentat unele din traducerile lui Iosif, e drept, pe cele din Shakespeare.



G. Călinescu a insistat pe tot ce se referă la scenele din viaţa satului, de la depeizarea pe care o vom regăsi la Goga până la amintirea muncilor şi sărbătorilor. Fără a avea o mare personalitate, Iosif a intuit totuşi, dincolo de temele romantismului rustic de la 1900, numeroase altele pe care însă le vor dezvolta (într-un fel, şi le vor însuşi) poeţi din generaţiile următoare.

Originalitatea poeziei lui Iosif constă într-un lirism al naturii nu fără note sociale. Poetul este

un melancolic care se lasă cu plăcere convins că viaţa trebuie trăită. Elegiile lui se întorc mai mereu în optimism. Deşi nu ignoră versul alb (nici în traduceri), îl preferă pe acela cu rimă şi bine ritmat, dovedind abilităţi pe care doar Topârceanu le va întrece. Muzicalitatea excepţională i-a determinat pe unii comentatori să-l apropie de simbolism. Doar că Iosif, presimţind în felul lui simbolismul, rămâne un neoromantic, autor de cântece delicate, dar clare în esenţă şi cu imagini picturale frapante:

„Jos, între care,
Vitele rumegă;
În depărtare
Văile fumegă.

Dorm muncitorii
Pe lângă focuri;
Apele morii
Murmură-n scocuri.

Scapără stelele...
Ceasul în care
Dănţuie ielele
Lângă izvoare...

Sprintene, vesele
Peste coline,
Joacă miresele
Apelor line."

Pastelurile lui Alecsandri sunt actualizate cu o tehnică mai variată şi cu un ochi mai apropiat de al lui Grigorescu:

„Coboară sara pe câmpie...
Pe drum pustiu, un car cu boi
Se leagănă încet, departe...
Cresc nori de pulbere-napoi."

Accentele realmente simboliste sunt rare:

„Ieri am găsit pe banca solitară
Din parc un biet mănunchi de flori trecute...
Sărmane flori! Ce mâini necunoscute
V-au strâns la piept şi-apoi vă aruncară?"

Nu trebuie uitate poeziile pentru copii ale lui Iosif. Printre ele se găsesc câteva din bijuteriile genului: *Bunica*, *Cântec de primăvară*, *Icoane din Carpaţi*, *Gruia*, *Cântec de leagăn*. Iată *Cântec sfânt:*

„Cântecul ce-ades ţi-l cânt
Când te-adorm în fapt de seară,
Puiule, e-un cântec sfânt,
Vechi şi simplu de la ţară.

Mama mi-l cânta şi ea,
Şi la viersul lui cel dulce
Puiul ei se potolea
Şi-o lăsa frumos să-l culce."

Traducerile sunt excepţionale. Nimeni înainte de Ion Pillat n-a tradus mai mult şi mai divers. Iosif ştia bine nemţeşte şi ungureşte (a tradus din Petöfi), învăţase, după propria mărturisire, englezeşte ca să-l traducă pe Shakespeare, şi se descurca, ajutat de Anghel, în franceză. În lirică a tradus masiv din Heine, de care era stilistic apropiat, mai puţin verva caustică a germanului, dar şi din Goethe, Schiller, Hölderlin, Lenau, Bürger. N-a ocolit dramele în versuri, aşa de obişnuite în secolele anterioare, de la *Cidul* lui Corneille la wagnerienele *Tannhäuser*, *Lohengrin* şi *Olandezul zburător*, trecând prin *Faust* al lui Goethe şi prin *Wilhelm Tell* al lui Schiller. Această imensă operă trebuia să-şi aibă apogeul în integrala lui Shakespeare. Iosif a izbutit să ducă la capăt *Romeo şi Julieta* şi *Visul unei nopţi de vară*, încercându-şi puterile şi în monologul lui Hamlet.

Era foarte tânăr când a tradus *Lenore* de Bürger, cu multe onomatopei şi ritmuri variate, deprinse de la Coşbuc, fără a uita de Bolintineanu. Petöfi pare filtrat prin Goga, deşi *Poeziile alese* din autorul maghiar văd lumina tiparului în 1897, şi, iarăşi, prin Coşbuc. *Craiul ielelor* al lui Goethe

ne conduce direct la *Mistreţul cu colţi de argint.* Capodopera acestor versiuni româneşti este *Loreley* de Heine, neîntrecută până astăzi:

„Eu nu ştiu ce poate să fie
Că-mi sună mereu în urechi
Cu veşnica-i melancolie
Un basm din zilele vechi.

Se-ntunecă fără de veste,
Lin apele Rinului curg,
Şi cresc ale munţilor creste,
Măreţ strălucind în amurg.

Pe stâncă în chip de femeie
S-arată din negură, blând,
Brăţara-i de aur schinteie,
Ea-şi pieptenă păru-n amurg.

Ea-şi pieptănă părul şi cântă
Un cântec de vrajă al ei:
Te farmecă şi te-nspăimântă
Cântarea frumoasei femei.

Pescarul, nebun, se repede
Cu luntrea lui mciă şi, dus
Nici valuri, aici stâncă nu vede
El caută numai în sus.

Vâltoarea-l izbeşte de coasta
Stâncoasă, – şi moare-necat:
Loreley a făcut-o aceasta
Cu viersul ei fermecat."

La fel de remarcabile sunt traducerile din teatru, în versuri (unele, albe) sau în proză, ba chiar „în metrul original". Nu se poate să nu vezi în *Cidul* ceva din solemnitatea modelului cornellian:

„De marea ta-ndrăzneală nedemnă
ţi-e-ndurarea:
Se teme să-mi ia viaţa cel ce mi-a luat
onoarea?"

O limbă frustă, populară ne întâmpină în schimb în lumea de ţărani din *Wilhelm Tell,* cu destul de reuşite echivalări ale folclorului local în cele trei cântece, al pescarului, al păstorului şi al arcaşului. Deşi decupează textul shakespearian altfel decât originalul, adăugând precizări de regie inexistente în teatrul elisabetan şi omiţând ici-colo câte un pasaj, traducerea *Visului unei nopţi de vară* e destul de bună. Chiar dacă partea lirică (şi în versuri) din piesă e greoaie, traducerea nu s-a învechit de tot. A existat o polemică în jurul ei, în epocă, un joc de culise menit a o înlătura în favoarea celei a lui Haralamb G. Lecca, când urma să aibă în 1907, loc reprezentaţia pe scena Naţionalului bucureştean. Existau alte două traduceri anterioare, una abracadabrantă a lui Macedonski şi alta, onestă, dar banală, a lui Ion Ghica. Doar Dimitrie I. Ghica şi Iosif traduceau în epocă direct din engleză. *Romeo şi Julieta,* în fine, nu e cea mai mare reuşită a lui Iosif (îi prefer *Visul...*), dar e, în mod sigur, superioară celorlalte trei de până la războiul mondial. În general, cu unele minime ameliorări, traducerile dramatice ale lui Iosif au rămas în culegerile de opere şi în repertoriul teatrelor.

Operele, destul de numeroase, în colaborare cu D. Anghel trebuie luate sub beneficiu de inventar.

G. TOPÂRCEANU

(21 martie 1886-7 mai 1937)



Imensa popularitate a poetului („Cu G. Topârceanu dispare cel mai popular poet contemporan”, nota Pompiliu Constantinescu la moartea autorului *Baladelor vesele și triste*) a lăsat în umbră câteva remarcabile pagini de proză, deloc veştejite de trecerea timpului. Nu e vorba atât despre pastişele după Gr. Ureche, Caragiale, Sadoveanu, totuşi, admirabile, cu o profundă cunoaştere a originalului, nici despre romanul satiric neterminat, *Minunile Sfântului Sisoe*, de un haz cam silit, deşi ideea de a-l trimite pe sfânt în inspecţie pe pământ nu era deloc rea, mai ales într-o epocă în care tradiţionaliştii făceau acelaşi lucru în registru grav-religios, cu Iisus. E vorba de trei texte relativ puţin cunoscute: un jurnal ţinut în campania din Bulgaria din 1913 (la care Topârceanu fusese mobilizat cu gradul de sergent), păstrat de Otilia Cazimir şi tipărit integral abia în 1969 (şi apoi în ediţia cvasi-completă a lui Al. Săndulescu), un scurt memoriu refăcând dezastrul de la Turtucaia, din vara lui 1916, publicat în *Lumina* lui C. Stere doi ani mai târziu şi, în fine, un alt memoriu, ceva mai amplu, completându-l pe celălalt cu istorisirea detenţiei autorului în lagărele bulgăreşti de prizonieri, care vede lumina tiparului în chiar anul morţii lui Topârceanu, deşi fusese redactat aproape în întregime cu două decenii mai devreme. Camil Petrescu n-a putut avea, eventual, cunoştinţă, înainte a scrie partea a doua a romanului său *Ultima noapte*, decât de *Amintirile din luptele de la Turtucaia*. Jurnalul din 1913 este însă cel mai camilpetrescian, *avant la lettre*, lipsit de orice intenţie literară, aşternut în fugă pe un caiet cumpărat de la un librar din Lovicea, cu foile şterse pe alocuri sau incomplet descifrabile, cu urme vizibile de rea conservare în buzunarul tunicii. Militar, nu se petrece mare lucru în jurnal. Tema latentă e frica de holeră. *Amintirile*, la rândul lor, conţin o relatare la fel de stendhaliană a primelor zile din războiul cel mare. Topârceanu notează, la doar doi ani distanţă, debandada trupelor româneşti, azvârlite practic în Dunăre de inamic. Autorul însuşi a încercat să treacă înot fluviul, cu coatele sprijinite pe două brazde de paie, dar a fost împins de apă înapoi pe malul bulgăresc şi a căzut prizonier. Totul, în stil neutru, fără mirări sau lamentaţii, deşi grozăviile nu lipsesc. *Pirin-Planina* e o continuare ceva mai elaborată a *Amintirilor*. Autorul îşi relatează prizonieratul, în sălbăticia munţilor Rodopi, la construcţia de drumuri şi, spre sfârşit, într-un lagăr şi apoi într-un spital sofiot (de unde l-a scos C. Stere, intervenind pe lângă comandamentul bulgar de la Bucureşti). Povestirea e simplă, de un inevitabil exotism, cu unele inflexiuni umoristice, plină de detalii precise. Sunt pagini care par desprinse din evocările lui Mark Twain despre cuceritorii americani ai vestului:

„Începeam să mă deprind cu această viaţă liberă de pastor şi haiduc. Mă simţeam pe fiecare zi mai sănătos, prindeam tot mai multă putere, după lipsurile şi încercările prin care trecusem. Dimineaţa mă scăldam în apa de gheaţă a pârâului, într-o adâncitură pe care o am diguit-o anume, cu pietre şi brazde de iarbă. Alergam ud, până la bordeie, ca să mă îmbrac la căldură; în loc de cafea cu lapte, găseam o bucată de carne bine friptă, din care seul picura sfârâind pe jeratic. Pe urmă, dacă aveam gust, porneam şi cu Stan Boldişcu (artificierul – *N.M.*), să mai dregem drumul de sub coastă. Cu un ciocan mare şi greu şi cu o daltă de fier, făceam găuri în câte-o stâncă prea ieşită din mal; umpleam apoi găurile cu *barut* negru, aşezam fitil şi-i puneam foc, apoi alergam să ne ascundem după o cotitură, unde aşteptam cu emoţie până când tunetul exploziei umplea văile de ecouri. Era pentru noi o petrecere. După asta, ridicam în braţe bolovani mari şi-i aruncam pe râpă, ca să-i vedem cum aleargă săltând pe munte în jos ca nişte berbeci, câte unul, dacă ştiai cum să-l potriveşti, pe o muche, îşi lua vânt şi putea să meargă un kilometru la vale, făcând prăpăd în drumul lui. În alte zile, rămâneam acasă. Cu vârful briceagului crestam litere împletite pe capacul unei tabachere mari de lemn de prun, cum învăţasem de-la sârbi; sau, pe un capăt de buştean, tăiam mărunţel foi late de tutun, rânduite după culoare, şi-mi făceam provizii de trei soiuri: tutun de Macedonia, galben şi moale ca borangicul, tutun arămiu, în culoarea grâului, şi tutun negricios şi tare – bectimis".

Printre grijile detenţiei – frigul, foamea, izolarea – îşi fac loc aventuri teribile sau amuzante, cum ar fi furtul unor vite de-ale macedonenilor din vecinătate şi încercările acestora de a se răzbuna, evadări sfârşite prost, cuceriri galante printre surorile de caritate, tot tacâmul. Interesant e că nu găsim nicăieri în aceste memorii vreo pată de culoare ideologică: autorul n-are nimic cu bulgarii care l-au ţinut doi ani captiv, cu atât mai puţin cu turcii care-l păzesc, după cum nu-i iartă pe românii care-i jefuiesc pe prizonierii sârbi după ce au profitat de găzduirea lor. Pentru atmosfera din campaniile militare din 1913 şi 1916, cu enormele greşeli ale căpeteniilor militare şi cu nepregătirea cronică a trupelor noastre, memorialistica lui Topârceanu reprezintă un document excepţional. E păcat că nu este mai deloc cunoscută, uneori nici de către istoricii literari. Memorialistica aceasta nu poate lipsi din nicio antologie a genului. Acurateţea şi precizia amănuntelor, umorul, tonul direct al relatării, fără ifose stilistice şi fără inutilă moralizare, fac din aceste pagini o literatură net superioară şi mult mai modernă decât cea mai mare parte a prozei noastre din primele decenii ale secolului XX.

Succesul, Topârceanu şi l-a datorat îndeosebi, în timpul vieţii, „cronicilor vesele" din *Viaţa românească*, precum şi baladelor şi rapsodiilor din ediţiile mereu îmbogăţite ale celui dintâi volum al său din 1916. Cronicile rimate nu mai pot fi luate astăzi în serios ca poezie. Dexteritatea şi umorul, deopotrivă de remarcabile, nu le ajută prea mult. Cu *Baladele vesele şi triste*, lucrurile sunt ceva mai complicate. Problema criticilor literari a fost mereu, de la Ibrăileanu şi Lovinescu la Ralea şi Călinescu, aceea de a şti dacă spiritul (atât de evident la Topârceanu) face casă bună cu lirismul. Problemă nerezolvată radical, după cum o dovedeşte abila caracterizare a lui Călinescu din *Istorie* (nereluată în compendiu!): „El nu-i niciodată atât de liric încât să fie mare, niciodată atât de facil încât să nu fie poet". Ca şi în alte cazuri, intuiţia lui Călinescu nu dă greş. Formularea, memorabilă, surprinde un adevăr. Însă, după încă o jumătate de veac, a devenit greu de negat faptul că poezia lui Topârceanu reprezintă un triumf absolut al meşteşugului asupra talentului. Topârceanu nu e mai niciodată liric, dar e mai mereu de o inteligenţă artistică pe care n-o posedă niciunul dintre marii săi contemporani. „Caricaturist verbal şi scamator fără pereche", nota unul dintre aceştia, Arghezi. E probabil lucrul cel mai exact care s-a spus despre poetul parodiilor şi baladelor.

Nu este deloc exagerat să vedem în parodii partea cea mai rezistentă a poeziei. Topârceanu nu greşea intitulându-şi volumul de debut *Parodii originale.* (În paranteză fie zis, deşi va susţine mai târziu că *Baladele vesele*, volum din acelaşi an, 1916, au fost scrise înaintea parodiilor, cronologia tipăririi poeziilor în revistă ne arată că majoritatea parodiilor sunt anterioare). Cititor extraordinar (puţinele lui analize critice păcătuiesc printr-un scrupul excesiv, căutând parcă nod în papură), Topârceanu e în stare să desluşească atât de bine stilul unui autor, încât pastişarea lui să nu-i creeze nicio dificultate. Îi intuieşte cu aceeaşi ascuţime şi pe tradiţionalişti, şi pe modernişti, ba chiar şi pe avangardişti. Nu e de mirare că-i reuşesc parodiile după Goga sau Coşbuc (el însuşi e un coşbucian, care se simte, ca şi poetul *Baladelor şi idilelor*, mai bine în haine străine decât în cele proprii), dar că nimereşte tonul just imitând prozaismul sincopat al tânărului Adrian Maniu („În oraşul de provincie banal/ unde niciodată nu se văzuse vrun papagal,/ la colţul străzii pe maidan/ a apărut un cort./ Nu se mai văzuse aşa ceva de-un an".), ca să nu mai vorbim de felul în care rescrie *Blestemele* argheziene, mulându-se perfect pe vocabularul, morfologia şi topica atât de caracteristice:

„Uşure, prin leşia dimineţii,
La ceasul când se iscă precupeţii,
Am fost lovit din trecere o babă
Ce se ivise-n calea lumii, slabă.
Gândul, rămas în urma mea,
O a ghicit zicând pre ea:
În două surcele de vreasc să se facă
Picerele tale, făptură buimacă" etc.

Încă şi mai neaşteptate sunt cele patru *Fables microscopiques*, scrise direct în franceză, nereluate în volume, unde e imitat fără nici o şovăială stilul *Cronicarilor* lui Urmuz:

„Au revoir! dit Toto
Et partit en auto.
Il n'avait nul souci.
Au tournant dangereux
Il lui creva un pneu...
Toto creva aussi.
Moralité
Mourir c'est partir un peu..."

Topârceanu era conştient că baladele şi rapsodiile sale se citesc pentru umorul lor de pură prestidigitaţie şi nu pentru lirism, care le lipseşte cu desăvârşire. Oricâtă falsă modestie intra în declaraţia din *Cum am devenit ieşean* – „Zic unii dintre confraţii mei binevoitori că eu n-am talent... Apoi, tocmai asta-i mândria mea! Cu talent, cine nu poate să scrie? Dar ia să te văd fără talent, să faci ce-am făcut eu..." – trebuie să admitem că Topârceanu nu se juca cu vorbele. El regreta, în aceeaşi conferinţă, faptul că artişti în ale scrisului precum Caragiale (pe care-l admira, *et pour cause!*) duc cu ei în mormânt secretele meşteşugului lor şi visa la o şcoală de literatură unde să le împărtăşească şi altora. Mai mult: într-o notă timpurie despre Eminescu, din 1912, distingând între „perfecţiunea tehnică" şi „perfecţiunea artistică", Topârceanu fabrica pe loc o cronică rimată şi desfidea pe oricine să-i găsească vreun cusur, adăugând: „Semnatarul acestor rânduri nu e poet". Propoziţia este ambiguă: se referă oare numai la autorul celor unsprezece versuri ale cronicii ori la autorul întregului articol? Articolul e instructiv şi în alte privinţe. Aflăm bunăoară părerea lui Topârceanu despre neologismul poetic: „Rar întâlnim la Eminescu neologisme sau cuvinte abstracte sau generale. [...] Neologismul e necesar uneori şi e justificat de natura subiectului sau de gen. Altminteri, neologismul e prozaic, sec, sclipitor şi sonor, ca o bucată de tinichea!" Uimitor! Tocmai poetul care a uzat şi abuzat de neologisme în versurile lui le bănuia de neaderenţă la poezia lirică. Într-un comentariu pe marginea lui Şt. O. Iosif, în fine, Topârceanu lua hotărât partea poeţilor romantici de odinioară împotriva celor „realişti" (e cuvântul lui) de astăzi. Iată cum îi caracterizează pe aceştia din urmă: „Subiectivismul lor – condiţia esenţială a

lirismului – e ştirbit. O parte din naivitatea lor firească – adică ceea ce dă farmec şi frăgezime lirismului – e distrusă. Inspiraţia obiectivează oarecum, zboară mai pe aproape de pământ, ca o pasăre legată cu o sfoară". Cel mai „realist", în acest sens, antiromantic adică, dintre toţi poeţii de după 1900 este chiar Topârceanu: şi nu se poate imagine mai potrivită pentru carenţa de lirism a poeziei sale decât aceea a păsării care zboară legată cu sfoara.

Recitite prin această prismă, baladele şi rapsodiile, care-şi au punctul de plecare în Coşbuc, tot aşa cum cronicile rimate îl au în *Caleidoscopul lui A. Mirea*, sunt nişte *histoires naturelles* în versuri, cu o delicată imaginaţie şi cu un inegalabil spirit de observaţie, de stil antropomorfic, ca nişte fabule fără morală, inventive lexical şi umoristice. De la o vreme, ele par a se adresa aproape exclusiv adolescenţilor, făcând deliciul vârstei celor dintâi lecturi de poezie. După Coşbuc şi înainte de Arghezi, Topârceanu este şi un minunat autor de versuri, deopotrivă instructive şi amuzante, pentru copii. Indiferent dacă au aspect de fabulă (de obicei, paradoxală) ori de simplă fantezie pe teme naturale, poezii precum *Balada unui greier mic, La Paşti, Un duel* şi altele nu pot lipsi din manualele pentru clasele primare. Câteodată, mai rar, baladele lui Topârceanu trezesc emoţii până şi adulţilor, hîrşiţi în ale poeziei, mai bine zis le readuc în minte emoţii încercate pe când deprindeau abecedarul literar. Este la Topârceanu un umor artistic de o atât de bună calitate, încât ne place să ne punem din nou în pielea adolescenţilor care eram pe când ne lăsau literalmente cu gura căscată comparaţiile poetului, invenţia nesecată de imagini (ce este *Cioara*, dacă nu parodia stilului metaforic în versuri?), sentimentalismul picurat cu pipeta, agilităţile ritmice sau noutatea rimelor. N-am uitat *Balada nopţii, Rapsodii de toamnă, Balada munţilor* şi, mai ales, acea capodoperă de îngheţat umor pictural, ca pe o ceramică olandeză, care este *Balada popei din Rudeni*.

Cât de lipsit de lirism este în fond acest poet fantezist şi umoristic, pastişor neegalat, se vede în poeziile lui declarat lirice, unde banalitatea emoţiei nu e salvată de nimic:

„Dacă liniştea pădurii adormite
Nici o veste de-altădată nu-ţi trimite
Şi pe freamăte pornite de departe
Nu te-ajunge glas de dincolo de moarte,
Vin' cu mine să ne pierdem în zadar
Printre galbenele rarişti de stejar,
Cu sfioase campanule şi sulfine,
Pe cărări pe unde nimeni nu mai vine."

Cărările poeziei lui Topârceanu, atât de bătute de cititorii de odinioară, sunt astăzi, la mai bine de 120 de ani de la naştere, aproape pustii.

Dramaturgia la 1900

În *Istoria* sa, Ion Negoiţescu notează despre literatura dramatică de până la războiul dintâi: „Se scrie mult teatru în versuri (feerie, comedie uşoară, basm dramatizat, pe teme legendare, fanteziste, dar şi istorice), fără să lipsească nici drama în proză, cu tematică socială de actualitate – există şi destulă influenţă străină, de la François Coppée la Edmond Rostand şi Maurice Maeterlinck, de la Richard Wagner la Ibsen şi Maxim Gorki. Ceea ce dovedeşte o curioasă lipsă de continuitate faţă de opera lui Caragiale..." Această din urmă observaţie este foarte interesantă. Ar trebui, poate, adăugat că imitarea lui Caragiale vine cu o generaţie mai târziu, când Muşatescu, Kiriţescu, Victor Ion Popa sau, de ce nu, Eugen Ionescu îi redescoperă spiritul şi limbajul. Cât priveşte modelele străine, nu trebuie uitat Georges Feydeau, acela care a inspirat prima piesă, *Le Cotillon*, în franceză, a lui Al. Davila, pusă în scenă în 1900, după cum remarcă

Mircea Ghiţulescu în *Istoria dramaturgiei româneşti contemporane* (2000). În sfârşit, deşi epoca nu produce niciun mare dramaturg, ci doar câteva piese notabile, fiecare în genul ei, criticii i-au consacrat mai multe cărţi, Al. Ciorănescu alegând să studieze *Teatrul românesc în versuri şi izvoarele sale*, iar Doina Modola să refacă întreg tabloul *Dramaturgiei româneşti între 1900-1918.*

ALEXANDRU DAVILA
(12 februarie 1862 – 19 octombrie 1929)



Omul Alexandru Davila este mai spectaculos decât opera. Tatăl său, generalul doctor Carol Davila, întemeietorul Şcolii de Medicină din România, ar fi fost fiul natural al lui Franz Liszt şi al contesei d'Agoult, scriitoare obscură sub pseudonimul Daniel Stern. Mama dramaturgului este nepoata lui Dinicu Golescu, trăgându-se din familia Racoviţă, care a domnit în ambele principate. Cu studii în Franţa, frecventator al cercurilor literare cele mai selecte din ultimii ani ai secolului XIX şi din primii ai secolului XX, Al. Davila a fost în două rânduri director al Naţionalului bucureştean, poate cel mai de seamă dintre toţi. La apariţia singurei lui opere remarcabile, drama în cinci acte şi în versuri *Vlaicu-Vodă*, a fost acuzat de plagiat. Un contemporan a pretins a fi citit ceva asemănător în manuscrisele nepublicate ale lui Odobescu. Nu s-a putut proba nimic. Ce e curios e că a scăpat acuzatorilor un detaliu important, care făcea evidentă legătura dintre Odobescu şi Davila: acesta din urmă a fost soţul Hortensiei Keminger, care, după divorţ, a devenit metresa celui dintâi, mai vârstnic decât Davila cu aproape treizeci de ani, şi pe care l-a împins la sinucidere. În 1915, Davila este victima unei teribile agresiuni: un servitor îi înfige un pumnal în cap. Rămâne paralizat şi cu dificultăţi de vorbire până la moarte, tot mai sărac şi mai dat uitării. A scris puţin, amintiri fără importanţă ori scrisori în franceză de care s-a ocupat pe îndelete Mircea Zaciu într-un articol reprodus în *Bivuac*, 1974. *Le Cotillon* şi celelalte nu prezintă niciun interes literar. Dar *Vlaicu-Vodă*, pusă în scenă în premieră la Naţional în 1902 (cu Nottara în rolul principal şi cu Agatha Bârsescu în Doamna Clara) şi ultima oară acum cincizeci de ani, este o dramă care merită a fi curăţată de praf şi reluată dintr-o perspectivă nouă. Alături de *Răzvan şi Vidra* a lui Hasdeu şi de *Viforul* lui Delavrancea, este una dintre puţinele noastre drame istorice izbutite, superioară celor mai vechi ale lui Alecsandri, ca şi celor mai noi ale lui M. Sorbul (*Letopiseţi* din 1914) sau N. Iorga. Abia în generaţiile următoare, Blaga, Radu Stanca, Horia Lovinescu, Marin Sorescu şi Vlad Zografi vor

reînvia un gen ce părea desuet, renunţând desigur la versuri care par astăzi impracticabile pe scenă.

Acţiunea lui *Vlaicu-Vodă* se petrece la Curtea de Argeş, în 1370. Într-o scrisoare din epoca acuzelor de plagiat, Al. Davila îşi dezvăluie documentaţia istorică destul de serioasă, mărturisind a fi pus de la el puţine lucruri între care numele protagonistului, cunoscut ca Vladislav, Laţco sau Ladislau, şi căruia un document al împăratului Ludovic îi spune în derâdere Vlaik, probabil de la Vlah. „Acest nume de dispreţ l-am dat simbolului meu", precizează autorul. Piesa are o construcţie strânsă, versurile sunt bine mulate pe vorbirea personajelor, în aşa fel încât să pară, rostite pe scenă, cât se poate de fireşti. Miza piesei este, s-a observat, una politică. „Vlaicu, scrie Călinescu în *Istorie,* e întruparea principelui lui Machiavel pe pământ românesc". În general, teatrul nostru istoric nu punea astfel problemele încă în jurul lui 1900. Dorinţa de putere, la Alecsandri, Hasdeu sau Delavrancea, nu era tratată sub aspect pur politic, ca manevră abilă. Strategia în materie pare să fie de dată mai recentă. Al. Davila era conştient de interesul pe care jocul dublu al lui Vlaicu îl aduce într-o piesă în care aparenţele înşală şi esenţele nu se dezvăluie decât la sfârşit. „Toţi-îs membri, toţi-îs falnici. Vodă singur e smerit/ Dar smerenia-i e umbră, ce de pizmă l-a ferit./ El mereu în ea se afundă şi, cucernic, pururi tace,/ Dar din umbră şi tăcere Vodă face şi desface", spune în prima scenă Moş Neagu, indicând cumva naiv şi împotriva evidenţei admise caracterul duplicitar al protagonistului. În al doilea rând e interesant că Al. Davila nu urmează în zugrăvirea eroului linia emfatică a predecesorilor, aceea care va triumfa în *Apus de soare.* Vlaicu nu este propriu-zis un erou. În loc să fie măreţ, este viclean. Al. Davila ştia bine teatrul shakespearian. Drama cu cât este mai vie, cu atât este mai omenească. Slăbiciunile îl transformă pe erou într-un om normal. Şi chiar dacă finalmente Vlaicu îşi biruie adversarii, el nu capătă dimensiunea enormă a lui Ştefan cel Mare în apusul vieţii. Mai degrabă renascentist decât medieval, Vlaicu e un personaj complex, nu unul liniar. Doamna Clara, în schimb, e prea clară în lipsa ei de scrupule şi discursul ei este paranoic, ca al eroilor romantici ai lui Hugo: „Eu' ce sunt mântuirea ta şi a întregului norod,/ Eu, de viţă palatină, eu, soţie de Voivod,/ Eu, eu, pavăza domniei, sufletul ce duce ţara,/ Eu, puterea, eu, stăpâna, în sfârşit, eu, doamna Clara..." Latura religioasă a intrigii e subordonată celei politice. Deşi boierii şi oamenii simpli din piesă îi detestă pe catolici, adevărata lor frustrare nu ţine de credinţa pe care doamna Clara vrea să o impună, ci de trădarea comisă de mama vitregă a domnului care i-a adus pe unguri şi pe papistaşi în jurul tronului muntean, întemniţându-i pe boierii localnici. Un personaj nereuşit este Mircea, viitorul domnitor, acum un tânăr disputat cornelian între iubirea pentru fiica doamnei Clara şi alegerea lui ca domn al Moldovei de către boierii răsculaţi. Până la urmă, deşi Vlaicu face din el înlocuitorul lui Grue Românul, sfetnicul său cel mai apropiat, Mircea nu e cu adevărat nici robul patimii, nici al puterii. Intriga piesei e complicată, însă bine condusă. Toată prefăcătoria lui Vlaicu e menită să lase a trece cele trei zile până la revenirea din temniţele împărăteşti a surorii şi cumnatului său luaţi ostateci. Răzvrătiţii nu-i înţeleg intenţiile şi îl propun pe Mircea domn al Moldovei, unde însă în scaun se afla un polonez de care Vlaicu avea nevoie spre îmblânzirea papistaşilor. Totul iese la iveală când doamna Clara, şi ea o renascentistă din speţa Lucreziei Borgia sau o Lady Machbeth, îşi pune servitorul credincios să-l ucidă pe Vlaicu. Piesa a displăcut, dintre contemporani, lui N. Iorga. Un „dibaci diletant", scrie acesta despre Davila în 1906. Abia Liviu Rebreanu, în 1913, îi recunoaşte lui *Vlaicu-Vodă* locul în seria dramelor istorice în versuri începută de Hasdeu. Comentariile ulterioare au fost complet neînţelegătoare (Lovinescu) ori banale. Opinia lui Călinescu din *Istorie* s-a impus, deşi toată critica de după al Doilea Război, inclusiv a lui Călinescu însuşi într-o *Cronică a optimismului* prilejuită de centenarul naşterii lui Davila, abundă în clişee realist-socialiste. „Davila alunecă asupra antinomiei dintre clase, ba chiar îmbrăţişează,

ca şi Eminescu, utopia unei armonii între toate stările", notează de pildă Călinescu în 1962, în stilul lui inimitabil. Ura de clasă apare ca motiv principal al intrigii şi la Vicu Mândra, şi la Aurel Martin, şi la I.D. Bălan, şi la D. Micu şi la toţi. În anii din urmă, interesul criticii e retrezit şi clişeele dispar, dar piesa, recitită, nu-i mai atrage pe regizori.

MIHAIL SĂULESCU

(23 februarie 1888 – 30 septembrie 1916)



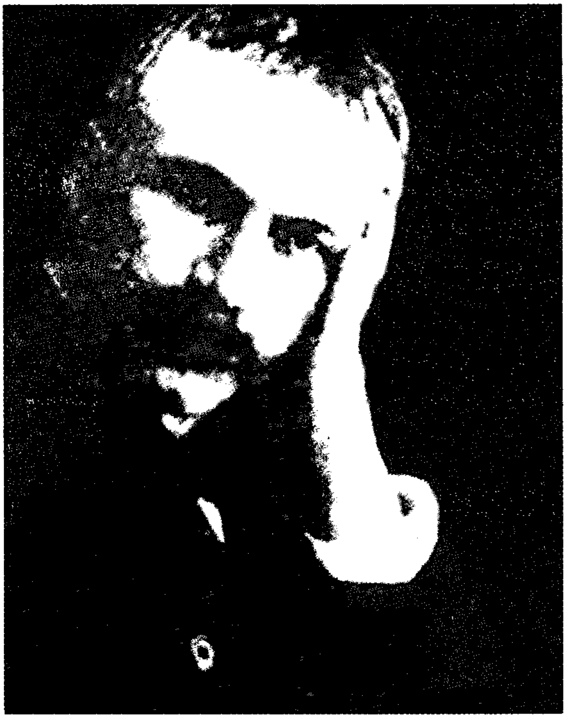
Scurtele proze ale lui Mihail Săulescu, mort de tânăr în primele zile de război, la care participase ca voluntar, n-au nicio valoare. Poeziile (*Departe*, 1914, *Viața*, 1916) oscilează între lirica de concepţie discursivă a lui Cerna şi clişeul simbolist. Fără notă personală, au totuşi o tăietură netă a versului şi, câteodată, imagini grele, argheziene:

„Te-am căutat în templu, şi gol era în el
Iar paşii mei pe piatră atât de trist sunau
Şi-am vrut s-aprind iar focul şi n-am
putut defel
Căci untdelemne sfinte din amfore
lipseau.

Şi am ieşit din templul uitat, ursit să piară
Şi tot gândind la tine, mă coboram pe scară;
Dar jos priveam cum marea în valuri se
frământă
Şi-acelaşi cânt de veacuri neadormită
cântă..."

Săptămâna luminată, piesa scrisă în 1913 şi pusă în scenă în 1921 postum la Naţional, este cea mai modernă din întreg teatrul românesc antebelic. Ion Vartic (1977) o va compara cu *Voyczek* de Büchner. G. Călinescu va vorbi de expresionism. În adevăr, cu personaje generice şi fără nume (Femeia, Bătrâna, Bolnavul, Paznicii), tragedia într-un act a lui Săvulescu are o intrigă derutant de simplă. Un ucigaş moare, privegheat de maică-sa, în ultimele ore din săptămâna luminată. Superstiţia că dincolo de miezul nopţii se redeschid porţile iadului şi că sufletele ticăloase îşi găsesc pedeapsa cuvenită o determină pe femeie să ia cu mâna ei viaţa fiului. Crima animată de o credinţă proastă încheie agonia bolnavului care se întinde pe durata întregii acţiuni. Într-un univers apăsător de eresuri şi frici, în care oamenii aud cobea şi văd cu ochii lor făptura hâdă a morţii, nu se petrece altceva decât anxioasa aşteptare a femeii, înspăimântată de predicţiile bătrânei ghicitoare în bobi şi de grozăviile debitate de un paznic oligofren. Reducţia tipologică este alt element expresionist. Nici Blaga, nici Adrian Maniu, nici Gellu Naum nu vor reuşi să simplifice trauma psihologică la esenţial aşa cum face Săulescu. Este probabil ca Sorescu să fi ştiut piesa când a scris *Matca*, unde opoziţia dintre moarte şi naştere este tratată mult mai sentimental, în ciuda faptului că nu ştim dacă, odată cu Moşul, nu moare înecat şi copilul.

RONETTI-ROMAN
(1847/1851 – 7 ianuarie 1908)



„Una din cele mai nobile opere", scrie despre *Manasse* tânărul E. Lovinescu. La sfârşitul aceluiaşi veac, I. Negoiţescu vede în singura operă viabilă a lui Ronetti-Roman o „măreţie covârşitor religioasă în dramatismul ei uman". Această opinie extrem de favorabilă n-a împiedicat totuşi ca drama în patru acte din 1900 a admiratorului lui Caragiale să se joace relativ rar, după succesul premierei din 1901, iar în ultimele decenii deloc. Problema evreiască tratată de piesă s-a pus de altfel foarte diferit în decursul vremii. Ar fi de urmărit ce reacţii trezea conflictul dintre generaţiile de evrei trăitori în România, când scria Ronetti-Roman, şi când socialiştii, ca Lazăr, nepotul lui Manasse, care promovau emanciparea coreligionarilor de cutumele şi prejudecăţile viguroase ale înaintaşilor, prin comparaţie cu dezbaterea din perioada antonesciană care ţine loc, în *Istoria* din 1941 a lui Călinescu, de analiză literară a textului. După al Doilea Război, problema evreiască a dispărut din spaţiul public şi, odată cu ea, şi drama lui Ronetti-Roman. E oarecum ciudat că, după 1983, Mircea Ghiţulescu ignoră piesa în *Istoria literaturii dramatice*, când despre evrei se putea discuta liber. În literatură, doar Isaiia Răcăciuni a mai reluat tema, între războaie, dar într-o operă fără valoare, barocă şi pompoasă.

Fără a fi excepţională, *Manasse* este una din reuşitele de durată ale dramaturgiei noastre. Dacă ar fi fost tradusă, s-ar fi observat că ea anticipează literatura unor Joseph Roth şi Bashevis Singer, mutând personajele şi acţiunea din spaţiul galiţian în cel românesc. Personajul titular este acela în jurul căruia se învârteşte totul, deşi nu el este protagonistul. Bătrânul evreu moldovean este reprezentantul neînduplecat al tradiţiei, om respectat şi iubit de toţi, în pofida conservatorismului său rigid. Dorinţa Leliei, nepoata sa, de a se căsători cu un *goi* trezeşte opoziţia lui Manasse şi, într-o mai mică măsură, a părinţilor fetei, speriaţi de ameninţarea cu sinuciderea. O altă căsătorie, pusă la cale de Zeilig Şor, un misit de care Manasse nu se desparte nicio clipă, este anulată de fuga miresei de acasă în chiar ziua nunţii. Până la urmă, familia Leliei se împacă mai mult ori mai puţin cu ideea mezalianţei, exceptându-l pe Manasse care moare de inimă rea. Contrar aşteptărilor pe care le provoacă autorul, drama nu se încheie cu sinuciderea miresei, ci cu moartea purtătorului de cuvânt al lumii vechi. Drama e construită bine, cu anticipări ale intrigii şi deznodământului. Chiar de la început, familia bancherului Cohănovici e oripilată de fuga unei fete de evreu cu un bărbat creştin şi de otrăvirea alteia, căreia nu i s-a îngăduit să-şi aleagă logodnicul. Un impiegat de cale ferată confundă lada în care se afla rochia de nuntă a Leliei ca un coşciug. Prejudecata transformă într-un posibil scandal orice abatere de la cutumă spre disperarea Esterei, mama, o burgheză sclifosită şi pedantă, care nu admite mai ales coborârea sub standardele clasei sale, deloc grijulie în privinţa condiţiei religioase. Un

personaj original este Zeilig Şor, misitul, evreu pragmatic şi spiritual, deşi necultivat, jucând printre altele la curtea habotnicului Manasse rolul bufonului sarcastic care încalcă fără scrupul toate regulile. Această *Romeo şi Julieta*, după spusele lui Călinescu, în versiune românească, dar în mediu sută la sută evreiesc, ar merita o reluare pe scenă, fiindcă nu sunt sigur că lumea contemporană nu cunoaşte conflicte similare între generaţii, de natură religioasă şi morală.

MIHAIL SORBUL
(16/29 octombrie 1885 – 22 decembrie 1966)



Autorul *Patimei roşii* mai trăia, nici măcar foarte bătrân, când am început eu însumi să public, acorda interviuri şi colabora la oficialul comunist *Scânteia*, deşi nu mai era simţit de nimeni nici măcar ca un contemporan al marii generaţii interbelice, dar ca unul al scriitorilor de la începutul secolului. Nu întâmplător, prefaţatorul ultimului volum de *Teatru* publicat până azi, D. Micu, era un specialist în literatura de la 1900. Singurele opere valabile ale lui Mihail Sorbul sunt cele trei piese de la debutul său, înainte de Primul Război. Tot restul, piese (*Răzbunarea*, *Prăpastia*, *A doua tinereţe*, *Dracul* etc.), romane (*O iubeşti?*, *Mângâierile panterei* etc.) sau nuvele (*Glasul nevesti-mi*) este cu desăvârşire caduc. *Letopiseţi* (1914) este o tragedie istorică în versuri, greu de reprezentat din cauza întinderii şi a numărului de personaje, despre domnia lui Ion Vodă Armanul, pe care Hasdeu îl numise Cel Cumplit şi pe care istoriografia ceauşistă îl va reboteza Cel Mare. Versurile sunt destul de fireşti, uşor de rostit pe scenă, şi piesa ar fi avut o soartă mai bună dacă autorul nu făcea eroarea lui N. Iorga din teatrul istoric de a înfăţişa nu un moment din viaţa eroului ei, o situaţie de criză, bunăoară, ci întreaga lui domnie, de la urcarea pe tron până la bătălia fatală de la Cahul. Ca şi *Vlaicu-Vodă*, *Letopiseţi* nu e doar o dramă istorică, ci una politică. Ion Vodă e pierdut de jocurile politicianiste ale boierilor cărora le retează din privilegii. Personajele nu se reţin. Boierii sunt fie intriganţi şi laşi, fie devotaţi şi curajoşi. Iar duplicitatea cronică a vel-logofătului Ion Golia se bagă cu greu în seamă. Domnitorul însuşi e ceva mai complex, îmbinând decizia şi chiar brutalitatea cu diplomaţia vicleană, fără a se putea şti totuşi de ce un om atât de bănuitor se lasă aşa de uşor înşelat de apropiaţi şi slujitori ai săi. În fond, îl trădează în clipa ultimă exact aceia care uneltiseră din prima clipă şi despre care avusese suficiente informaţii pe tot timpul domniei. Un rol oarecum romantic revine ţiitoarei lui Ion Vodă, Ermina, care îi stă tot timpul în preajmă, îl avertizează şi îl scapă de la

moarte. *Dezertorul* (1917) este o „comedie tragică", în spirit caragialian. Personajele aparțin mediului și tipologiei *Nopții furtunoase* (la care se va referi Tofana din *Patima roșie*). Silvestru e un Jupân Dumitrache dezertor de pe front din cauza unor presupusuri legate de Aretia, mai tânăra lui soție. Lică Chitaristu e un Rică Venturiano nerealizat, iar Aretia, o zeiță. Casiope Buzatu, mama Aretiei, e magalagioaica din schițele lui Caragiale, vorbind incorect și în radicale, dar gata a pactiza cu inamicul la nevoie. Acțiunea piesei se petrece în primele zile de ocupație germană a Bucureștilor, deci cu puțin timp înainte de premiera ei la Iași, în refugiu. Încurcăturile comice se rezolvă tragic. Silvestru îl ucide pe neamțul Schwalbe, care atentează la onoarea Aretiei și, după ce-și pune familia la adăpost, se predă autorității și e împușcat ca un câine. Piesa are ritm și nu e deloc lipsită de interes dramatic.

Patima roșie (1916) este aproape o capodoperă. Subiectul de melodramă este compensat de o intrigă perfect condusă, de personaje bine reliefate și de dialoguri extraordinare, care amintesc de Bernard Shaw. Doar la Tudor Mușatescu vom mai întâlni schimburi de replici atât de spirituale, totodată amuzante și șocante. La asta contribuie personaje pe cât de inteligente, pe atât de cinice, precum Șbilț și Tofana. Cea din urmă este o tânără în pragul licenței în litere și filosofie care se folosește de Castriș, fiul unui senator, ca să-și asigure o viață materială bună și, după absolvire, o situație, decisă din capul locului să-și părăsească pe urmă amantul. Ghinionul ei este de a se îndrăgosti subit de Rudy, un coleg al lui Castriș, jurnalist de modă, care colindase Europa, fără reciprocitate însă, fiindcă vagabondul se află în plină criză morală și vrea să devină om cinstit la casa lui alături de Crina, prietena Tofanei. În toată povestea, Șbilț are partitura intrigantului care se folosește de toți și-i împinge la disperare și crimă. Dacă Șbilț e un cinic *à outrance*, Tofana e roaba patimii ei iraționale pentru „fleacul" de Rudy, în ciuda disprețului cu care-l privește și a conștiinței lipsei lui de consistență intelectuală și morală. Ce e foarte interesant în *Patima roșie* este tranșanța cu care personajele își exprimă sentimentele și intențiile. Cu excepția lui Castriș, ele nu provin din *le meilleur monde*, dar țin de o primă generație emancipată, cu fete care merg la universitate și fac carieră. Nu e nicio urmă de ipocrizie în comportamentul lor. Chiar și provinciala și naiva Crina îl înfruntă pe Rudy cu o deplină claritate a opiniei. Confruntările din finalul actului secund între Tofana și Castriș și, apoi, dintre Castriș și Rudy sunt magistrale sub raport dramatic. Într-un fel, piesa se putea încheia aici, cu un Castriș dezlănțuit care-l strânge de gât pe Rudy, incitat de Tofana, pe care o mai crede încă inocentă. Finalul propriu-zis e mult mai melodramatic. Tofana îl ademenește pe Rudy, care o ocolește după ruptura lor, în odaia Crinei, silind-o pe aceasta să-i scrie câteva rânduri, îl imploră s-o ia de soție și, la refuzul lui, întărit de faptul că nu găsise în geanta fetei revolverul, îl împușcă și se sinucide.

Simboliștii

În ce măsură au fost conștienți simboliștii de însușirile care făceau ca poezia lor să se deosebească de aceea dinainte, iată o întrebare care merită să fie pusă. Un răspuns simplu este că ei au înțeles destul de bine în teorie spiritul postromantismului francez de la care porneau cu toții, fără să se poată însă despărți totdeauna în poezia lor nici de romantism, nici de parnasianism, nici, în general, de vechea mentalitate poetică. O idee nu destul de clară despre simbolism avea, de exemplu, Alexandru Macedonski în 1892 (când termenul este folosit întâia oară la noi, șase ani după ce Jean Moréas îl pusese în circulație în Franța). El era de părere că simbo-

lismul urmează natura, „fiindcă ne înfăţişează una sau mai multe imagini ce se transformă la urmă în cugetări". E drept că, un deceniu mai devreme, tot el scrisese, cu o uimitoare putere de premoniţie, că „proza se conduce după o logică şi poezia de o alta," logica poeziei fiind „nelogică într-un mod sublim". Era un pas uriaş peste concepţia maioresciană şi originea întregii filosofii moderne a poeziei. În 1900, Ştefan Petică ştia deja că „mişcarea simbolistă franceză s-a dezvoltat cu încetul de la Charles Baudelaire" şi o lega, singurul de altfel în epocă, de estetismul prerafaeliţilor englezi. Şi când, ceva mai târziu, Arghezi continua să apere versul („câtă vreme vor exista forţe poetice, versul va fi menţinut"), adică prozodia, Ovid Densusianu remarca faptul că armonia din poezia simbolistă este altceva decât rima clasică şi pleda pentru verslibrism. Dacă aruncăm acum o privire asupra poeziei de la *Literatorul* ori de la *Viaţa nouă*, ne dăm seama că, la fel cu maeştrii lor, tinerii poeţi rămâneau în bună măsură ataşaţi de spiritul vechii poezii, în ciuda iubirii lor pentru motivele cele noi. Însuşi Macedonski este mai degrabă un emul decât un precursor: abia târzia *Poemă a rondelurilor* ne apare dezbărată de reflexele romantismului, cu toate experimentele în vers liber ori instrumentaliste pe care poetul le încercase. MIRCEA DEMETRIADE (1861-1914), care debutează cu un volum de fabule la 22 de ani, e un parnasian şi un instrumentalist fără vocaţie, anunţând însă câteva din motivele decadentismului bacovian. Doar parnasiană este poezia unui GABRIEL DONNA (1877-1944), în pofida avizului de modernitate pe care i-l dă Vladimir Streinu. Sonetul intitulat *Nord letargic* anticipează frapant primele poeme ale lui Ion Barbu: „Plecaţi pe balustrada fantasticului bord/ Al vechilor trireme, anticii contemplară/ Lucind în Ursa Mică, albastra Stea Polară/ Fixată-n nemişcarea letargicului Nord." IULIU CEZAR SĂVESCU (1866-1903) e memorabil printr-o singură poezie, dacă nu cumva printr-un singur vers, care indică o schimbare cardinală la noii poeţi: „La Polul Nord, la Polul Sud, sub stele veşnic adormite..." Ca şi NICOLAE DAVIDESCU (1887-1954), ALEXANDRU OBEDENARU (1865-1945) e poet de motive şi de atmosferă simbolistă, dar clasicist în formă. TRAIAN DEMETRESCU (1866-1896), cel dintâi care dispare, înainte chiar de pragul secolului XX, dintre poeţii generaţiei sale, nu e întâmplător menţionat într-un vers celebru de către Bacovia („Ah, corbii, poetului Tradem"): poezia *Corbii* e bacoviană *avant-la-lettre*, ca şi singurul lui volum, intitulat curajos, *Sensitive*, din 1894: „Pe plopii ninşi/ Coboară corbi-n pâlc de doliu,/ Cernesc al iernii alb linţoliu/ Şi, trişti, de foame par învinşi..." Tot prin motive şi atmosferă rezistă poezia celui mai tânăr dintre poeţii de la 1900, mort la 20 de ani, D. IACOBESCU (1893-1913), în care o sensibilitate maladivă e trasă în câteva dintre cele mai frumoase şi clare versuri ale vremii: „Fotolii largi, penumbră, gri, frig umed şi puţin/ Parfum de roze albe în declin ...// Iar noi tăcem:/ În jurul nostru liniştea suspină/ Mai sensitivă ca o violină,/ Şi fiecare vorbă ce am spune/ Ar rupe armonia unei strune." Dacă poezia lui OVID DENSUSIANU (1873-1938) este fără niciun interes, articolele lui critice sunt remarcabile, mai ales cele despre poezia simbolistă, al cărui promotor a fost de la început. Un deceniu după Macedonski şi Gherea, şi în acelaşi timp cu N. Iorga, G. Ibrăileanu, Ilarie Chendi şi E. Lovinescu, autorul *Literaturii române moderne* a venit cu o idee nouă de poezie împărtăşită doar de Lovinescu, şi cu o idee nouă de critică, greu de pus în aplicare fără pregătire filologică. Înainte de a fi critic, Densusianu a fost filolog. Sursele criticii lui sunt, în deceniul ultim al secolului XIX, aceleaşi cu ale lui Gherea şi Iorga: Brunetière, Hennequin, Taine. Spre deosebire însă de Iorga, Densusianu nu identifică naţiunea cu clasele de jos, fiind, alături de Duiliu Zamfirescu, şi un adversar al supraestimării folclorului, încă de pe timpul pionieratului paşoptist în materie. În plină campanie sămănătoristă, polemizează cu Iorga (dar şi cu Sadoveanu şi *Viaţa românească*), mai ales pe tema caracterului

de clasă presupus al literaturii adevărate. Doar el şi Duiliu Zamfirescu au, imediat după 1900, curajul de a susţine că satul nu trebuie preferat oraşului, ţăranul târgoveţului şi folclorul literaturii culte. Densusianu denunţă limpede aceste *Rătăciri literare* (1905): „Curios mod de a judeca, dar îşi are explicarea lui în trecutul nostru, în antagonismul dintre două clase, şi modul cum s-au recrutat câţiva dintre scriitorii noştri. Nu era un timp când se zicea că românul adevărat era la ţară, oraşele erau ale streinilor sau înstrăinaţilor? Deci, tu român care te-ai rătăcit la oraş, nu vei găsi aici nimic din firea ta, şi dacă cumva te faci scriitor, întoarce-te în lumea din care ai plecat. S-a întâmplat că tocmai o parte din scriitori noştri au ieşit din pătura de jos, de la ţară, şi au adus cu ei acest mod de a înţelege literatura românească, şi s-a mai întâmplat că au venit critici care au ridicat în slavă pe aceşti singuri după ei scriitori români – nu e şi azi pentru unii Creangă cel mai mare prozator român? – aşa s-a format legenda adevăratei, singurei literaturi româneşti, legendă ce se mai repetă şi azi cu exagerări obositoare." Şi Gherea îl evoca pe Leconte de Lisle, dar nu-i simţea meritele de novator. Densusianu este, poate, cel dintâi critic român care a intuit esenţa simbolismului. Îi cunoaşte scurta istorie, i-a citit pe toţi precursorii mişcării, e la curent cu declaraţiile lui Mallarmé din interviul acordat lui J. Huret în care simbolismul îşi află cea mai celebră definiţie, ca şi cu numele tuturor simboliştilor europeni. *Sufletul nou în poezie* este, probabil, studiul cel mai temeinic, înainte de ale lui Lovinescu, despre poezia modernă. Astăzi găsim foarte firească înţelegerea arătată de Densusianu poeziei unor Hérédia sau Laforgue ori prozei lui Gide din *La porte étroite* (recenzată în premieră), dar în 1910 avea mai mare căutare gustul lui Iorga conform căruia cutare „idilă cu cojoc" a Mariei Cunţan, cum o numeşte în batjocură Densusianu, putea sta „printre cele dintâi ale literaturii noastre", iar Hérédia „nu era deloc poet", cum zicea de data asta Iorga însuşi.

Cum a fost văzut simbolismul de către critica modernă, aceea care i-a fixat definitiv locul în istoria literaturii noastre, este o altă problemă. În jurul lui 1900 elita simbolistă era puţin numeroasă, refuzată drastic de canonul dominant (naţionalist, sămănătorist şi academizant). Abia după Războiul Mondial va fi considerat simbolismul ca un prim modernism. Puntea o formează critica lui E. Lovinescu. Preocupat de „poezia nouă" (acesta va fi primul termen întrebuinţat), criticul de la *Sburătorul* nu va întârzia să aşeze simbolismul acolo unde îi era locul. Dacă sămănătorismul îi apărea ca un „cimitir" literar, simboliştii anunţau viitorul literaturii. Dincolo de aceste valabile considerente de natură istorică, E. Lovinescu intuia corect natura poeziei simboliste ca reprezentând „adâncirea lirismului în subconştient, prin exprimarea pe cale mai mult de sugestie a fondului muzical al sufletului omenesc". Aici sunt toate elementele: lirism, subconştient, sugestie şi muzică. La acestea, G. Călinescu va adăuga că simbolismul urmărea „să intre în metafizic, în structura ocultă a inefabilului, să facă poezie de cunoaştere". Adaos discutabil în multe privinţe. E drept că simboliştii întorceau spatele poeziei retorice şi clare, cu implicaţii sociale, deşi unii dintre ei simpatizau cu idealurile socialiste la modă. Dar nu e sigur că mergeau atât de departe cum afirma Călinescu care părea a se referi mai degrabă la moderniştii de după Războiul Mondial. „Simbolismul, spunea el mai încolo, înfăţişează întâia încercare sistematică de hermetism, care constă în a vorbi de ordinea terestră, gândind totodată pe cea cosmică". E şi teza din studiile despre poezie, în care Călinescu reduce lirica interbelică la o singură formă a ei, aceea simbolică, fără să-şi dea seama că avangarda, bunăoară, nu intra în aceeaşi oală. Cât îi priveşte pe simbolişti, ei rămâneau muzicali şi sugestivi, senzitivi, dar nu metafizici, cum de altfel Călinescu ştia foarte bine, de vreme ce îşi încheia observaţiile de mai sus cu aceste cuvinte: „Din păcate, se întâmplă că mai toţi simboliştii sunt nişte sentimentali care aterizează curând în evocare şi

confesiune, utilizând mişcarea de transcendere". Nepotrivirea dintre teorie şi practică (am văzut că simboliştii se ţin greu în realitatea poeziei lor de convingerile de care se cred animaţi) îi atrage atenţia lui Tudor Vianu, care se vede silit să împartă, în maniera lui Ibrăileanu, lotul simbolist în „două grupuri", acela al muntenilor, retorici, exotici şi livresc-nevrotici (Minulescu, Stamatiad, Davidescu) şi acela al moldovenilor, „naturi mai interioare, cultivând tonalităţile minore ale sentimentului" (Petică, Bacovia, Raşcu, D. Botez). „Poeţi urbani şi unii şi alţii", precizează Vianu, doar că muntenii sunt metropolitani, iar moldovenii sunt târgoveţi. Se vede că distincţia (preluată şi de alţii după al Doilea Război) i-a fost necesară lui Vianu ca să explice de ce nu toată poezia simbolistă e „interioară", sugestivă şi antiretorică. Chestiunea localizării simbolismului a fost dezbătută şi de Călinescu în *Istorie*. El a găsit sursa principală în revenirea interesului pentru literatura franceză (după ce *Junimea* şi ardelenii de după ea, precum Coşbuc, Chendi sau Iosif fuseseră inspiraţi de aceea germană). Un interes ce ar surveni totuşi cu mare întârziere. Călinescu pretinde că Verlaine, parnasienii şi simboliştii sunt descoperiţi la noi „o jumătate de secol după apariţia lor." Doar Baudelaire îşi face cu întârziere simţită prezenţa. Simboliştii, inclusiv Mallarmé, sunt însă receptaţi imediat. Macedonski vorbea, am văzut, despre simbolism la câţiva ani după ce Moréas publicase manifestul cu acest nume în suplimentul literar al ziarului *Le Figaro*. Şt. Petică polemiza cu Camille Mauclair în 1900, contestându-i acestuia ideea că simbolismul, născut în 1884, ar fi murit odată cu Mallarmé în 1898. Pe de altă parte, Călinescu notează că simbolismul a prins iniţial la noi în „mediile nesănătoase", fie la proletari şi socialişti suferind de ftizie, fie la aristocraţi nervoşi şi cu simţurile delicate. El combate opinia semănătoriştilor cum că această sensibilitate coruptă s-ar datora „unei înrâuriri străine". Ca să-şi justifice teza rezistenţei literaturii române la influenţe, Călinescu respinge caracterul mimetic al simbolismului nostru. Lasă a se înţelege organicitatea lui internă. Asta şi ca să răspundă unor G. Ibrăileanu sau Ion Trivale, care deplânseseră deznaţionalizarea poeziei noastre prin adoptarea veşmintelor simboliste. Dar atunci cum să explicăm aerul de modă pe care îl are această poezie, suprafaţa ei vădit influenţată de poezia franceză şi valonă, în pofida unei sensibilităţi ce pare a nu se fi modificat suficient? Cei câţiva poeţi originali şi puternici reprezintă excepţia. Împământenirea noii poezii se va face deplin abia în modernism.

Neînţelegerile cu privire la natura poeziei simboliste se datorează în bună parte însăşi titulaturii propuse de Moréas, care, poate de aceea, a renegat-o ulterior. Simboliştii nu vor să scrie neapărat, cum crede Călinescu, o poezie bazată pe simboluri, lucru care nu le-ar izbuti decât uneori. Ei sunt fascinaţi, pe urmele celebrului sonet al lui Baudelaire de „corespondenţe". De un anumit tip de analogie, adică acela care echivalează şi combină senzaţiile. Orice simbol este analog, dar nu orice analogie conduce la un simbol. La simbolişti, precumpănesc de altfel alegoriile ori comparaţiile transparente. „Corespondenţele" baudelairiene transformă universul senzorial într-un templu în care sunetele, culorile, mirosurile îşi răspund ca într-o simfonie. E vorba de sinestezia simbolistă, mult mai potrivită ca să pricepem reforma pe care o înfăptuieşte Baudelaire, (având şi el un model în Poe), şi o preiau ceilalţi, decât marele hermetism care ar face, vorba lui Călinescu, din terestru şi cosmic două vase comunicante. Sinestezia e destul de sistematică spre a fi siguri de caracterul ei conştient, aşa că şi teza călinesciană a adâncirii în subconştient este exagerată, aplicabilă şi ea mai mult unei părţi din poezia modernistă ulterioară.

Altceva schimbă cu adevărat simboliştii şi tocmai acest lucru a trecut aproape neobservat: ei adoptă ca modalitate poetică aproape exclusivă (şi în orice caz, prima în ordinea importanţei) lirismul. Odată cu simbolismul, poeticul devine lirism, nici mai mult, dar nici mai puţin decât atât. Toată discuţia din jurul verslibrismului

ascunde, în spatele unui declin al prozodiei clasice, intuiţia unui criteriu diferit al poeticului. Dacă înainte criteriul era oferit de versificaţie, de aici încolo el începe să fie oferit de lirism, indiferent cum l-am defini. Poezia epică, didactică, epigramatică, dramatică cade în desuetudine împreună cu naraţiunea sau descrierea în versuri. Modernismul va urma simbolismul pe acest drum al delegitimării unui concept de poezie care dura de secole. „De la musique avant toute chose", versul *Artei poetice* a lui Verlaine, exprimă destul de bine preferinţa pentru lirism, ca mod sugestiv şi analogic de a privi lumea din jur, mergând până la ceea ce pictorii moderni vor numi nonfigurativ. Sinesteziile simboliste nu mai au un referent precis conturat. Ele vor să fie o muzică fără cuvinte, difuză, ambiguă şi chiar iraţională, de vreme ca raţionalul e legat de concepte.

Aici este nodul discuţiei. O astfel de poezie este obligată să se despartă de un întreg trecut de sentimente limpezi şi obşteşti. Lirica devine o formă de intimism, bazată pe emoţii strict personale şi, la limită, incomunicabile. De la *Hora Unirii* la *Plumb* este parcurs tocmai acest drum către individualism şi unicitate a sentimentului. Nu e de mirare că simboliştii au fost (sau le-a plăcut să fie) în poezia lor nişte bolnavi. Boala este esenţa individualismului lor. Sentimentele obşteşti sunt pozitive şi se cuvin împărtăşite. Ale simboliştilor sunt deseori negative şi presupun o carantină morală. Sigur că efectul unei astfel de atitudini este excepţional. Ea face din simbolişti o grupare principial „nesănătoasă". Nu cred că simbolismul a prins în mediile sociale nesănătoase. A prins în toate mediile (ce legătură e sub acest raport între Petică şi Anghel, Bacovia şi Minulescu?), dar inculcând ideea de boală acolo unde a prins. Un lucru însă e cert: tematic, simboliştii s-au orientat spre citadinism. Clişeul naţionalist paria la 1900 pe sănătatea rurală. Oraşul era principial o denaturare. Cu această mentalitate dominantă era oarecum logic ca simboliştii să aleagă oraşul, fie capitala, fie târgul provincial, ca loc al fantasmelor lor. S-au constituit treptat într-o minoritate, într-un salon al refuzaţilor: esteţi incoruptibili şi corupţi, cultivând un stil artificial de viaţă, nu odată perverşi, damnaţi, bolnavi de *spleen* şi consumatori de alcooluri tari (drogul simbolist fiind absinthul).

ALEXANDRU MACEDONSKI

(14 martie 1854 – 24 noiembrie 1920)

Ca şi la Slavici, recunoaşterea adevăratei valori a lui Macedonski a venit târziu. În timpul vieţii, prestigiul poetului s-a mărginit la cercul lui de fideli, nici măcar toţi incondiţionali. Adversarii i-au fost mult mai numeroşi. Maiorescu îl aşezase în rând cu Aricescu. După moartea poetului, Lovinescu va continua să fie de părere că „omul a dăunat operei", deşi va fi cel dintâi care să schiţeze o revizuire. Aceea morală are doar o jumătate de rezultat: văzând în Macedonski un „erou al iluziei" care a crezut că poate trăi numai pentru arta lui într-o ţară fără tradiţie culturală, Lovinescu e convins că poetul n-a fost capabil de un sacrificiu major, ci de lamentaţii şi proteste minore. Iarăşi ca şi Slavici. Opera n-ar îndritui calificativul de „mare poet", lipsindu-i unitatea profundă de la un Eminescu sau, curios lucru!, Coşbuc. O revizuire sistematică întreprinde abia Tudor Vianu în amplul studiu introductiv al ediţiei sale (1939-1946). Originalitatea poeziei o sugerează cel mai bine Vladimir Streinu (în capitolul din *Istoria literaturii române moderne* (1944), urmat de Adrian Marino, primul biograf (1966) şi autor al unei ample monografii în 1967, şi de Mihai Zamfir (*Introducere în poezia lui Alexandru Macedonski*, 1972). Aşadar,

relativ târziu, chiar dacă punem la socoteală contribuţia lui G. Călinescu din *Istoria* lui din 1941, nu însă decisivă ca în cazul lui Slavici, răsunând de câteva mari rezerve ca o peşteră de ecouri (Călinescu afirmă că „îi este deficient lui Macedonski simţul limbii", ignoră *Poema rondelurilor* de la senectute, dar nu iartă „imitaţiile senile după Musset" din juneţe). Ce este interesant la Streinu şi la Zamfir este situarea poeziei macedonskiene (şi a prozei, aproape în egală măsură) într-o posibilă serie istorică. Streinu bunăoară leagă prima parte a operei, aceea de până spre 1890, nu doar de paşoptism, ci şi de postpaşoptism, privite ambele pe o latură neomologată anterior. Criticul remarcă unele „sensuri lirice acoperite" la poeţi pe care Maiorescu îi discreditase, sensuri care trec la tânărul Macedonski: poezia socială a lui Cezar Bolliac, baladescul macabru al lui Stamati, „exotismul turco-veneţiano-iberic" al lui Alecsandri ori acela de arie „turco-armeano-arabă" al lui Bolintineanu, vituozităţile şi chiar „gargara de cuvinte" ale lui Al. Depărăţeanu, în fine, „lirismul eretic" al lui Al. Sihleanu. Toate acestea pregătesc „estetismul" poeziei lui Macedonski de mai apoi, care va respira aerul instrumentalismului, anticipând pe René Ghil cu al său *Traité du Verbe*, (Macedonski scria în vers liber încă din 1880) sau al simbolismului. Şi mai precisă este situarea din studiul lui Zamfir. Macedonski ar ilustra vârful uneia dintre cele două „direcţii esenţiale" din poezia românească de după 1830 şi anume „poezia neolatinizantă, după moda franceză şi italiană, descinsă din febra mimetică şi novatoare a paşoptiştilor munteni". A doua direcţie va fi aceea „inspirată de mitosul naţional". Lamartinismul şi mitologicul se intersectează adesea, ambele dându-ne, chiar mai înainte de 1848, genurile şi speciile de tip occidental ale poeziei noi. Macedonski face un „adevărat caz de fixaţie estetică", după spusele lui Marino, faţă de Heliade şi faţă de paşoptiştii franco-italieni, respingând şcoala germană a Junimii ori „importul" ardelenesc de poeţi precum Coşbuc, Iosif sau Goga. Eminescu însuşi îi va fi „la bête noire", din această pricină, fie din absolută incompatibilitate, cum socoteşte Marino, fie pentru că Macedonski îi intuise geniul, dar nu voia să-l accepte conştient, cum susţine Zamfir. Acesta din urmă e de părere că abia moartea lui Eminescu l-a „eliberat" pe Macedonski şi de aceea „mutaţia" poeziei lui s-a produs în 1890, când romantismul a cedat definitiv locul simbolismului în imaginarul şi maniera poetului. Este şi data de la care poetica macedonskiană se precizează, depăşind nivelul aceleia a lui Maiorescu şi intrând în contemporaneitatea europeană. Macedonski este întâiul la noi care socoteşte că „logica poeziei este însuşi absurdul", radical alta decât logica limbajului uzual sau a prozei şi anunţă în „poezia viitorului" predominanţa „muzicii şi a imaginii", cu alte cuvinte, a *formei.* Maiorescu simţise el însuşi gratuitatea actului poetic, desfăcut de obligaţii etice, sociale sau de orice altă natură străină de esenţa lui, dar n-avusese încă acces la o deosebire de esenţă între vorbirea poetică şi aceea comună, care continuase să i se pară doar chestiune de stil. Macedonski face pasul mai departe spre înţelegerea poeziei nu ca o proză împodobită şi prozodic regulată, ci ca un mod complet diferit de a comunica mesajul. Asta, tot după 1890.



Primele două culegeri (*Prima verba* din 1872 şi *Poesii* din 1882) sunt fără valoare, conţinând compuneri mimetice, pe temele comune ale paşoptismului (condamnarea tiraniei şi eliberarea „popolului"), deşi procesul istoric care le dăduse naştere se încheiase. Eroticele împrumută stilul lui Alecsandri din *Steluţa*, însă cu mai puţină gravitate („Văzui un angel surâzător"), foarte teatrale în gestică („Amici, acuma sunt disperat"), pline de improprietăţi lexicale şi de tot acel vocabular ironizat de Maiorescu şi de Caragiale: „angel dulce de amor", fee, filomelă, selbe, sau de diminutivele care-l enervaseră deja pe Maiorescu: guriţă, fluturel, păsărică. Interesant e că poetul dedica *Poesiile* tocmai lui Maiorescu şi avea acceptul acestuia. Ruptura între ei se produce ulterior. Dar chiar ideile prefeţei din 1882 (Macedonski va păstra toată viaţa obiceiul de a se comenta singur) sunt nemaioresciene. Autorul *Poesiilor* descoperea poezia socială şi vedea scopul ei în „scăpărarea" *Luminii*, *Binelui* şi *Adevărului*. Deocamdată poetica lui Macedonski se află sub nivelul celei a lui Maiorescu. Poeziile ca atare sunt prozaice din cale afară ori prea infantile: „Cu buzele-n foc brunite,/ Unite,/ Nu mai formăm amândoi,/ Doi// Ca şerpi de flăcări, pläviţe/ Viţe" etc. Nu sunt mai bune primele *Nopţi* ori baladele, cu origine în Musset, Byron, Bolintineanu şi Stamati. Versul liber din *Hinov* ori armoniile imitative din *Lupta şi toate sunetele ei* ori din *Înmormântarea şi toate sunetele clopotului* seamănă mai degrabă a calcuri decât a inovaţii. E greu de apreciat însemnătatea unor anticipaţii, cum ar fi acelea ale lui Coşbuc (*Calul arabului*) ori Anghel (*Sub frunze*). Ţin probabil de întâmplare.

Excelsior (1895) este întâiul volum reprezentativ, dar nu pentru marele poet, ci tot pentru neoromanticul de la începuturi. Un ton nou este deja în *Stepa* (în pofida neologismelor caraghioase: „fidanţata pe confine", „onduloase"), şi anume în evocarea măreţiei întinderilor peste care domneşte spiritul poetului: „Şi întinderea sclipeşte, şi sunt singurul ei ţar" sau: „Stele clare priveghează cortul meu nemăsurat. Ici-colo se mai fac auzite cântecele lui Heine. Ecouri eminesciene sunt deja în mediocrii *Psalmi moderni*, dar abia *Noaptea de noembrie* este o eminesciană valabilă, satiră a epocii şi a personajelor care o populează, simulând cea mai deplină nepăsare ataractică:

> „Mergi, tristă Românie, pe calea începută,
> Şi voi, iubiţi prieteni, petreceţi sau cântaţi...
> Lăsaţi-mi, însă, mie odihna cea tăcută,
> Lăsaţi-mi visul morţei şi nu mă deşteptaţi.
> Ce-mi pasă dacă lumea a fost şi e tot lume?...
> Ce-mi pasă de rămâne cum e, şi cum a fost?.
> Ce-mi pasă de se-ntreabă sau nu de al meu nume?...
> Prin moarte, câştigat-am obştescul adăpost."

Se observă imediat încredinţarea poetului de valoarea persoanei sale. Renumele este mai presus de moarte. Resemnarea se dovedeşte falsă, câtă vreme poetul aşteaptă o înviere precum aceea argheziană din *Cimitirul Buna-Vestire*:

> „Şi iată... – O suflare ce ramurile-atinge
> Se pare că închide la zgomot orice porţi,
> Şi luna se ascunde, şi candela se stinge
> Pe pietrele-nvechite, pe crucile de morţi.
> Tăcere!... Este ceasul de negură şi taină...
> Se-mbracă cimitirul în noapte ca-ntr-o haină...
> O rază nu se vede în cer nici pe pământ...
> Aştept cu nerăbdare ca morţii să se scoale,
> Lăsând să le rămână coşciugurile goale,
> Dar mut îmi e mormântul, şi mut orice mormânt.
> Şi ce?... Nimica încă?... Nimica decât noapte?
> Nici ciocnete de oase, nici rânjete, nici şoapte?
> Dar oare ce fac morţii? – Să vină! – Voi să ştiu."

Invazia oribilă a viermilor n-are comparaţie în epocă decât cu macabrul hasdeian. *Noaptea de februarie* este o evocare curajoasă a bordelului, pentru o epocă în definitiv victoriană cum era aceea a lui Carol I. Baudelairianismul nu prinsese în poezia noastră încă destul de pudică. În astfel de versuri se vede că Macedonski a fost, între poeţii noştri din secolul XIX, întâiul european. „Voi roşiţi, fără-ndoială, delicate cititoare", scrie el în aceeaşi *Noapte*, conştient de şocul pe care tema îl putea avea. Sunt şi câteva prevestiri ale poeziei parnasiene de mai târziu, plină de refrenele lui Samain:

„In Kars, sub cer cu fund de aur,
Pe când e soarele-n apus,
Încolăcit ca un balaur
Pe dupe deal aproape dus;

Se arată galbenul ce scade,
Topindu-şi faţa în azur,
O minaretă cu arcade
Ce predomneşte împrejur"

ori, încă şi mai surprinzător, de nenăscutele acorduri pure din Ion Barbu:

„Pe balta clară, barca molatecă plutea...
Albeţi nemaculate curgeau din cer, – lucioase
Zâmbeau în fundul apei răsfrângeri argintoase;
Oh! alba dimineaţă, şi visul ce şoptea,
Şi norii albi – şi crinii suavi – şi balta clară,
Şi sufletul – curatul argint de-odinioară –

Oh! sufletul! – curatul argint de-odinioară."

În *Noapte de mai* răsună deja un alt Macedonski care a îngropat securea antitezei polemice şi a întors romantismul eminescian la izvoarele idilei clasice şi anacreontice, împrospătată însă într-un chip absolut uimitor:

„Posomorârea fără margini a nopţilor de altădată,
Când sufletul pentru sarcasme sau deznădejde sta deschis,
Cu focul stins, cu soba rece, rămase-n urmă ca un vis.
E mai şi încă mă simt tânăr sub înălţimea înstelată.
Trecu talazul duşmăniei cu groaza lui de nedescris,
La fund se duse iar gunoiul ce înălţase o secundă
Şi stânca tot rămase stâncă, şi unda tot rămase undă
Trecu talazul duşmăniei cu groaza lui de nedescris,
Se lumină întinsa noapte de poleieli mângâietoare,
Şi astăzi e parfum de roze şi cântec de privighetoare.
...
Vestalelor, numai o noapte de fericire vă mai cer.
Pe jgheabul verde al cişmelei un faun rustic c-o naiadă
S-au prins de vorbe şi de glume sub licăririle din cer;
Columbe albe bat din aripi pe piatra lucie să cadă...
Băsnesc de vremile bătrâne, când zânele se coborau
Din limpezimile albastre, şi-n unda clară se spălau...
Reînviază ca prin farmec idilele patriarhale
Cu Feţi-Frumoşi culcaţi pe iarbă izbindu-se cu portocale;
Pe dealuri clasice s-arată fecioare în cămăşi de in,
Ce-n mâini cu amforele goale îşi umplu ochii de senin,
Şi printr-a serii lăcrimare de ametiste şi opale,
Anacreon re-nalţă vocea, dialoghează Teocrit...
Veniţi: privighetoarea cântă în aerul îmbălsămit."

De pe acum, Macedonski e o sinteză curioasă de nou şi de vechi, de neoclasicism şi de neoromantism, dar şi de parnasianism şi de simbolism. O limpezire în sensul modernităţii se face în *Flori sacre* (1912), unde se accentuează tendinţa formală. Ultimul Macedonski este în definitiv un manierist şi un preţios, cu o topică barbiană: „Şi vii, în ochii sclavei, zării cicori albastre". Douăzeci de ani despart *Noaptea de decemvrie* de încă eminesciana *Noaptea de noiembrie* şi singura legătură dintre ele constă în polemica, de data asta alegorizată, a poetului cu detractorii săi, mai bine zis în simbolistica în fond eronată a poemei, fiindcă niciodată *calea dreaptă*, a emirului, nu este calea adevărată a poetului; din contra, aceea ocolită a drumeţului slut ar sluji mai bine ideea. Nota morală care complică opţiunea este o reminiscenţă romantică, de care Macedonski nu s-a eliberat cu totul. Frumuseţea *Nopţii de decemvrie* stă mai puţin în călătoria spre Meka a poetului care se visează emir pentru o noapte al Bagdadului decât în splendidele imagini floral-coloristice care împânzesc fantezia lirică. Începutul, cu odaia în care se coace reveria solitarului poet, este bacovian *avant la lettre*:

„E moartă odaia, şi mort e poetul... –
În zare, lupi groaznici s-aud răguşit,
Cum latră, cum urlă, cum urcă, cu-ncetul,
Un trèmol sinistru de vânt-năbuşit...
Iar crivăţul ţipă... – dar el ce-a greşit?"

S-ar zice că odată încheiată sinteza poeziei anterioare, Macedonski e gata pentru sinteza celei viitoare. Cetatea fantomatică este barbian-doinaşiană, un Isarlâk mai puţin pitoresc, dar deopotrivă de misterios:

„Spre albele ziduri, aleargă – aleargă,
Şi albele ziduri lucesc – strălucesc, –
Dar Meka începe şi dânsa să meargă
Cu pasuri ce-n fundul de zări o răpesc,
Şi albele ziduri, lucesc – strălucesc!

Ca gândul aleargă spre alba nălucă,
Spre poamele de-aur din vinu-i ceresc...
Cămila, cât poate, grăbeşte să-l ducă...
Dar visu-i, nu este un vis omenesc –
Şi poamele de-aur lucesc – strălucesc –
Iar alba cetate rămâne nălucă."

Emil Botta şi Radu Stanca sunt anunţaţi de această intensă poezie a unei neîmplinite aspiraţii quijotice de care visătorul este devorat ca Ioana d'Arc de flăcările rugului!

„Nici urmă de ierburi, nici pomi, nici izvoare...
Şi el naintează sub flăcări de soare...
În ochi, o nălucă de sânge – în gât
Un chin fără margini de sete-arzătoare...
Nesip, şi deasupra, cer roşu – ş-atât –
Şi toţi naintează sub flacări de soare.

Şi tot fără margini pustia se-ntinde,
Şi tot nu s-arată oraşul preasfânt –
Nimic n-o sfârşeşte în zori când s-aprinde,
Şi n-o-nviorează suflare de vânt –
Luceşte, vibrează, şi-ntr-una se-ntinde."

Este paradoxal că, temperament bizar, sumbru şi revoltat, bântuit de viziuni infernale, Macedonski izbuteşte cel mai bine în invocaţia exaltată a unui paradis serafic şi floral, răsunând de sublime armonii corale:

„Bagdadul! Bagdadul! şi el e emirul... –
Prin aer, petale de roze plutesc...
Mătasea-nflorită mărită cu firul
Nuanţe, ce-n umbră, încet, veştejesc... –
Havuzele cântă... – voci limpezi şoptesc...
Bagdadul! Bagdadul! şi el e emirul [...]

Bagdadul! cer galben şi roz ce palpită,
Rai de-aripi de vise, şi rai de grădini,
Argint de izvoare, şi zare-aurită –
Bagdadul, poiana de roze şi crini –
Djamii – minarete – şi cer ce palpită."

Capodopera, ignorată de G. Călinescu, a liricii macedonskiene, rămâne *Poema rondelurilor*. Cele mai multe dintre poezii sunt scrise în ultimii ani de viață. Cartea a apărut postum, în 1927. Macedonski are neîndoielnic vocație parnasiană. Astăzi nu ne mai apare atât de netă ca acum un secol diferența dintre simboliști și parnasieni. Și cum Macedonski amestecă permanent vizualul cu auditivul, o linie despărțitoare e aproape imposibil de trasat în cazul lui. Și simboliștii, și parnasienii au fost în definitiv niște manieriști și niște prețioși. Baudelaire dedica *Les Fleurs du Mal* „au poète impeccable", lui Gautier, adică. Mallarmé înțelegea poemul ca „lucrătură". Și unii, și alții se ivesc într-o epocă de reflux al pasionalității romantice și cred într-o poezie mai pură. Dacă analizăm de obicei la romantici expresia sentimentului, se cade să observăm că la parnasieni, ca și la simboliști, e vorba mai curând de sentimentul expresiei. Expresia, *avant toute chose*. Macedonski știa asta, chiar dacă începuse, ca bun romantic, prin a moraliza, satiriza, filosofa ori declama în poeziile sale de dinainte de *Flori sacre*. În simbolism și în parnasianism triumfă artisticul, mistica artei pure, uneori mistificarea, jocul, toate însușiri manieriste, fie că ne gândim la Góngora și Marino, fie la Hérédia și Mallarmé. Edgar Papu (*Barocul ca tip de existență*, 1977) vorbea despre sfârșitul secolului XIX ca despre o nouă epocă a barocului în care s-ar regăsi atât parnasianismul, cât și simbolismul. Și, la urma urmelor, calea regală a lirismului, separat pentru o sută de ani, de prozaic, de elocință, de anecdotă, trece prin manierismul simbolisto-parnasian ilustrat la noi de Macedonski. Nimeni n-a evocat ca el obiectele neînsuflețite ori materiile care le compun. Restrângerea tematică și abandonarea oricărei elocințe situează *Poema rondelurilor* la antipodul *Nopților* și, în general, al poeziei macedonskiene de până atunci. Și, din nou, în timbrul inconfundabil macedonskian din rondeluri se presimt câteva din viitoarele muzici lirice, ale lui Mateiu Caragiale (*Rondelul Domniței*), Pillat (*Rondelul trecutului*), Maniu, Arghezi, Barbu (*Rondelul ctitorilor*), Tomozei. În definitiv, prima noastră poezie pură, în sensul abatelui Bremond, aceasta și este, plină de alcoolurile tari verlainiene, provocatoare de extaze:

„În crini e beția cea rară:
Sunt albi, delicați, subțiratici. –
Potirele lor au fanatici –
Argint din a soarelui pară.

Deși, când atinși sunt de vară,
Mor pâlcuri, sau mor singuratici,
În crini e beția cea rară:
Sunt albi, delicați, subțiratici.

În moartele vremi, mă-mbătară,
Când fragezi, și primăvărateci,
În ei mă sorbiră, extatici,
Și pe-aripi de rai mă purtară.

În crini e beția cea rară."

Dacă perfecțiunea are sens în artă, și are mai ales la manieriști, iat-o în *Rondelul rozelor ce mor*:

„E vremea rozelor ce mor,
Mor în grădini și mor și-n mine –
Ș-au fost atât de viață pline,
Și azi se sting așa ușor.

În tot, se simte un fior.
O jale e în orișicine.
E vremea rozelor ce mor –
Mor în grădini, și mor și-n mine.

Pe sub amurgu-ntristător,
Curg vălmășaguri de suspine,
Și-n marea noapte care vine
Duioase-și pleacă fruntea lor... –

E vremea rozelor ce mor."

Încă mai puțin prețuit decât poetul a fost prozatorul Macedonski. Ce e drept, proza lui ieșea, spre deosebire de poezie, din curentul mare al realismului și al romanului. Autorul nu

se împăca deloc cu ideea nerecunoașterii sale. *Cartea de aur* (1902) are o prefață, atribuită unui discipol anonim, în care Macedonski vorbește despre sine ca despre „un om de geniu" care a dus „mai departe și mai sus numele țări sale" decât orice român. Se referă la versiunile poeziilor și prozelor sale în franceză și la ecourile pe care le-au avut, dar desigur la opera sa în întregul ei. (Versiunile în franceză sunt inferioare celor românești, chiar dacă micul roman *Le calvaire du feu*, de exemplu, este anterior *Thalassei*, reprezentând propriu vorbind o traducere). Prozele scurte din *Cartea de aur* datează din ultimul deceniu și jumătate al secolului XIX. G. Călinescu le socotește pe unele „nuvele fără oameni". *Casa cu no. 10* ar fi „un muzeu tăcut în care lucrurile vorbesc singure, evocând pe om". Altele sunt sămănătoriste înainte de sămănătorism. Ca și în poezie, Macedonski îi prelungește în aceste proze pe Negruzzi, Ghica sau Alecsandri. Predomină, pe lângă descriere, biograficul și tabloul de epocă. Câteva sunt absolut remarcabile. *Trecerea Olteţului* este o bijuterie de exactitate și de concizie. *Între coteţe* e o fantasmagorie despre revolta păsăretului din ograda lui Pandele Vergea care se visează cocoș. Este evident că Macedonski pariază în proză pe registrul „înalt" al pașoptiștilor și nu pe romanul pe care aceștia îl socoteau „vulgar", în ciuda faptului că direcția pe care proza va merge spre finele secolului XIX va fi a romanului. Ca și mai devreme Baudelaire, Villiers de l'Isle Adam, Remy de Gourmont, Huysmans și alți prozatori francezi ai generației simboliste, Macedonski era convins că viitorul aparține poemului în proză mai degrabă decât romanului, simbolismului mai degrabă decât realismului. Când monopolul romanului nu va mai părea obligatoriu, în ultima parte a secolului XX, proza macedonskiană va fi redescoperită ca o verigă interesantă dintr-o linie de evoluție secundară a genului și care mergea de la Negruzzi și Odobescu până la Petică, Anghel, Vinea și Arghezi. Critica violentă pe care Arghezi o face la apariția lui *Ion* de Rebreanu reflectă bine oroarea lui Macedonski însuși de ceea ce amândoi credeau a fi banalitatea și trivialitatea romanului naturalist.

Thallasa este neîndoielnic cea mai izbutită dintre aceste proze, deși foarte rar i s-a acordat locul meritat. Subiectul contează, ca peste tot în aceste poematice întocmiri, prea puțin. Un tânăr din Smirna, cititor al *Iliadei*, al lui Teocrit și Xenofon, poreclit Thallasa, după strigătul soldaților greci când descoperă marea din povestirea acestuia din urmă, devine paznicul farului de pe Insula Șerpilor, Lewki din poema mai veche a lui Macedonski, unde cade pradă ispitei simțurilor, ca un alt Sfânt Antoniu. Își întâlnește perechea ideală în frumoasa Caliope, adusă de valuri la țărm după ce vaporul pe care se afla naufragiase, pe care însă o sugrumă la urmă, el aruncându-se în mare. Ciudat e că nu s-a făcut legătura cu *Cezara* lui Eminescu, pe care Macedonski o putuse citi în *Curierul* de Iași încă din 1876. Beția simțurilor, insula, grota, nuditatea, totul era deja acolo.

În *Thalassa* sunt câteva dintre cele mai puternice pagini din întreaga noastră proză având ca obiect senzualitatea. Jocurile dragostei le anticipează uneori frapant pe cele din *Ochii Maicii Domnului* al lui Arghezi, iar descrierea organului și actului sexual, aproape un viol, săvârșit în grota-sanctuar, n-are termen de comparație ca îndrăzneală înainte de *Cimitirul Buna-Vestire*, desigur într-un cu totul alt registru decât acela grotesc-naturalist de la Arghezi, și anume unul baroc și flamboaiant, cu nemaiîntâlnite intensități metaforice. Este probabil și una din primele scene de nuditate deplină din literatura noastră (în *Cezara* nuditatea era doar sugerată):

„Dar în momentul când ajunse la doi pași de jertfelnic, și numai la doi pași de prăpastie, o mișcare a lui Thalassa înlătură până și cel din urmă colț de ceașaf ce i se ținuse agățat de mijloc, și ea zări, în locul ce până atunci fusese acoperit, o tolănire ca de bestie, ce nu era nici șarpe și nici pasăre, și ce nu avea nici picioare și nici aripi. Inelarea ei posomorâtă dovedea că

trebuie să fie din neamul târâtoarelor, deşi era din altul mai tainic – dintr-unul ce rămâne mult timp necunoscut fetelor de împăraţi, şi ce nu fusese nici măcar închipuit de Caliope.

Însă, ori din ce neam ar fi fost acea năprasnică ciudăţenie, – în ea care este – pentru a spune adevărul – singurul temei al vieţii – care străbate printre zăvoare şi paznici în inima celor mai crăieşti şi împărăteşti palaturi, care – zmeu înaripat – îşi răstoarnă prăzile, cu răsuflarea tăiată, sub junghiul plăcerii, care nu ţine seama de strigăte şi plânsete, de mânii şi împotriviri, şi care aşterne sub ea orice osebiri lumeşti, care cutremură cele mai plăpânde făpturi cu viaţă şi cu moarte, în ea Caliope presimţea, totuşi, omorâtoarea muşcătură şi o închipuia că va fi în ochii preaiubitului făcută.

Jalnice bălăngăniri de clopote ce chemau la pogribanie i se tărăgănară astfel în simţire... Ele înlocuiră arzătoarele trâmbiţări, iar Caliope nu mai văzu pe Thalassa decât rostogolit în moarte de dihania ce, neîndoios, i se urcase acolo pe când dormea.

Cu toate acestea, hotărâtoarea mişcare ce o făcu – şi o făcu chiar de ar fi fost să moară în urmă dintr-însa, iar, ca să-l scape, se aruncă cu iuţeala fulgerului asupra bestiei, o apucă de mijloc, îşi încleştă degetele pe ea, voi să-i înăbuşească odată cu viaţa, urâţenia, şi, smucind-o cu putere, cercă s-o urnească din loc şi să-i strivească capul de pereţi.

Dar amorţita ciudăţenie îi zvâcni fără veste între degete, se lungi şi îşi umflă inelele, fumegă şi se îngroşă a turbare, şi Caliope simţi că, aproape în acelaşi timp cu bestia ce dintr-un salt îi scăpă din mână, încape între braţe ce se închid asupra-i, ce-o prăvălesc între sângeriile brazde ale cutei mantalei, pe când dinţi şi unghii ca de pasere de pradă o sângerează, îi sfâşie hainele, o despoaie toată...

...Dar – ora lui Priap fu peste Caliope, şi un strigăt, urmat de vorbe îngânate şi alte strigăte, tăie aerul.

Pe jertfelnic se mişcă o luptă ce, amestecată cu strigătele, se răsuci într-o încolăcire de vârtej şi carnea feciorelnică se munci ea singură, spre a face via teacă a unui paloş [...] Cărnurile ei sfâşiate ţipau zadarnic. Un nou vârtej o luă pe limbile lui de foc şi o ridică de la pământ. Pereţii, jertfelnicul pe care era răstignită, tavanul se puseră în mişcare-şi, ameţind-o şi sfâşiind-o, luându-i văzul şi răsuflarea, o ridicară cu capul în jos într-o vâltoare de întuneric roşu.

Mâinile de foc ce treceau peste ea o frământau ca pe o pâine şi, nimicindu-i intenţia oricărei mişcări, făceau loc unei nemilostenii ca de rât, ce i se înfigea în cărnurile rănite, ce i le scotocea cu lăcomie, şi ce, croindu-şi făgaşul printre ele, şi-l adâncea. [...] Thalassa [...] o stăpânea cu întregul corp aplecat spre gâtul ei, pe dupe care îşi trecea un braţ, pe când, cu şoldurile şi cu braţul care îi rămăsese liber, o împingea către mistuitorul pisc al voluptăţilor, de unde, apoi, o făcea să-şi ia vânt, să sară cu el în soare, unde cădea în mijlocul unor împroşcări de aur topit, ce intrau în ea şi ce i se vărsau împrejuru-i.

Grijania leturghiei de foc cu care lua cunoştinţă îi era turnată iute – foarte iute –, dar clipele erau veacuri, printre care Priap încetinea mişcările lui Thalassa, i le oprea chiar, spre a-l repezi şi mai năbădăios către iconostasul din fundul altarului Venerei, şi pe care, ajungându-l, îl zguduia cu ţepene lovituri ca de berbece când bate taracii la o moară."

Piesele de teatru ale lui Macedonski s-au dovedit, în majoritate, traduceri sau adaptări, în tradiţia bine stabilită deja de Alecsandri. Deşi trei dintre ele au fost puse în scenă, niciuna n-a avut succes. Multe sunt în maniera teatrului romantic versificat, foarte greu de citit astăzi. *Iadeş* (1880) pleacă de la motivul din *Povestea lui Ivan Turbincă* a lui Creangă, cu siguranţă cunoscută lui Macedonski, fapt trecut cu vederea de Damé şi de alţii care au căutat cu îndârjire în folclorul ori în literatura de aiurea motivele pieselor. Originală ar putea fi doar emfatica *Moarte a lui Dante*, în parte postumă, în care Macedonski îşi asemuia fără nicio sfială sfârşitul cu al poetului italian.

D. ANGHEL

(16 iulie 1872-13 noiembrie 1914)



„Versuri proaste şi ţăcănitoare": părerea lui Ion Vinea din 1913 nu era deloc încurajatoare pentru un poet aflat pe pragul posterităţii. Autorului *Orei fântânilor* îi plăcea în schimb proza lui D. Anghel în care intuia o formulă destul de apropiată de a sa. E curios că Vinea n-a remarcat în simbolismul din *În grădină* (1905) şi *Fantazii* (1909) un lucru asemănător. Când, bine scuturate de frunzişul avangardist al anilor '20-'30, vor fi publicate târziu în volum, poeziile lui Vinea însuşi nu vor fi deloc străine de acea melancolie impregnată de morbideţă pe care, cu mai multă atenţie, ar fi descoperit-o la înaintaşul său. I-a sărit în schimb în ochi lui E. Lovinescu. În *Istoria literaturii contemporane*, acesta observă că, în pofida eleganţei formale şi academice a unui vers „prea definit" şi a unei strofe „prea arhitectonice", poezia lui Anghel „este o pură problemă de sensibilitate, fără altă finalitate". Nu era chiar „poezia pură" a moderniştilor, dar era altceva decât aceea plină de tendinţă etnică şi morală ori de concepte generale a unor contemporani ca N. Iorga sau Panait Cerna. „Greşeala lui Anghel, va scrie G. Călinescu un deceniu şi jumătate mai încoace, e de a da contururi acestei lumi de substanţe învălmăşite şi de a o transforma într-un tablou feeric..." Dar oare nu aşa procedau toţi simboliştii, inclusiv Mallarmé, Samain, Verlaine sau Moréas, bine cunoscuţi lui Anghel, ca de altfel şi Baudelaire, părintele literar al tuturor? Tiparul clasic nu fusese spart decât de Rinbaud şi Lautréamont, iar dincolo de ocean, de încă nepopularul la noi, ca şi aiurea pe vechiul continent, Walt Whitman. Eleganţă şi contur prozodic ferm erau la toţi. Întreaga poezie simbolistă europeană rămăsese credincioasă clasicismului formal şi se putea declama. Dacă se schimbase ceva, era în latură sentimentală. În locul unor emoţii clare şi obşteşti, unele vagi, difuze, greu de împărtăşit, intime până la individualismul extrem. Şi prozodia lui Bacovia e cuminte, dar cum să mai faci din *Plumb* model sufletesc şi moral la serbările şcolare?

La prima vedere, multe din poeziile lui Anghel par nişte fabule cu subiecte vegetale. A existat şi o mică polemică pe tema aceasta, între Iorga, pentru care Anghel era poetul unei „grădini boiereşti, o grădină scumpă, o grădină pentru oameni avuţi", şi Lovinescu, sigur că florile lui Anghel răspândesc încă „o vagă mireasmă sămănătoristă". Astăzi, departe de atmosfera epocii, ambele păreri s-au veştejit. Ceea ce ne surprinde la Anghel e, de exemplu, înclinaţia spre florile banale şi umile, care lipsesc din grădinile clasice. El cântă, din acest unghi, măgheranii („în biata floare cenuşie/ ce se ascunde umilită,/ e-atât parfum şi poezie...") sau floarea soarelui, aşa cum Bogza va închina, peste decenii, o odă urzicilor. Dincolo de aceasta, protagoniştii acestor fabule vegetale nici nu sunt, propriu vorbind, florile. Deşi încă ispitit să

descrie, Anghel e unul din primii noştri poeţi la care alte simţuri decât văzul îşi intră în drepturi. Şi, în primul rând, mirosul. Călinescu a schiţat odată, după Gide, o teorie a simbolismului ca poetică a nasului. Lumea de flori a lui Anghel e o baie sau o bătălie de miresme: „S-a dus furtuna-n zări ş-acuma se-ntrec miresmele-n putere" sau: „Ca o biserică miroasă seninul cucerit o clipă/ Dar se trezesc în umbră crinii, vărsându-şi boarea lor profană." Aerul devine deodată greu („cât n-ar fi-n stare vâslind să-l taie o aripă") şi se declanşează un adevărat război al parfumurilor:

> „Şi tot mai grea, mai tare creşte naiva
> florilor urgie,
> Se-ntrec care de care parcă să-nvingă ori
> să moară-n luptă,
> În van trimite-un gând de pace un miros
> blând de iasomie,
> Şi flutură-n deşert în aer, ca un steag alb,
> o nalbă ruptă."

Peisajul pare tot mai ciudat, impregnându-se de moarte. Printre cele mai frumoase versuri ale lui Anghel se numără şi acestea în care se fac simţite trăiri confuze, nedefinite, maladive, cu care se va delecta modernismul viitor:

> „În noaptea toată deodată miroas-a
> dragoste şi moarte
> Miroas-a moarte ş-a iubire şi creşte o
> dulce lenevie
> Ca-ntr-un polog frumos în care te-nvinge
> somnul fără vrere,
> O ceaţă diafană zboară ca peste-un câmp
> de bătălie,
> Acoperind din nou grădina cu-ntu-
> necatele-i mistere."

Doar Eminescu şi Macedonski intuiseră, înaintea lui Anghel, această temă. Suntem departe de pastelurile lui Alecsandri, în care natura e ordonată moral în funcţie de spaima de frig şi iarnă a unui meridional. Frapantă este înrudirea dintre contemporani, cu Ştefan Petică, şi el obsedat de miresme florale şi îmbibat de presimţirea morţii. Destule sonuri din poeţii secolului care începea se fac auzite. Înainte de toţi, Pillat:

> „Sunt ani, şi de atunci în noapte s-au
> prăvălit grămadă anii
> Şi dintre toţi eu singur numai, ţinând azi
> firul Arianii
> Mai rătăcesc ş-ascult cum cântă pierdut
> pe-aleile deşarte
> În murmurul fântânei glasuri ce vin de
> dincolo de moarte.
>
> Eu singur mai ascult, şi-n umbra
> întunecată din aleie,
> Plângând ca un copil ruina luminelor în
> curcubeie,
> Aş vrea, în dorul lor ş-al nostru, acum
> când nu mai sunt bătrânii,
> Să-nmlădii pentru voi un cântec etern ca
> murmurul fântânii."

Ca şi Pillat, Anghel are vocaţia poeziei ocazionale intime, ilustrând parcă un jurnal de călătorie (*În Luxemburg*, *Fantezie*, *Visătorul* etc.). Ion Minulescu se recunoaşte şi el:

> „Cântai un cântec straniu din ţările de nord,
> O melodie blândă şi limpede ca gheaţa:
> Şi eu visam pe gânduri ce dulce-ar fi fost
> viaţa
> Să am cu tine-o casă pe-o margine de fiord."

Sau tânărul Ion Barbu:

> „Iar soarele fantastic să creasc-atunci şi el,
> Nu-n zări, ci pretutindeni, şi-o dată în tot
> locul
> Să rumenească cerul, şi-n urmă, roş ca
> focul,
> Să stea deasupra noastră, rotind ca un
> inel."

În animismul minor al comparării lumii florilor cu aceea a sentimentelor umane, Anghel nimereşte câteodată tonul marii elegii erotice:

„S-a ofilit narcisul, şi-s trist de-o zi
întreagă...
Era ceva din tine în floarea asta dragă;
Era ceva desigur, căci altfel n-aş pricepe
De ce mă simt mai singur acum când
noaptea-ncepe
Şi n-o mai văd în umbră, luptând
stăruitoare
S-adune strălucirea luminii care moare.
Avea ceva desigur din faţa ta curată,
Din toată gingăşia ta candidă de fată,
Din tot ce străluceşte ş-aduce bucurie!
O! tu, care mi-ai dat-o s-o am tovărăşie,
De-ai pus un gând într-însa, din clipa asta
sfântă,
În amintirea tristă a celui care-o cântă,
Tu apără-l de lume, de moarte şi uitare,
Şi cugetă la răul ce-l poate face-o floare."

Deşi nu mai poate fi considerată astăzi atât de „revoluţionară" şi de „excepţională" cum i s-a părut lui Călinescu, proza lui D. Anghel este totuşi interesantă, reprezentând o verigă din lanţul de prozatori artişti care începe cu Macedonski (*Nălucile de altădată* sunt modelul, fără îndoială, al *Fantomelor*) şi se încheie cu Vinea şi Arghezi. În plin triumf al micului realism provincial şi rustic, spre a relua titlul unui capitol din *Istoria* aceluiaşi Călinescu, proza lui Anghel este personală şi evocatoare, îmbinând parabola cu fantasticul, într-un stil poetic de o desăvârşită acurateţă. Ceea ce nu trebuie ignorat, când ne referim de obicei la scurtele proze din *Fantome*, *Oglinda fermecată*, şi din celelalte culegeri (cea mai surprinzătoare e postumă, din 1924), este că poemele în proză ale lui Anghel (unul din cei dintâi autori români în acest gen ingrat) nu sunt deloc evazive sau volatile stilistic, ci extrem de precise, cu un mare realism al detaliilor, în stare să compenseze orice exaltare lirică. Greu de clasat pe de-a-ntregul, proza aceasta destinată gazetelor culturale, ca o formă superioară de publicistică, nu aparţine unei singure specii. Aproape tot ce se află în *Fantomele* din 1911 de exemplu ţine de memorialistică, având ca obiect Iaşul adolescenţei scriitorului, cu strada comercianţilor, cu teatrul de odinioară, cu personajele sale celebre sau demult uitate (Kogălniceanu, A.D. Holban, în portrete admirabile). Dar tot acolo găsim şi *Garda imperială*, o bijuterie, la limita fantasticului, în care prin ochii unui copil este descrisă întâlnirea dintre un echipaj boieresc, într-o pădure uriaşă, şi generalul unei armate moarte. Amănuntele cele mai concrete şi pline de viaţă concură la realizarea unei atmosfere fabuloase:

„Şi atunci, izvorând de sub crengi, o întreagă armată în aurul firetelor, o lume întreagă de oameni şi cai, purtând lumini pe dunga epoletelor şi pe tăişul spezelor, umplu şleaul. În capul lor, un general bătrân, pe un cal negru înflorit tot de spumă, apăru pe jumătate întors, sprijinit în scările lucitoare, şi făcu un semn ridicând un fulger cu spada. Alămurile tăcură pripit şi muzica aceea dulce, ca tăiată din ascuţişul săbiei lui, conteni într-o risipă de sunete ce se împrăştiară sub umbrare.

Alaiul leit în aur stătu, flăcările albe, albastre şi roşii ale steagului fluturară şi bătrânul general, coborând de pe cal, se apropie de trăsura noastră, duse mâna la chipiu şi rosti câteva cuvinte în franţuzeşte. Tata coborâse şi el, şi acum, în timp ce armata sta neclintită, amândoi apropiaţi de marginea trăsurei vorbeau cu mama ce-şi ridicase vălul de pe faţă, sus. Era ceva blând în faţa omului aceluia bătrân [...] Mâna lui se pusese pe creştetul meu, tremurătoare [...] Dar nu era nimic războinic în înfăţişarea lui, precum nimic războinic nu era în tot alaiul acela de capete bălaie, cu mustaţă abia mijindă, îmbrăcat numai cu aur şi în fireturi, care plecase din ţara lui spre necunoscut... Era mai mult o armată gătită de paradă, o armată ca să facă frumos la cucoane, un alai elegant, gata să fie acoperit de flori ce i s-ar arunca de prin balcoane, o ceată de figu-

ranți ce merg la o sărbătoare ori într-un *tournoi* nevinovat [...]

Și parcă văd apoi, din nou, după un ultim salut și o ultimă mângâiere pe obrazul meu, pe general urcat pe negrul lui cal cel înflorit de spumă. Mâna domoală a strâns frâiele o clipă, capul i s-a întors către umăr privind îndărăt, brațul celălalt, ridicat sus, a întins spada. O comandă scurtă, într-o limbă necunoscută, a sunat și întreg alaiul a pornit.

Muzica a început din nou, și în umbra ce se lasă acum tot mai neagră, aurul epoleților luci, tăișurile albe ale spezilor scânteiară, culorile vii de pe steaguri se cerniră și cei ce nu mai aveau să se întoarcă se făcură una cu noaptea, sub ramuri."

Ion Vinea va scrie: „Stilul acesta languid, prelung, muzical, ca o frază de Chopin." Cioculescu va lăuda viziunea plastică, „pointillismul", care apropie imaginile de ale picturii lui Monet. Doar că Anghel îl admira pe Kimon Loghi, nu pe iubitorul de nuferi. Alături de cronici de pictură, necroloage și alte ocazionale, cele mai originale texte sunt tot acelea care rememorează trecutul. *Sunt lacrymae rerum* i-a furnizat lui Călinescu tema *Rochiei de moar*. Câte un pasaj anunță îndrăznelile lui Urmuz, cum ar fi portretul sintetic, jumătate comic, jumătate absurd din *Doctorul, trăsura, vizitiul și caii*:

„Era odată un doctor, o trăsură veche, doi cai fără culoare diferită și un vizitiu bătrân. Zic așa, fiindcă sunt anumite ființe pe care nu le poți concepe decât ca o pluralitate. [...] Era deci un doctor peste toate derivatele lui și ei de douăzeci de ani stăpâneau un oraș. La anumite ceasuri se trezeau cu toții, privind prin opt ochi somnoroși lumea, tot atâtea fălci se deschideau, formând un uriaș căscat în diferite combinații înmagazinau fiecare și apoi ciudata mașină alcătuită se punea în mișcare."

Se ghicește în proze un punct de plecare biografic. Doar câteva fac saltul din ocazional în imaginație. Această imprevizibilă aură de poveste, în care se conservă totuși perfect frăgezimea detaliilor din amintire, și nu poeticul adjectivelor, al imaginilor în general, transformă publicistica diversă și inegală (uneori scandaloasă, cum s-a întâmplat cu nefericitul articol încredințat *Flacărei* lui C. Banu în 1913, în care îl acuza pe Al. Davila că a „furat" *Vlaicu Vodă* de la Odobescu) a lui Anghel într-o adevărată operă literară.

ȘTEFAN PETICĂ
(22 ianuarie 1877-17 octombrie 1904)

Într-o situație paradoxală se află Ștefan Petică, al cărui *Argument* (îndelung elaborat, cum dovedește manuscrisul) la unicul lui volum de versuri antum conține un protest patetic împotriva dărâmării „idolilor tribului" de către noile generații „blazate" de artiști, în vreme ce toată lirica și publicistica literară a scriitorului mort la 27 de ani profesează cel mai radical modernism, într-o generație dominată de tradiționaliști. E destul să deschizi volumul cu trei titluri *Fecioara în alb – Când vioarele tăcură – Moartea visurilor* din 1902 ca să remarci inaderența tonului la programul sămănătorist (revista *Sămănătorul* tocmai apăruse, în 1901) și, în general, la spiritul provincial și rustic al contemporanilor:

„Botticelli întristatul
Mult vestitul florentin,
Suflet dulce ca-nstelatul
Cer de-al nopței farmec plin,

Urmărit de viziunea
Sfântă-a lumilor de sus,
Măiestrit-a fin minunea
Idealului apus."



Micul accent eminescian din finalul primei strofe şi referinţa la un enigmatic „ideal apus" care l-ar fi stăpânit pe pictorul renascentist nu schimbă impresia generală pe care ne-o lasă poemele lui Petică, inspirate de prerafaelitismul englez şi de simbolismul francez de la sfârşitul secolului XIX. G. Călinescu şi Ion Negoiţescu au dreptate să elogieze modernitatea ideilor artistice ale lui Petică. „Este surprinzător, scrie cel dintâi, cât de modern era Petică, simplu fiu de răzăşi din satul Buceşti, jud. Tecuci. Aproape autodidact, prin grabă, deşi cu studii universitare, el cunoaşte perfect poezia simbolistă în chiar spiritul ei." Iar cel de al doilea: „Intelectual de origine rurală, şcolit numai în ţară, era un entuziast care a combătut cu arme solide pentru impunerea doctrinei simboliste la noi..." Niciun poet din generaţia sa nu era mai la curent cu noutatea poetică. Iar prerafaelitismul englez reprezenta o intuiţie excepţională. De regulă francofoni, simboliştii români nu par să fi auzit de John Ruskin ori de Dante Gabriel Rosetti, prima oară pomeniţi la noi de Petică, acela care le consacră un veritabil cult. Foarte puţin a ezitat Petică, fiind vorba să denumească „noul corent literar" între *estetism* (un articol din 1899) şi „simbolism" (cuvânt folosit în 1900 în articolul *Poezia nouă*). Dar deja estetismul care unea printr-o linie dreaptă pe Whitman de Jean Moréas, făcea ca „morala să plece totdeauna de la estetică". Foarte curând, Petică îi introduce în ecuaţie pe prerafaeliţi şi cultul lor pentru frumuseţea pură. Nimeni nu văzuse încă la noi atât de clar în ce constă reforma modernă a artei. Desigur, Petică nu se poate despărţi complet de mentalitatea atotstăpânitoare în jurul lui 1900. El e simpatizant socialist, pariază pe „însemnătatea socială a artei", deşi critică simplismul lui Gherea, principalul promotor al tendinţei. Petică găseşte o formulă acceptabilă de compromis: „Arta adevărată cuprinde în sine profunda sa moralitate, căci emoţia estetică are un caracter social". Iată-l pe Maiorescu după douăzeci de ani! Spre deosebire de Ruskin, care era anticapitalist, ca şi Flaubert, celălalt fan al purismului, Petică e convins că „civilizaţia (materială) măreşte sfera esteticii". Contradicţia dintre *Argument* şi lirica din volum se poate lesne urmări în publicistica lui Petică. Cusut în acelaşi sac cu iubitorul poeziei noi este apărătorul valorilor vechi. Patru ani înaintea sângeroaselor evenimente declanşate de Iorga contra reprezentării pe scena Naţionalului bucureştean a unor piese în limba franceză, Petică scria: „Dacă e vorba să se facă artă pentru artă, avem *Liricul*, *Dacia*, *Hugo*. Teatrul Naţional trebuie să poarte un caracter distinctiv determinat de manifestaţiile sufletului românesc". Exact în acelaşi timp, îi obiecta lui Gherea că a preferat să se ocupe de fenomenele secundare din jurul operei, nu de opera însăşi, şi că a pus valorile morale înaintea celor estetice. *Transformarea liricei* este, în cuvintele lui Petică, următoarea: „Această adâncă pătrundere în partea întunecată a sufletului a adus după dânsa întreaga transformare a liricei. În locul frazelor clare, simple, cu construcţie simetrică, veniră frazele clar-obscure, complicate, cu construcţie savantă." Încercaţi să găsiţi în Iorga o astfel de idee!

Dacă teatrul (*Solii Păcii, Frații*) e fără interes iar poemele în proză, dulcege şi emfatice (ici-colo o notă baudelairiană de „funerar sinistru", putrefacție şi decadență, vorba lui Călinescu), poemele lirice sunt excepționale. Cele trei titluri ale volumului din 1902 corespund la trei poeme ample, deşi formate din piese ce par independente. Modelele sunt Verlaine, Malarmé şi (în balade) Maeterlinck (dar şi pictorii Van Eyk, Van der Weyden, Memling şi Metzys, care-i atrag atenția admiratorului lui Ruskin, autor el însuşi de cronici plastice). Probabil că celebrele recomandări ale lui Verlaine din *L'Art poétique* au lăsat urmele cele mai adânci la Petică. Scheletul de idei ori referențial al poemelor se topeşte ca zahărul în ceai. Doar Macedonski în *Rondeluri* (publicate însă mult după moartea lui Petică) mai procedează aşa. Prima noastră poezie pură este aceea a lui Petică:

„O, marile pasionate,
O, tragicele Magdalene,
Femei etern îndurerate
Ca nişte triste cantilene"

De îndepărtată sugestie eminesciană, erotica diafană, în registru minor, a lui Petică este o pendulare permanentă între Veneră şi Madonă. Poetul este sfâşiat între visul negrelor păcate, al abisurilor întunecate, şi „privirea albelor fecioare" din „tăinuite paradisuri". Pierdut în „lungă pocăință", el doreşte să afle „misterul rugei fără pată". Serenadele lui Petică sunt acompaniate de flaut şi de ghitară, instrumente simboliste prin excelență, ca şi vioara verlainiană. Minulescu este deja presimțit în micul exotism din poezia care urmează:

„Tu eşti o roză parfumată
Din valea Şirazului cald,
Iar ochii tăi ascund, curată,
Lucirea mărei de Smarald.

În părul tău ca diamantul
De flăcări negre-ntunecat,
Şi-a revărsat întreg Levantul
Misterul antic şi ciudat."

Vioara lui Verlaine e întovărăşită de faimoasele „romances sans paroles" ale poetului francez, într-o primă echivalare românească („romanța uitată şi fără cuvinte"):

„Cântarea care n-a fost spusă
E mai frumoasă ca oricare"

Combinația de plastic şi muzical face toată originalitatea celui dintâi „simbolist declarat", cum îl numeşte Călinescu.

„Vioarele tăcură. O, nota cea din urmă
Ce plânge răzlețită pe strunele-nvechite,
Şi-n noaptea solitară, o, cântul ce se curmă,
Pe visurile stinse din suflete-ostenite.

Arcuşurile albe în noaptea solitară
Stătură: triste paseri cu aripile-ntinse,
Păreau c-aşteaptă semne, şi strunele vibrară.
Ah, strunele, ce tremur de viață le cuprinse!

Şi degetele fine, în umbră, sclipitoare
Păreau ca nişte clape de fildeş, ridicate
Pe flaute de aur în seri de evocare
A imnurilor triste din templele uitate.

Murise însă cântul de veche voluptate,
Şi triste şi stinghere vioarele părură
În noaptea-ntunecată de grea singurătate
Fecioare-mpovărate de-a viselor tortură."

Iată ce devine Eminescu în cheie simbolistă:

„Apleacă-te spre cântecele mele:
Sunt gingaşe şi triste şi duioase
Şi singure ca palidele stele
În nopțile de iarnă friguroase.

Şi lasă-a ta privire de mătasă
Să cadă ca o seară-mbălsămată
Pe ruga care tremură sfioasă
Din lacrimile plânse altădată."

Sau cum se strecoară umbra lui Bacovia:

„Noi stăm cântând în noapte în turnul fermecat
Ce-şi nalţă fruntea sură din negrile ruine,
Iar viersurile noastre, ciudate şi străine
Deşi voiau să râdă, plângeau un vechi păcat

Stam singur, şi cum cerul greoi şi-ntunecat
Părea o carte veche cu taine sibiline..."

Deosebirea de grădinile, încă destul de clasic-descriptive, ale lui Anghel se vede numaidecât:

„Puţin parfum în umbra lină,
Surâsul florilor de seară,
O rugăciune-abia şoptită,
Un vis pierdut în noaptea clară,

Ce melancolică, senină,
În cadrul tău de primăvară,
Se pierde-n negură vrăjită
De albe sonuri de ghitară."

Cel mai tipic, Petică este în voluptuosul amestec de senzaţii, adevărată sinestezie simbolistă, în care totul se muzicalizează, simţurile ca şi gândirea, seva lirică trecând prin delicate refrene:

„Parfum din flori pălite şi uitate,
Poemă tăinuită î-ntr-o petală,
Te stingi în dureroasa-ţi voluptate
În seara singuratecă şi pală,
Parfum din flori pălite şi uitate

Visare-a unei roze gânditoare,
Te stingi – un cântec leneş care piere –
Ci-nvie din uşoara-ţi tremurare
În sufletu-mi o stranie durere,
Visare-a unei roze gânditoare.

Pe vechile parfumuri rătăcite
În mine se topiră dezmierdări,
Şi doruri vechi rămase adormite
Din seri de voluptoase-ndurerări,
De vechile parfumuri rătăcite.

Viori care-au tăcut pe neaşteptate
Îşi plâng cântarea lor neisprăvită.
Grăbiţi-vă! Din florile uitate
Curând s-a stinge vraja tăinuită,
Viori care-aţi tăcut pe neaşteptate!"

ION MINULESCU

(7 ianuarie 1881 – 11 aprilie 1944)

Cea mai faimoasă caracterizare a poeziei lui Ion Minulescu este aceea, deseori citată, a lui G. Călinescu din *Istorie*:

„Ion Minulescu (literar vorbind) este un tip caragialian, tânărul muntean volubil, facil emotiv, incapabil de a lua ceva în serios, producător neobosit de «mofturi». Poeziile lui Minulescu decurg din stilul familiar, prăpăstios francizant al cafenelei bucureştene, aşa cum foarte adesea pariziana «chanson» e scrisă în argot. Ele trebuiesc «zise», precum trebuie jucate «momentele» lui Caragiale, fiindcă Ion Minulescu este în bună măsură un Mitică, un Caţavencu şi un Eleutheriu Popescu deveniţi lirici."

Caracterizarea, superbă literar, face o confuzie între poet şi publicul său. Nu Minulescu este un tip caragialian, ci publicul său, şi nu atât acela masculin format din clienţi ai cafenelei bucureştene, cât acela feminin al *damelor bine*, nepoatele Ziţei despre care a vorbit cândva Paul Zarifopol. Cele dintâi versuri minulesciene se află în scrisoarea către Ziţa a lui Rică Venturiano: „Eşti un crin plin de candoare, eşti

o fragedă zambilă,/ Eşti o roză parfumată, eşti o tînără lalea./ Un poet nebun şi tandru te adoră, ah copilă!/ De a lui poziţiune turmentată fie-ţi milă;/ Te iubesc la nemurire şi îţi dedic lira mea!" Este evident că pentru urmaşele Ziţei scrie Minulescu, lor li se adresează, adesea la propriu, punându-se în mod deliberat în pielea lor, ghicindu-le gusturile şi oferindu-le compensaţii pentru dorinţe neîmplinite sau frustrări.



Adoptă, aşadar, o atitudine menită să-i garanteze succesul. Este primul nostru scriitor care nu dispreţuieşte făţiş succesul de public. Arta de consum era abia la începuturile ei şi nu făcea figură bună mai ales printre simbolişti, care se considerau (şi uneori şi erau) o elită neînţeleasă printre mult mai popularii zelatori ai sămănătorismului literar de după 1900. Paradoxal la Minulescu este faptul de a fi folosit mare parte din motivele simbolismului într-o poezie de aspect comercial, ca o reclamă izbutită pentru un produs („Guerlain a botezat parfumul/ *Voilà pourquoi j'aimais Rosine!*"), „vulgarizându-le" misterele, atmosfera, sursele şi morala. Asta nu înseamnă deloc că poetul *Romanţelor pentru mai târziu* nu se ia în serios: din contră, el are abilitatea de a trece în ochii miilor de nepoate ale Ziţei drept mesagerul unei arte sofisticate, culte, clasiciste (plină de alegorii care pretind răsfoirea dicţionarelor mitologice), dar întru totul noi şi la care doar aleşii (mai bine zis, alesele) aveau acces.

Arta lui poetică o găsim în deschiderea volumului din 1908: poetul se prezintă ca un aed care poartă pe umeri toga lui Apollo şi în mâini o liră de aur; sosit de dincolo de zare, din lumea Nimfelor şi a Faunilor goi, s-ar vrea întâmpinat cu foi de laur; dar poarta poeziei viitoare rămâne închisă. În realitate, ştia destul de bine că lucrurile stau tocmai pe dos şi că se va bucura de omagiul unor cititoare fidele, dar cărora trebuia să le întreţină, dacă voia să le câştige definitiv, iluzia că alcătuiesc o sectă în stare a gusta o poezie de mulţi respinsă şi nepricepută. Publicul acesta feminin prin excelenţă al *Romanţelor* număra reprezentante ale micii-burghezii bucureştene şi provinciale, orăşence mai toate, franţuzite, cu lecturi de pension (care, în ciuda opiniei comune, erau temeinice, ca şi limba străină învăţată, doar că proveneau dintr-o zonă bine determinată a literaturii şi reglată de convenienţe), în căutare de partide corecte sau măritate cu oameni cu stare (deseori mult mai în vârstă), ceea ce le îngăduia să se îmbrace după ultima modă de la Paris ori să se dea cu odicolonul lui Guerlain, să călătorească la clasa întâi, însoţite de câte un Bubico la fel de răsfăţat ca Ionel sau Goe. Să meargă în *week-end*, să petreacă, să danseze. E lumea picturii impresioniştilor francezi. Aceste tinere femei au o problemă: orizontul material care le permite această viaţă uşoară le şi sufocă. Se cred neînţelese de către soţii lor, burghezi materialişti, posaci şi inculţi. Au nevoie de compensaţii sufleteşti. Se înnebunesc după romanţele poetului, pe care le citesc neapărat în cheie serioasă, dacă nu tragică, dându-şi ochii peste cap. Cum le place să se creadă firi sensibile şi artiste, respiră instantaneu aerul snob şi rarefiat al acestor cântece de amor în care amanţi plini de delicateţe le ard iubitelor lor miresme otrăvitoare în trepieduri de argint, sau

le presară maci roşii în aşternut, chiar dacă sunt uneori cinici şi doritori de relaţii pasagere, declarând fără menajamente că totul a fost o simplă nebunie. Poezia lui Minulescu va satisface aceste frustrări cosmopolite, din *high-life*, până într-o vreme în care publicul mahalalei, încă acela al *Nopţii furtunoase* şi *D'ale carnavalului*, îşi va avea în Moscopol şi Cristian Vasile favoriţii. Genul acesta de poezie, tot mai des pusă pe muzică, va cunoaşte la maturitatea secolului XX gloria unor Jacques Brel sau Bob Dylan. „Oltenii-s felibrii valahi şi Minulescu e Mistralul lor", va scrie T. Arghezi într-un unic gest de bunăvoinţă, doi ani după dispariţia poetului *Romanţelor pentru mai târziu*. Nu cred în oltenismul acestei poezii, după cum nu cred în muntenismul ei de cafenea. Comparaţia cu Mistral, pe care Minulescu de altfel îl admira, e interesantă, dar se cuvine luată *cum grano salis*. Tocmai localismul e străin poeziei minulesciene, în tematică ori în limbaj. Fondul ei simbolist este internaţional. Adaptat, doar, pentru Ziţele valahe.

Strânsă în volum abia după al Doilea Război, publicistica, variată şi întinsă, a lui Minulescu ne ajută să înţelegem mai bine poezia. Se observă numaidecât în articole amestecul dintre o modernitate radicală a preferinţelor literare şi înclinaţia spre genurile de succes. Minulescu este, între contemporanii de la debutul său, un modernist *à outrance*, comparabil, poate, doar cu Macedonski şi Petică. E la curent nu doar cu marii şi micii reformatori din secolul XIX (de la Baudelaire la Rimbaud şi de la Lautréamont la Verlaine), dar cu futurismul lui Marinetti („Nu voi striga, scrie el încă din 1909: *jos carcerile*, ci *scoateţi din carcere pe toţi câţi vor să cugete în afară de ele*. Şi trebuie să mărturisim că cea mai mare parte dintre scriitorii de azi cugetă în umbra celor patru ziduri care constituie carcera zidită de către înaintaşi"). Îşi identifică limpede precursorii. Primele „directive conştiente" le-ar fi primit în „zodia Laforgue", după cum va recunoaşte în conferinţa solicitată de D. Caracostea în 1941. De la Corbière a deprins „grivoazeria franceză şi cinismul occidental" („Ah, tu m'aimes, je t'aime… Que la mort ne nous ait qu'ivres morts de nous-mêmes"). Nu-i uită pe Verhaeren şi Maeterlinck. „Merg până acolo, adaugă Minulescu, să mărturisesc că eu, ca poet, sunt un fel de copil din flori. Nu-mi cunosc adevăratul tată, fiindcă probabil am avut mai mulţi". Nu e departe de realitate când îşi enumeră particularităţile artei proprii: preţiozitate în comparaţii, muzicalitate, atmosferă plastică etc. Pe de altă parte, se îmbată uşor la ideea succesului. *Chansonetta* în lirică, spiritul bulevardier în teatru, senzaţionalul subiectelor în proză constituie tot atâtea dovezi. Dacă-i urmărim cronicile plastice ori teatrale, constatăm că nu-i dispreţuia pe artiştii cu mare căutare la public. E probabil că frivolitatea era şi o reacţie la mediul băţos-naţionalist, ruralist şi nostalgic al debutului său. Minulescu poza: voia să fie considerat neserios, cinic, dezabuzat, occidental în compania unor scriitori totdeauna greoi, idealişti şi patrioţi.

Cei mai cunoscuţi poeţi simbolişti sunt Bacovia şi Minulescu. Destinele lor sunt opuse: Bacovia n-are niciun ecou la debut, rămânând un caz bizar pentru toată critica interbelică, de la Lovinescu la Călinescu. Minulescu are de la început fani şi o critică mereu favorabilă, până şi astăzi, cu excepţii minime, dacă lăsăm la o parte tabăra tradiţionaliştilor. Gloria lui Bacovia e pe de-a-ntregul postumă, ca şi influenţa lui, nestinsă încă; a lui Minulescu e mai degrabă antumă, iar influenţa, ca şi inexistentă. Rădăcina poeziei lor e totuşi comună: simbolismul francez. Amândoi i-au citit cam pe aceiaşi poeţi. Cât de diferit este rezultatul, vede oricine. E destul să aşezăm alături poezii pe teme identice sau apropiate. Minulescu îşi are bunăoară *Lacustra* lui, intitulată *Seară urbană*. Iată finalul:

„Plouă!…
Şi-n oraşul nostru românesc,
Bântuit de gripă şi ftizie,
Tinerii fumează şi tuşesc,
Iar bătrânii dorm în veşnicie,
Ca soluţiile puse-n… (paranteză)…

Plouă «gris» ca-ntr-o estampă japoneză."

Pare o parodie a bacovianismului, deşi, desigur, fără intenţie. În locul materiei care plânge, un pastel pe jumătate umoristic despre oraşul de provincie. Toată morbiditatea, şi fizică, şi psihică, a simboliştilor, atât de intensă la Bacovia, este tratată aici pe un ton oarecum glumeţ. Demenţa sfâşietoare a artistului de la Bacovia – pentru care par scrise versurile eminesciene „Ah, organele-s sfărmate şi maestrul e nebun!" – are la Minulescu o replică de o uşurătate stupefiantă: „Strunele chitarei-s rupte/ Şi... romanţa s-a sfârşit." Minulescu scrie romanţe care-şi au originea mai degrabă în *A cui e vina?*, singura poezie care se mai ţine minte din C.A. Rosetti, decât în *Romances sans paroles* ale lui Verlaine. De altfel, tocmai *fără cuvinte* n-ar putea fi considerate romanţele lui Minulescu, suferind din contra de o limbuţie neostoită şi care le transformă într-un bla-bla-bla pe teme sentimentale. Sunt în fond nişte *chansonettes* menite citirii pe orice ton: formula lor retorică şi orală ţine loc de acompaniament muzical. Linia melodică e aproape toată în această vorbărie în cadenţe variate, cu rupturi ale versului, lăsat mult mai liber decât la urmaşii imediaţi ai lui Macedonski şi Coşbuc. Nu s-a insistat îndeajuns pe caracterul lor *adresat*, pe acel *tu*, deopotrivă familiar şi ceremonios, care se întâlneşte rar în poezia lirică. Aceasta preferă persoana întâi ori, mult mai rar, a treia, cum e cazul la Coşbuc sau Topârceanu. Badinajul, când solemn, când derizoriu defineşte toată lirica erotică minulesciană, *Romanţele pentru mai târziu* nefiind nici întrecute ca originalitate, nici modificate ca tonalitate de cele din volumele următoare. Cel mai pur şi memorabil Minulescu este în poezii precum *Celei care minte*:

„Eu ştiu c-ai să mă-nşeli chiar mâine...
Dar fiindcă azi mi te dai toată,
Am să te iert –
E vechi păcatul
Şi nu eşti prima vinovată!...

În cinstea ta,
Cea mai frumoasă din toate fetele ce mint,
Am ars miresme-otrăvitoare în trepieduri
de argint,
În pat ţi-am presărat garoafe
Şi maci –
Tot flori însângerate –
Şi cu parfum de brad pătat-am dantela
pernelor curate
Iar în covorul din perete ca şi-ntr-o glastră
am înfipt
Trei ramuri verzi de lămâiţă
Şi-un ram uscat d-eucalipt."

Badinajul acesta un pic cinic cultivă fără perdea banalitatea crasă a motivului sentimental: minciuna, uitarea, iubirea – nebunie întâmplătoare şi celelalte „înscrise-n legile-omeneşti". Emfaza, perifraza preţioasă, repetiţiile, numerele fatidice, alegoriile abstracte, comparaţiile clasicizante, aspectul kitsch al ritualului erotic dau culoare stilistică romanţelor. Poetul e ceea ce se cheamă un *poseur*, lipsa de autenticitate a emoţiei fiind atât de izbitoare, încât trezeşte bănuiala că el se amuză câteodată pe seama naivităţii interlocutoarelor lirice. Desigur, tot „jucând" atitudinea de extravaganţă emoţională, poetul sfârşeşte prin a se identifica cu rolul său. E prea bătătoare la ochi recurenţa temei identităţii la Minulescu – „nu sunt ce par a fi" – ca să nu bănuim în teatralitatea poeziei o carenţă a eului liric.

Neglijabilă este astăzi proza lui Minulescu, exceptând una sau două povestiri fantastice. Romanele n-au plăcut, de altfel, cu excepţia curioasă a lui Zarifopol, nimănui. *Corigent la limba română* ori *Roşu, galben şi albastru* (care-l continuă, deşi a fost scris înainte) sunt autobiografice, în maniera trivial-sentimentală din *Medelenii* lui Ionel Teodoreanu ori din *Elevul Dima dintr-a şaptea* al de mult uitatului Mihail Drumeş. Oarecare pretenţie de obiectivitate este în romanul satiric *Bărbierul regelui Midas*, cel din urmă publicat, care reia, în lumea funcţionarilor superiori, tema misteriosului ispititor din nuvela fantastică *De vorbă cu Necuratul*.

Aceasta este şi cea mai bună scriere în proză a lui Minulescu şi se găseşte (laolaltă cu alte

câteva, pasabile) în volumul *Cetiți-le noaptea*, din 1930, și el fără entuziasm primit la apariție și ignorat de aproape toți criticii de mai târziu. O putem compara fără riscuri cu nuvelele de gen ale lui Mateiu Caragiale sau Al. Philippide, ca să rămânem la acelea din epocă. Acțiunea se petrece la Predeal, în ajunul intrării României în Primul Război Mondial. Pe fondul unor referințe istorice precise la neutralitate și la partizanii și adversarii ei, își face apariția un afacerist, suspectat de spionaj, care are legături și cu românii, și cu ungurii, fiind în zona graniței ca la el acasă. Domnul Damian, pe numele său, este un ins șters, îmbrăcat ca de la Hala de Vechituri, cu o pălărioară de clovn și șchiopătând vizibil. I-a citit pe Aloisius Bertrand și pe Lautréamont (ca mai toate personajele din proza și din teatrul lui Minulescu, ale căror simpatii moderniste sunt declarate). Ciudățenia este că domnul Damian n-are umbră. Fapt remarcat de doi nedespărțiți prieteni, Oreste și Pilade (Oreste este și numele literar al unui poet simbolist, mort în război, prieten cu autorul, care-i și dedică nuvela, rezervându-și pentru sine, ca povestitor, identitatea lui Pilade, probabil spre a sugera celebrul cuplu mitologic). Explicația pe care omul fără umbră o dă faptului este plină de bun-simț: se consideră printre cei care nu fac degeaba umbră pământului. Minulescu știe să mențină relatarea pe muchia dintre realitate și fantastic. Întâmplări neverosimile sunt întrețesute cu altele absolut firești. Domnul Damian se oferă să le cumpere celor doi prieteni umbra. Și cum Oreste se declară gata, cerând în schimb, în bătaie de joc, pe Elena din Sparta, după modelul lui Faust căruia Mefisto i-a adus-o pe Margareta, domnul Damian exclamă dezamăgit: „Dar astea sunt povești... Mefisto nu există, după cum frumoasa Elena n-a existat decât în imaginația acelorași speculatori ai minciunii care mai târziu aveau să inventeze și pe dracul... În schimb, eu vă dau lucruri reale. Aur! Vreți aur?" Ca mai apoi, când reiau discuția despre vânzarea umbrei, s-o dea la întors: „A fost o glumă". Adăugând însă o explicație literară și științifică a dispariților sale subite în natură: „Nu vă fac injuria de a vă bănui că nu știți că reptila aceasta (cameleonul) împrumută culoarea frunzelor de copac, după anotimpuri – când verzi, când roșcate, când galbene. Mă miră însă faptul că nu cunoașteți încă până astăzi cazul lui Honoré Subrac, pe care confratele dumneavoastră Guillaume Apollinaire l-a descris admirabil în ultimul său volum de nuvele științifice sau, dacă vreți un exemplu clasic, inelul lui Gygès, faimosul păstor din Lydia, ale cărui efecte, sărmanul rege Candaule a avut trista ocazie să i le constate încă din secolul VII înaintea erei creștine. Pentru un om la curent cu fenomenele naturii, explicate pe înțelesul tuturor, dispariția mea nu ar fi fost decât un lucru foarte natural". De altfel, un model al acestor proze este Apollinaire, tot așa cum, a remarcat Lovinescu, cele dintr-un volum anterior, *Măști de bronz și lampioane de porțelan*, imită pe Jean Lorrain. Domnul Damian îi avertizează pe cei doi prieteni asupra viitorului României întregite. Indecizia în privința identității personajului rămâne până la capăt.

Neconsemnat de critica literară a vremii este teatrul lui Minulescu. Cele șapte piese (puse toate, cu o excepție, în scenă) n-au avut parte decât de cronicile de spectacol ale unor comentatori dintre care singurii notorii sunt Liviu Rebreanu și Ion Marin Sadoveanu. N-am idee să fi existat reluări după moartea autorului. Nici capitole în istoriile literare. Într-un fel, soarta teatrului minulescian se explică: piesele sunt de aspect bulevardier, abundând în coincidențe, iubiri fatale și crime pasionale. *Pleacă berzele*, *Lulu Popescu* sau *Ciracul lui Hegesias* ar mai fi putut fi salvate de un accent mai puternic pus pe comicul situațiilor, dacă Minulescu n-ar fi avut veleități de autor tragic. Mediul este acela artistic și boem sau burghez. Protagoniștii recită versurile lui Minulescu însuși și au cele mai greu digerabile nume: Persileanu, Zădărniceanu, Papino, Micșoreanu etc. Ultimele trei piese, oarecum legate, sunt ceva mai interesante. Pirandellismul lor a fost remarcat de Ion Marin Sadoveanu încă de la *Manechinul sentimental*, reprezentată în 1926 în regia lui Paul Gusty și

cu Nicolae Bălţăţeanu şi Marioara Voiculescu în rolurile principale. E un teatru în teatru, mai bine zis o încercare de a pune sub ochii spectatorilor chiar felul în care se scrie piesa. Se înțelege că personajele sunt autori sau critici dramatici, actori, dar şi persoane din *high-life* pe care aceştia urmează să le interpreteze. Dramaturgul din *Manechinul* se adresează unei doamne din înalta societate ca să-l înveţe cum trebuie conceput un astfel de rol. Cel din *Allegro ma non troppo* se sfătuieşte cu un amic bogat, cu a cărui soţie îl înşală, dacă e cazul ca amanţii din piesă să fie ucişi ori nu de către soţul încornorat. Realitatea din viaţă şi cea de pe scenă trebuie făcute inextricabile. În *Amantul anonim*, pe lângă actorul care îl interpretează pe Don Juan există şi un personaj care se pretinde Don Juan, răpind-o pe actriţa care o joacă pe Doña Sol. Primul act al comediei este, în spiritul teatrului viitor al lui Radu Stanca, absolut remarcabil. Din nefericire, Minulescu nu mai ştie cum să continue şi, în pofida a două variante de final, să sfârşească piesa.

AUTORI DE DICȚIONAR
(1840-1916)

C.D. Aricescu (1823-1886)
Costache Aristia (1800-1880)
C.C. Bacalbașa (1856-1935)
Costache Bălăcescu (1800-1880)
N.N. Beldiceanu (1881-1923)
Samson Bodnărescu (1840-1902)
Cezar Bolliac (1813-1881)
Costache Caragiali (1815-1877)
Ioan Catina (1828-1851)
George Crețeanu (1829-1887)
Mihail Cuciuran (1819-1844)
Matilda Cugler-Poni (1851-1938)
Dimitrie Dăscălescu (1827-1863)
Alexandru Depărățeanu (1834-1865)
Mircea Demetriade (1861-1914)
Alecu Donici (1816-1865)
Costache Faca (1800-1845)
Alexandru Hrisoverghi (1811-1837)
Andrei Mureșanu (1816-1863)
Sofia Nădejde (1856-1946)
Nicolae Nicoleanu (1835-1871)
N.T. Orășanu (1833-1890)
Nicolae Petrașcu (1859-1944)
Grigore Pleșoianu (1808-1857)
C. Sandu Aldea (1874-1927)
G. Săulescu (1888-1916)
Daniil Scavinschi (1795-1837)
Alexandru Sihleanu (1834-1857)
Costache Stamati (1786-1869)
Alexandru Vlahuță (1858-1919)
Mihail Zamphirescu (1838-1878)

A doua bătălie canonică

Noi forme de lirism. Poezia pură

Într-un anume sens, istoria poeziei românești începe cu simbolismul. Înainte de 1900, istoria poeziei se confunda cu istoria literaturii, tot așa cum înainte de 1800 istoria literaturii se confunda cu istoria culturii. Această situație este ilustrată cumva de *Istoriile* lui N. Iorga: curba competenței lui critice coboară de la magnifica interpretare a conglomeratului cultural din Evul Mediu românesc până la totala neînțelegere a poeziei moderne. Istoria poeziei, care este altceva decât trecutul ei, începe la noi, ca și aiurea, cu descoperirea conștiinței de sine. La toți modernii, această conștiință premerge poeziei înseși și ia deseori forma unor manifeste. Acest caracter distinge modernitatea de toate curentele poetice mai vechi, cum ar fi barocul, manierismul sau euphuismul, care aveau conștiința de sine limpede, dar nu neapărat explicită. Piatra de hotar a modernității este Poe, care a excitat geniul poetic, dar și cel teoretic, al lui Baudelaire. De atunci încoace, marii poeți moderni au pornit mereu de la reflecția asupra poeziei spre poezie: Rimbaud (dovadă corespondența, anterioară operei poetice), Marinetti (apelurile preced experimentul futurist), Breton (întâi *Les Manifestes surréalistes*, apoi poezia, romanul *Nadja* și celelalte), ori Tzara (dacă îi ignorăm primele poeme românești, încă debitoare simbolismului). Poezia modernă va opune rațiunii clasice și sensibilității romantice, discursului, ca și sentimentului, un demers creator orgolios, care vrea să se justifice prin el însuși. Rădăcinile poeziei pure a abatelui Bremond aici se află. În sfârșit, poezia modernă nu se va mai simți urmașa unui glorios trecut, ci se va considera deschizătoare de drumuri. Trecutul și-l va revendica în măsura în care acesta îi va anticipa una sau alta dintre veleitățile novatoare: suprarealiștii îi vor revendica pe marii romantici germani, pe Nerval, pe Coleridge și pe Blake, puriștii, pe adepții artei pentru artă, pe Mallarmé și pe simboliști, expresioniștii, dadaiștii, pe Rimbaud și Lautréamont, și toată suflarea modernă pe Baudelaire. Conștientă de sine și făcându-se pe sine, poezia modernă nu este doar cea dintâi care are o istorie proprie, dar și cea dintâi care rescrie istoria poeziei. De aici nota ei cea mai caracteristică, și anume intoleranța. Modernismul este mai intolerant față de poezia tradițională decât fusese romantismul față de clasicism. Și este între ele o „ceartă” mult mai radicală decât fusese aceea din secolul XVII francez care îi opunea pe moderni anticilor. Intoleranța s-a datorat în primul rând faptului că s-a

schimbat criteriul poeticului. Poe este primul edificat în această privință. Sainte-Beuve nu avea antene pentru Baudelaire. Evoluția din poezie e comparabilă cu aceea din pictură. Reformatorii poeziei din secolul XIX și-au avut o vreme saloanele refuzaților, proscriși de oficialitatea culturală și târâți în justiție. Ce s-a petrecut de fapt cu poezia a explicat cel mai bine Croce, primul ei teoretician ca fantezie și intuiție, după ce Nietzsche prevăzuse evoluția spre dionisiac a stării de spirit a artistului și moartea apolinicului, determinând practic triumful expresionist. Pe scurt, Croce afirmase că, din toate „domeniile literaturii", poezia îl ia în stăpânire pe acela al „lirismului", considerând tot restul non-poezie. Această restrângere a sferei poeticului este lucrul esențial. Poezie lirică există din cele mai vechi timpuri. Dar liricul era un gen printre altele. În epocile trecute, prin poezie s-a înțeles laolaltă epopee, fabulă, epistolă, baladă, elegie, meditație, legendă, epigramă, satiră, chiar și roman sau dramă în versuri. Un poet putea excela într-o specie ori alta, dar niciunul n-a fost exclusiv liric. Romanticii erau mai înclinați spre lirism decât clasicii, dar n-au ocolit speciile epice ori didactice, ai noștri mai puțin chiar decât alții. Grigore Alexandrescu a scris fabule mai reușite decât elegiile și, în orice caz, epistolele clasice ori poemele istorice îl fac încă astăzi mai celebru decât lirica. Eminescu, unul din marii lirici, a scris *Luceafărul*, un poem alegoric, cu „acțiune" și „personaje", și a lăsat în șantier drame istorice în versuri. Tânărul Macedonski din *Nopți* era tributar *Scrisorilor* eminesciene. Abia în ultimii ani el s-a consacrat liricii.

Schimbarea criteriului poeticului care a făcut din lirică regina unică a poeziei s-a produs pe cel puțin două planuri deodată. Unul este prăbușirea sistemului metric, din cauze neelucidate complet, cea mai probabilă fiind impunerea *scrisului* în detrimentul *oralității*, ceea ce a determinat înlocuirea vechii opoziții dintre *vers* și *proză* cu una nouă, dintre *poetic* și *non-poetic*. În poezia tradițională, poeticul înseamnă versificație. Prozodia face regulile jocului. Dacă erau în versuri, drama ori romanul erau socotite poezie, ca și legenda, balada, ori, mai înainte, epopeea, care înscenau sau povesteau acțiuni ale unor personaje. Totul la adăpostul versului, scut protector și marcă indelebilă a specificului. Odată cu abandonul prozodiei, de care tânărul Blaga, verslibrist declarat, era foarte mândru, poezia nu s-a mai definit formal în niciun fel. Poemul în proză a fost legitimat ca specie poetică, în măsura în care era liric. Înscăunarea lirismului a aruncat în afara poeziei nu atât proza, cât epicul, didacticul, moralismul, raționalul, considerate nonpoetice pentru că erau obiective și opuse intuitivului, fanteziei, adică celei mai depline subiectivități. E. Lovinescu avea dreptate: poezia va însemna tot mai mult subiectivitate și lirism. Al doilea plan pe care s-a produs schimbarea criteriului poeticului este tocmai acesta, al sensibilității. Poezia tradițională era clară și rațională, chiar și când miza pe emoționalitate. Această însușire nu e contrazisă de încercările unor poeți vechi de a obscuriza comunicarea: alegorismul baroc, de exemplu, era o obscuritate, dar care ținea de un cod, nu de natura poeziei. Abia modernii au făcut din obscuritate o condiție naturală a lirismului. Borges a comentat odată *keningarele* islandeze ca pe niște analogii obscure recurente, dar notând că alegoria din aceste foarte vechi poeme este nu trupul lor, ci o armură care le îmbracă trupul. Adâncindu-se în subiectivitate, irațional și obscur, poezia modernă a schimbat, odată cu sensibilitatea dominantă, teritoriul poeticului: în locul aceluia obștesc, comun și general-uman al clasicilor, ca și al romanticilor, a început să cultive unul individual, particular și uneori singular. Privatizarea aceasta a sentimentului se află la originea unei enorme mutații artistice. Sentimentul poetic a încetat să fie nu doar colectiv valabil, dar tot mai personal nerepetabil. Între Alecsandri și Bacovia, pe durata unei jumătăți de veac, nu e doar distanța de la o poezie ocazională, în parte festivă, legată de istoria națională, la una în care ocaziile sunt furnizate doar de trăirile poetului, într-o legătură misterioasă cu biografia

lui, ci este şi distanţa de la stări de spirit care pot fi împărtăşite de cei mai mulţi, funcţionând ca un energizant social, moral sau patriotic, pozitive şi exemplare, la unele pe care poetul nu le împarte cu nimeni, discutabile sub raport etic, bizare sau confuze. Poezia tradiţională era una populară. Poezia modernă devine una elitistă. Atât particularismul extrem al sentimentului, cât şi declinul prozodic şi de oralitate condamnă poezia modernă să se adreseze unui public pricepător şi restrâns. Ea dispare de pe scena serbărilor şcolare ori de pe aceea a sărbătorilor naţionale, pe care îşi va continua glorioasa carieră poezia tradiţională, care se retrage doar din simţirea critică, nu şi din aceea publică. Impunerea poeziei moderne s-a împiedicat mereu, de o sută de ani încoace, de lipsa ei de priză la publicul mare. Nici şcoala n-a abandonat-o complet, chiar dacă a făcut loc treptat şi poeziei moderne. Nu numai în comunism, dar şi astăzi, festivităţile conştiinţei naţionale îi preferă pe Eminescu şi Goga lui Barbu şi Bacovia.

O eroare obişnuită de percepţie este de a considera că poezia tradiţională era mai variată decât aceea modernă, beneficiind de specii numeroase şi diferite unele de altele. Pe când poezia modernă, câte specii are? O varietate formală este totdeauna mai frapantă decât una de conţinut. Restrângerea la lirism nu înseamnă însă că poezia modernă este de un singur fel, ca o variaţie infinită a aceleiaşi structuri. În bună măsură percepţia cu pricina se explică prin teza celei mai citite cărţi despre poezia modernă: *Die Struktur der Modernen Lyrik* a romanistului german Hugo Friedrich, apărută în 1956 şi tradusă în câteva limbi europene (în română, de I. Negoiţescu, în 1968). Ideea principală este în titlu: „Sunt – scrie autorul în prefaţa la prima ediţie – trăsături comune ale unei structuri, ale unei alcătuiri fundamentale, revenind cu o surprinzătoare insistenţă sub aparenţele schimbătoare ale liricii moderne". În plus, nicio evoluţie. Trăsăturile la care Friedrich se referă sunt bine cunoscute: obscuritatea, transcendenţa goală şi alte categorii definitorii negative. Dificulatea de a pune întreaga poezie modernă sub umbrela aceasta se vede chiar din omisiunile cărţii: Pound, Breton şi întreaga avangardă. Dacă i-ar fi fost cunoscuţi poeţii români, Friedrich ar fi făcut probabil loc în analize lui Barbu, dar nu lui Arghezi, Blaga sau Pillat. Cu două decenii mai devreme, Marcel Raymond avusese o părere mai puţin precisă decât Friedrich în privinţa poeziei moderne, dar mai subtilă: în *De Baudelaire au surréalisme*, criticul francez întrevedea două ramuri principale în poezia secolului XX, ambele crescute din trunchiul baudelairian, şi anume o poezie a artiştilor (prin Mallarmé până la Valéry) şi o poezie a vizionarilor (prin Rimbaud până „la ultimii veniţi în rândul căutătorilor de aventuri").

Critica română interbelică a pariat aproape exclusiv pe cea dintâi. Fie Croce, fie simboliştii i-au determinat pe Călinescu şi pe Lovinescu să aleagă *poezia pură* teoretizată de abatele Bremond. Era fără îndoială lăstarul cel mai fraged al modernităţii. În 1938, în *Conceptul modern de poezie*, Vladimir Streinu, alt frecventator al ideii puriste, punea punctul pe i: retorica, anecdota (epicul) şi morala erau cele trei ursitoare absente de la leagănul noii poezii. Lovinescu aşeza poezia nouă în descendenţa simbolismului. *L'Art poétique* a lui Verlaine îi inspira apropierea poeziei de muzică, de imprecis, de sugestie, de nuanţă. De altfel, Lovinescu a creat la noi limbajul critic adecvat acestui fel de poezie care nu putea fi descrisă în cuvintele criticii vechi. Ibrăileanu, Iorga şi alţii l-au învinuit de calofilie metaforică. În realitate, Lovinescu e cel dintâi în stare de a prinde *inefabilul* (un cuvânt la modă care îl scandaliza pe raţionalistul Cioculescu, critic însă modest de poezie) prin analogii subtile, comparând de exemplu poezia bacoviană cu lacrima zidurilor igrasioase. Imediat după Primul Război, acest limbaj critic părea ininteligibil. Îl vor prelua totuşi Călinescu, Streinu şi alţii. Limbajul coincidea cu o concepţie despre puritatea poeziei. Nutrit din convingerea că *adevărata* poezie este aceea pură, modernă, Călinescu îl citea până şi pe Goga din acest unghi.

Clasicii începeau să fie priviţi drept contemporani, idee care va predomina şi în anii '60-'70 printre criticii din ultima generaţie maioresciană, îndeosebi la I. Negoiţescu şi Gh. Grigurcu. Actualizarea se obţinea prin extragerea zonelor de lirism din poezia tradiţională. În Franţa, experienţa o făcuse Valéry recitind fabulele lui La Fontaine. La noi, Ion Pillat o va repeta cu câţiva poeţi din secolul XIX, iar după Războiul al Doilea, I. Negoiţescu cu paşoptiştii („În Asia cuib verde de lebede-argintii" i se părea versul definitoriu pentru Alecsandri), cu Eminescu („De plânge Demiurgos, doar el aude plânsu-şi" îl socotea un vers-cheie) şi cu alţii. Poezia pură a fost obsesia întregii noastre critici, de la E. Lovinescu la I. Negoiţescu.

Dacă recitim poezia noastră modernă fără prejudecăţi, observăm trei lucruri. Întâi, că noţiunea de poezie pură are nevoie să fie reconsiderată. De obicei ea a fost interpretată cam ca în studiul menţionat al lui Streinu. Pe linia abatelui francez, ea ar semăna mai degrabă cu simbolismul decât cu poezia care se scrie în interbelic. Redusă la o muzică a religiosului, nu poate acoperi, în mod evident, opere atât de diverse precum cele ale lui Arghezi, Pillat, Blaga, Barbu sau Emil Botta, ca să ne referim la cei mai mari, făcând ca poezia însăşi din epocă să pară mai degrabă eclectică. Al doilea lucru remarcabil este dificulatea în care s-au găsit (probabil, chiar din pricina acestui eclectism) criticii vremii, când au încercat s-o clasifice. Să ne aruncăm privirea peste umărul *Istoriei* lui Călinescu: Bacovia apare în capitolul *Simboliştii*, Arghezi şi Maniu în *Moderniştii*, Pillat în *Tradiţionaliştii (nota bene*! ca şi Fundoianu sau Voronca), Blaga în *Ortodoxiştii*, iar Barbu la un loc cu Tzara şi Emil Botta în capitolul cel mai eclectic din toate, *Dadaişti, suprarealişti, hermetici*. E ciudat să vrei să-l incluzi în poezia pură pe Goga, dar să nu consacri niciun capitol eventualilor purişti dintre războaie. Dificultatea arată că G. Călinescu nu avea, cum nu avea nimeni în epocă, impresia că poezia modernă ar putea purta o singură etichetă. Nici chiar *modernismul* nu părea una suficient de acoperitoare. Călinescu simţise că tradiţionaliştii sunt în fond tot atât de moderni ca şi moderniştii înşişi. Dar atât. Unificarea va veni mult mai târziu, în studiul lui I.B. Lefter din 2000, *Recapitularea modernităţii*. Astăzi ni se pare destul de limpede că modernismul este eticheta care ne trebuia pentru cea mai bogată epocă poetică din istoria literaturii noastre şi că ea acoperă foarte bine poezia pură, indiferent de faptul că se autoproclamă tradiţionalistă ori altfel, dacă numim aşa toată poezia aşezată în secolul XX sub semnul lirismului şi conştiinţei de sine, de la futurişti şi expresionişti la ermetici şi la purişti. Chiar şi când a părut că se întoarce la specii epice sau didactice, la retoric şi la manifest, ea a rămas esenţialmente lirică. Şi n-a mai fost niciodată naivă. Baladele lui Barbu nu sunt aceleaşi cu ale lui Alecsandri. Ele nu spun decât aparent nişte poveşti care au în centru personaje: *Riga Crypto şi lapona Enigel* redă un conflict interior al poetului însuşi, aşa cum *Lamentaţia Ioanei d'Arc pe rug* a lui Radu Stanca e o poveste, dacă este una, despre poetul însuşi, nu despre eroina franceză. Oralitatea din *Isarlâk* de Ion Barbu este alta decât aceea din *Satiră. Duhului meu* de Grigore Alexandrescu. Pastelurile lui Pillat se deosebesc de ale lui Alecsandri fie şi, simplificând, prin faptul că se referă deschis la precursoarele lor, aşadar prin intertextualitate, care e o formă a conştiinţei de sine a poeziei. Dacă adăugăm la asta amprenta personală, subiectivismul, unicitatea şi individualismul unor emoţii, înţelegem mai bine de ce poezia pură se deosebeşte, aşa amestecată cum este, de toată poezia anterioară. Al treilea lucru pe care se cuvine să-l luăm în considerare este situaţia poeziei avangardiste în sânul modernismului. Hugo Friedrich, am văzut, o ignora. Lovinescu a vorbit în cazul ei de „extremism". Poezia de avangardă, fie dadaistă, fie suprarealistă, a părut contemporanilor mai radicală decât oricare altă formă nouă de lirism şi atât de deosebită de aceea „pură", aşa cum o definise Friedrich, încât n-avea ce căuta în curentul

principal al modernităţii. În ce mă priveşte, nu văd vreo dificultate în a-i aplica acelaşi criteriu esenţial ca şi în cazul poeziei pure: este o poezie lirică prin excelenţă, cu o dezvoltată conştiinţă de sine, individualistă şi intimistă. Radicală este chiar mai puţin decât poezia pură, inovând aproape exclusiv în materie de lexic şi de „gramatică" a textului (sfărâmând structurile limbii, dislocând topica). Poezia pură a reformat, ea, semantica genului. O deosebire notabilă vine dintr-o conştiinţă polemică mai puternică a avangardiştilor. Ei au privit înapoi cu mânie. Şi nu doar spre discursul poetic anterior, romantic, parnasian, simbolist, ci spre tendinţa elitistă a refomiştilor poeziei din jurul lui 1900, ilustrată cel mai bine de Mallarmé ori de Verlaine. Au transferat problema schimbării de pe metaforă, obscuritate, individualism, pe crearea unui limbaj direct, exploziv şi popular. Modelele lor au fost Lautréamont şi Rimbaud. Într-un fel, avangardiştii au politizat poezia. Ei au fost, în general, oameni de stânga, apropiaţi de socialişti şi apoi de comunişti, animaţi de un puternic spirit antiburghez. Nu le păsa, cu nonşalanţă (şi o vor face până în anii '40), de faptul că poezia nouă, modernă, era însăşi expresia valorilor burgheze. Urau mercantilismul şi convenţionalismul burghez. Voiau, de altfel, să fie consideraţi revoluţionari, nu reformişti. Şi n-au fost scutiţi de instincte totalitare, nici, uneori, cruţaţi de consecinţele istorice ale propriilor teorii.

Romanul doric, ionic şi corintic

E Lovinescu a observat primul că romanul nostru a început, în secolul XIX, prin a fi citadin şi că „ţărănismul" ce părea dominant după 1900 fusese efectul trecerii ardelenilor dincoace de munţi, aducând în bagajele lor experienţa unei naţiuni trăitoare în majoritate la sat. Origine rurală au şi poeţii, Coşbuc sau Goga, şi prozatorii, Agârbiceanu sau Rebreanu, şi criticii, Ilarie Chendi, chiar dacă ei nu sunt propriu vorbind ţărani, ci fii de preoţi sau de notabili ai satului. Sincronizarea însemna pentru Lovinescu roman citadin în proză, aşa cum în poezie însemna lirică subiectivă. Ar fi de adăugat şi că romanul devine în secolul XX genul cel mai răspândit. Cu mare întârziere (mai mare decât în poezie), proza românească se aliniază tendinţei spre roman care exista în alte literaturi (până şi în aceea rusească) de un secol. Dacă până la Primul Război, noi am avut nuvelişti şi povestitori care au scris accidental romane, în interbelic avem romancieri care scriu accidental proză scurtă. Este distanţa de la generaţia lui Slavici la aceea a lui Rebreanu. Întârzierea face ca evoluţia romanului, spre deosebire de a poeziei, să fie dificil de stabilit în termeni cronologici. Mai degrabă etapele se suprapun şi constatăm de exemplu că în jurul lui 1920 apar, cam odată, *Ion* şi *Pâlnia şi Stamate*. Diferenţele sunt foarte mari între romane contemporane. Ideea lui Lovinescu era că romanul devine citadin şi totodată psihologic, după ce fusese multă vreme rural şi social. Mutaţia a fost de obicei considerată în latură exclusiv tematică. Dar e vorba şi de o mutaţie a concepţiei autorului de romane şi care antrenează (nu ştim dacă procesul nu e cumva reciproc) o mutaţie a gustului cititorului de romane. Am încercat s-o surprind pe a autorului, fără a uita de public, în *Arca lui Noe*. Nu mai sunt însă convins că viziunea asupra lumii şi a omului din romanul românesc s-a modificat neapărat în funcţie de evoluţia societăţii înseşi, de la omogenitate şi valori obşteşti la eterogenitate şi valori individuale, spre a tinde la un moment dat spre anarhie. Există probabil un anume adevăr în acest pasaj de la sociabilitate, consens, raţionalitate (caracteristicile lumii vechi) la liberalism,

contradicţie, iraţional (caracteristice modernităţii). Valabil atât pentru roman, cât şi pentru poezie. Dar nu mai cred ca odinioară că epocii burgheziei în ascensiune în care romanul s-a născut (cel puţin în accepţia cea mai răspândită a termenului) îi succede una a capitalismului inerţial. Şi în al doilea rând n-aş mai lega atât de strâns literatura de societate. Doricul, ionicul şi corinticul sunt, înainte de orice, vârste ale romanului ca specie literară şi abia apoi reflexe ale modificării unei concepţii generale asupra vieţii. Doricul este vârsta dintâi, care, în romanul este acela social şi mai puţin psihologic al unor Agârbiceanu sau Rebreanu. El este şi un roman rural, cu excepţiile de rigoare, mai ales în preistoria genului. Ionicul este vârsta psihologiei şi a analizei. Călinescu se îndoia de faptul că doar citadinii sunt capabili de autoscopie. Şi preciza, oarecum în contradicţie cu sine, că noi nu-l putem imita pe Proust căci n-avem o tradiţie a unui suflet complex. Aserţiunile călinesciene nu pot fi valabile amândouă deodată. Cred că Lovinescu era cel care avea dreptate. Romanul nu putea rămâne la rural şi social în vreme ce societatea se urbaniza, iar intelectualii deveneau tot mai numeroşi şi problemele lor sufleteşti, etice ori religioase tot mai complexe. În definitiv poezia, de la romantici la simbolişti, nu cunoaşte aceeaşi schimbare? Ionicul nu mai pariază pe obştesc, ci pe individual. Sentimentele nu mai pot fi automat împărtăşite, excepţia începe să facă regula şi marginalul să contrasteze centralitatea. De la Duiliu Zamfirescu, cel mai psihologic dintre scriitorii vechi, ori de la *Mara* lui Slavici la Camil Petrescu şi Holban este parcurs exact acest drum. Ion al lui Rebreanu se comportă mai tipic pentru categoria de care aparţine decât Ioana lui Holban. Instrumentul analizei este, şi el, altul. Dar şi romanele dorice şi cele ionice sunt deopotrivă naturaliste ori realiste, înscriindu-se în linia majoră a prozei mimetice. Auerbach a demonstrat în magistrala lui carte că există mai multe feluri de *mimesis* în roman, între care distanţa, în timp şi de formulă, poate fi imensă, cum este aceea de la *Odiseea* lui Homer la *Valurile* Virginiei Woolf. Totodată trebuie spus că romanul realist a fost (şi mai este) luat drept etalon de la Balzac încoace, trecând prin marii ruşi din secolul XIX, ca să ajungă la Proust şi Thomas Mann. Definiţia însăşi a romanului, după Şclovski, Bahtin sau Albérès, s-a bazat pe romanul de tip realist, mimetic. *Don Quijote* ori *Gargantua* rămâneau în acest fel pe dinafara genului, ca şi *Procesul* sau *Omul fără însuşiri.* Trebuie să existe aşadar şi un roman postrealist, aşa cum a existat unul prerealist. Odată consumată euforia mimesisului în naturalismul de la finele secolului XIX şi de la începutul secolului XX, romanul postrealist a reînnodat firul cu acela prerealist, Canetti şi Marquez dându-şi mâna cu Cervantes şi Rabelais. Realismul impusese în roman reprezentarea, situaţia dramatizată, dialogul, monologul, scena. Cea care pierduse teren fusese povestirea, naraţiunea mai mult sau mai puţin liniară. Romanele dorice şi ionice uitaseră să povestească pentru urechile cititorului. Ele i se adresau ca unui spectator. Romanul postrealist, pe care l-am numit corintic, s-a reapucat de poveşti, chiar dacă n-a renunţat cu totul la înscenări, la dramatizare, la dialog sau monolog. Esenţială este mutaţia artistică a genului care, la noi, se petrece într-un interval scurt, cu telescopări şi suprapuneri, între ultimul deceniu al secolului XIX şi deceniul al patrulea al secolului XX. O reluare încă şi mai accelerată a procesului are loc în anii '60-'80 ai secolului XX. Conştiinţa reformării e prezentă la Lovinescu, imediat după război, şi acută la Camil Petrescu şi la generaţia '27. De notat că reforma e înţeleasă de către toţi în cadrul realismului. Nici când scriu romane postrealiste (şi postpsihologice), autorii nu par (conceptual) limpeziţi, după cum nu sunt nici criticii. La reeditare, Arghezi îşi subintitulează romanele *poeme*, după cum le botezase Perpessicius la prima apariţie. Graba cu care s-a operat tranziţia a împiedicat o conştientizare a postrealismului la fel de puternică precum aceea care a distins ionicul de doric. Nici chiar când lucrul este evident (la Urmuz, Blecher, Mateiu

Caragiale sau M.H. Simionescu), autorii înşişi nu par dispuşi să accepte că aparţin postrealismului corintic. Ei continuă a miza pe verosimil şi pe mimesis. Pe măsură ce energia reformei s-a epuizat, romanul a reintegrat procedee din toate câmpurile, ajungând astăzi la o formulă melanjată şi eterogenă, care admite realismul psihologic în felul ionicilor din generaţia '27, realismul social de la Rebreanu şi toate derapajele corintice de la standardele mimesismului cunoscute în decursul timpului.

EUGEN LOVINESCU
(31 octombrie 1881 – 15 iulie 1943)



Este foarte semnificativă lipsa de simpatie, împinsă până la ostilitate, cu care este întâmpinat de către confraţi E. Lovinescu la debutul său. Cu doar zece ani mai vârstnici, Iorga şi Ibrăileanu aparţineau aceleiaşi generaţii, dar nu-l simţeau pe autorul *Paşilor pe nisip* ca pe unul de-ai lor. Lovinescu a înfăţişat de la început un tip diferit de critic, în ciuda disponibilităţii lui de a colabora la publicaţiile care dădeau tonul în epocă, de la junimista *Epoca* (unde i-au apărut articolele din *Paşi pe nisip*) la socialista *Lume nouă* a lui Ion Nădejde, trecând pe la *Convorbiri critice* şi *Viaţa românească*. Încercase până şi la *Sămănătorul*, fără prejudecăţi, dar şi fără succes, intrând mai târziu în dispută cu Iorga pe tema colaborării eşuate. Până după al Doilea Război Mondial, activitatea lui Lovinescu de dinainte de Primul n-a fost luată în considerare la adevăratele dimensiuni, deşi fusese la fel de întinsă ca a lui Iorga şi incomparabil mai aplicată la literatura vremii decât a lui Ibrăileanu. Al. George a remarcat în amplul său studiu introductiv la ediţia de *Opere* (1982) că tabloul oferit de D. Micu în *Început de secol*, cel mai cuprinzător din câte avem, abia dacă-l menţionează pe Lovinescu. Al. George pune faptul pe seama neaderenţei contemporanilor la o critică literară care nu mai era doctrinară, ideologică, ci inspirată de raţiuni practice, analitice. Aceeaşi fusese, în alte cuvinte, părerea unui precedent editor şi comentator (*Scrieri*, 1969), E. Simion, care văzuse în Lovinescu întâiul nostru critic născut, iar nu făcut din filosofi, sociologi ori ideologi, ca înaintaşii ori contemporanii săi. Ceea ce aceştia din urmă i-au reproşat pe faţă tânărului Lovinescu a fost impresionismul. Eticheta nu va fi niciodată dezlipită. De altfel, Lovinescu şi-a asumat-o. Doar Călinescu, din spirit de contradicţie, îl va considera un dogmatic. Impresionismul era în epocă sinonim cu frivolitatea şi diletantismul. Ibrăileanu nota că autorul *Paşilor* înţelege critica drept „un joc zadarnic" şi cochet, „trăgând cu coada ochiului la public". Mai aspru, Iorga scria: „Cărţile unui tânăr trebuie să aibă în

gradul cel mai înalt însuşiri de rânduială, cuviinţă şi seriozitate, iar nu păcate de uşurătate, inconsecvenţă şi insultă". Părerea a prins şi, când Lovinescu îşi va publica monografiile istorice, după câţiva ani, se va ridica din nou obiecţia că-i lipseşte spiritul ştiinţific socotit obligatoriu în astfel de întreprinderi. Chiar şi în pragul războiului ori imediat după aceea, odată cu întâile revizuiri, puţini le vor interpreta drept ceea ce erau, adică recitiri ale operelor trecutului într-o perspectivă nouă. Cei mai mulţi vor rămâne convinşi că Lovinescu se revizuieşte pe sine, schimbându-şi judecăţile de la o zi la alta.

Cele două volume de *Paşi pe nisip* (1906) infirmă ideea aceasta, comună, cum am văzut, în epocă. Titlul, care s-a pretat şi el la ironii, este limpede explicat de Lovinescu însuşi: „În aceste două volume m-am preocupat numai de literatura nouă – nouă în ceea ce priveşte momentul ei de producere, şi nu atât în ce ne aduce [...] O astfel de literatură în plină ebuliţie nu poate fi considerată aşadar ceva complet şi neschimbat. Oricât ar fi de promiţătoare, nu poţi fi sigur dacă îşi va îndeplini promisiunea [...] Critica ei este deci mai mult ca oricând nesigură. Paşii ei sunt şovăitori ca nişte «paşi pe nisip», pe care vântul îi poate şterge oricând". Precauţie absolut firească, tratată însă cu maliţie de cei care preferău să-l socotească şovăielnic pe Lovinescu însuşi. Articolele nu îndreptăţesc nici reproşul de uşurătate, nici pe acela de inconsecvenţă. Cu atât mai puţin e vorba de insultă, cum zisese Iorga. Polemistul este absolut civilizat, nu alunecă niciodată în pamflet (de altfel, Lovinescu va fi cel care va face distincţia cea mai bună între polemică şi pamflet), iar dacă articolele păcătuiesc prin ceva, păcătuiesc printr-un „stil abrupt, familiar, anecdotic, dialectic şi mai ales prolix", recunoscut mai târziu de autorul însuşi. Despre Goga şi Sadoveanu, Lovinescu scrie adevărate studii de şcoală, împărţite în capitole şi subcapitole, ordonate şi minuţioase, deşi autorii în discuţie erau amândoi debutanţi. Unele observaţii sunt valabile şi astăzi, de exemplu evoluţia lui Sadoveanu de la „romantismul eroic" la „naturalism" ori compararea lui Goga, „poetul iridentei", cu Leopardi, deşi lirismul lui litanic n-ar fi tot aşa de „bărbătesc" ca al italianului care se bucura de favorurile junelui Lovinescu. Dar ceea ce i-a adus lui Lovinescu ostilitatea confraţilor au fost mai ales ideile lui despre critică. Un întreg articol schiţează tabloul criticii noastre de la Maiorescu la Iorga, trecând prin Gherea. Spre deosebire de ultimii doi, Lovinescu refuză dogmatismul doctrinar, tendinţa de orice fel, şi se proclamă un „simplu cetitor ce-şi are senzaţiile lui străbătând o carte". Gestul era greu acceptabil într-o vreme a „criticii ştiinţifice", în care ideologiile triumfau iar teoria mediului a lui Taine, pe care se sprijinise Gherea, căpăta forma naţionalistă de la Iorga. „Ţărănismul nostru, scrie Lovinescu respingând teoria cu pricina în toate formele ei, e prea excesiv şi cam artificial, ca tot ce ne vine dintr-o doctrină, şi are multe laturi prea puţin estetice". Literatura şi societatea sunt ca vasele comunicante, fără ca nivelul celei din urmă să-l decidă numaidecât pe al celei dintâi: nu moda printre tinerii de la 1830 a creat şchiopătatul lui Byron şi pletele lui Musset, ci invers. Wertherianismul nu e rodul naturii sociale, este un fenomen cultural răsfrânt în societate. „Prin urmare, nu mediul e acel ce formează pe artist, ci foarte adeseori artiştii mari formează mediul", conchide Lovinescu. Nici teoriile nu-i plac tânărului recenzent: „Teoreticienii sunt viermi de mătase ce nu fac însă mătasă", scrie el anticipând ideea lui Călinescu despre frigiditatea esteticienilor. Stilistic, deşi pline de referinţe savante şi de citate savante, precum ale maeştrilor săi Anatole France şi Jules Lemaître, aceste dintâi articole sunt mai puţin preţioase şi literaturizante decât vor fi, sub influenţa lui Faguet, cele culese în seria de *Critice*. În aceasta, artisticul va predomina, recenzia va lua formă dialogată, cu personaje din mitologie, dar şi cu destulă emfază lirică. În *Memorii*, Lovinescu îşi va judeca perfect începuturile ca pe un rezultat al conflictului dintre influenţa volubilului şi ostentativului autor al *Propos littéraires* şi rezerva

înnăscută a sufletului său de moldovean cuminte. Repudiindu-şi această scurtă etapă din biografia lui critică, Lovinescu va mărturisi că nu şi-a pierdut totuşi niciodată încrederea în natura artistică a criticii, ci numai bucuria ei: „Nevoia certitudinii, va preciza el, e singura nevoie spirituală ce ne mai rămâne". De aici, probabil, revizuirile. Înaintea lor însă Lovinescu a pus un genunchi în pământ în faţa universităţii, sacrificând pe altarul obiectivităţii ştiinţifice. Şi-a publicat cursurile, fără a izbuti totuşi să obţină titularizarea, sub forma a trei monografii în maniera celor franceze ale lui Lanson (*Voltaire* a acestuia este din 1906), la care se referă Al. George în studiul său introductiv. În jurul monografiilor s-a iscat o lungă dispută, sterilă şi inutil complicată de comentatori. La originea ei stă acelaşi Iorga, deloc înclinat să-i conceadă lui Lovinescu vreo calitate de istoric literar. Călinescu reia şi el în *Istorie* această opinie defavorabilă, deşi admite că Lovinescu este cel care introduce criteriul estetic şi critic în istoria literaturii. Nu găseşte nici el altceva de reţinut in cele trei monografii, partea de biografie părându-i-se o „cronologie uscată", iar aprecierile critice propriu-zise, banale. Unele observaţii se impun totuşi. Lovinescu spera într-o carieră universitară şi căuta să calmeze prin astfel de studii neliniştea unui mediu controlat strict de Iorga. Lecţia de deschidere din 1910 de la Universitatea din Bucureşti, publicată în *Convorbiri literare* sub titlul *Critica şi istoria literară*, exprimă limpede compromisul pe care autorul îl considera absolut necesar. Lecţia e mai puţin un crez decât o strategie. Lovinescu promite că va lăsa critica (şi arta ei) la uşa amfiteatrului şi se va devota istoriei literare (şi ştiinţei ei). Incredulii în putinţa de rânduială a criticii, France şi Lemaître, sunt abandonaţi cu „pyrrhonismul" lor cu tot. Cu toate acestea, reeditarea de câteva ori a monografiilor şi apoi studiile maioresciene dovedesc că interesul lui Lovinescu pentru istoria literară nu era un accident. Călinescu e profund nedrept în *Istorie* când afirmă că „nu s-a ştiut niciodată" ce credea Lovinescu despre scriitorii secolului XIX. Despre aproape toţi cei numiţi de Călinescu în acesată împrejurare, Lovinescu s-a pronunţat direct sau indirect. Şi, revenind la monografii, nu sunt deloc juste imputaţiile ce li s-au adus în decursul vremii. Biografiile sunt documentate temeinic, la nivelul cunoştinţelor epocii, relatarea e cursivă, plastică, mai ales că multe surse sunt reprezentate de înseşi textele literare ale scriitorilor. Conflictul bunăoară dintre Alexandrescu şi Heliade (*Grigore Alexandrescu*, 1909) e reconstituit prin prisma poeziilor celor doi, ţinând de un schimb epistolar *sui-generis*. Abia Călinescu va proceda astfel, nu încă Bogdan-Duică ori Iorga. E curios că Lovinescu nu aplică (ori încă nu-l are) criteriul poeticului prin care va tria ulterior poezia modernă. Liricele, epicele, didacticele lui Alexandrescu sunt examinate democratic, laolaltă, iar epistolele, deşi menţionate drept cele mai izbutite, nu sunt analizate. Proza e prezentă doar cu titlul *Memorialului* de călătorie. Ce e drept, analizele sunt prea de tot didactice. Excepţional este din contra tabloul critic al ediţiilor, ceea ce ar fi trebuit să-i atragă simpatia lui Iorga. Nu sunt deosebiri mari în monografia *Costache Negruzzi* (1913), unde, de pildă, refacerea din surse de epocă a figurii dascălului batjocorit în *Cum am învăţat româneşte* este o mică piesă de virtuozitate istorico-literară. Comentariile pe tema gândirii politice vor trece în *Istoria civilizaţiei*. *Gheorghe Asachi* (1921) are aceleaşi calităţi şi defecte. Se încheie cu un portret precălinescian:

„Iconografia lui Asachi ne-a păstrat chipul unui moşneag nins de plete bucălate, cu bustul uşor înclinat, aşa cum ni l-a fixat şi statuia de la Iaşi. Nu-l putem vedea astfel: peste imaginea materială se suprapune imaginea morală; din scrisul lui Asachi se răspândeşte un parfum de vetustate; întorsătura învechită a frazei, nesiguranţa sintactică şi lexicală, un aer bătrânesc sau numai bătrânicios i-au săpat în conştiinţa noastră un chip mai adânc decât marmura de la Iaşi".

Prefaţa la *Critice IV* din 1916 (reluată mai pe scurt în toate ediţiile următoare) conţine deja ideea revizuirilor în formă deplină: e vorba de „revizuirea conştiinţei literare", care, legată de un timp istoric, nu poate rămâne aceeaşi; tot ce şcoala şi cutuma ne-au învăţat se cade dezvăţat; valorile sunt supuse schimbării. Ideea mutaţiei, iat-o, cu un deceniu mai devreme. Dacă ideea este limpede, exemplele de revizuire sunt nesigure. Mai întâi, nu toate operele luate în discuţie constituie obiecte de revizuire. Nici chiar Duiliu Zamfirescu, rareori contestat ca să fie necesară revizuirea, cu atât mai puţin Agârbiceanu, neconsacrat, ca şi Galaction. Nu constituie propriu-zis o revizuire nici seria de articole despre literatura *Sămănătorului*, ci mai degrabă o despărţire a apelor în contemporaneitate, de la care va porni un conflict pe viaţă şi pe moarte între Iorga şi Lovinescu. O idee destul de vagă despre sensul revizuirii ne dau articolele despre Gherea şi Maiorescu. Indulgenţa de acum faţă de Gherea se va evapora în cărţile maturităţii, odată cu înţelegerea mai prietenoasă a lui Maiorescu. Abia taxându-l pe Vlahuţă de „epigon" şi pe Brătescu-Voineşti de „scriitor minor", Lovinescu face un prim pas spre calea revizuirilor adevărate, ratând însă reconsiderarea lui Slavici şi Macedonski. Foarte interesante în schimb sunt două articole, unul despre *Filosofia lui Eminescu*, în care este anticipată teza lui Negoiţescu a gândirii politice protolegionare (desigur, în alţi termeni), teză la fel de neconvenabilă înainte de 1916, ca şi după 1989 (e semnificativ că articolul n-a fost niciodată reluat în alte ediţii de Lovinescu însuşi), şi altul intitulat *Un fetiş modern: poezia populară*, în care întreaga mitologie culturală a secolului romantic este pusă în chestiune. Lovinescu neagă rolul folclorului poetic în trezirea conştiinţei naţionale (lucrurile ar sta pe dos), ca şi superioritatea poeziei noastre populare în raport cu toate celelalte din Europa. Frumuseţea, crede Lovinescu, aparţine dealtfel exclusiv variantelor publicate de poeţi, nu celor culese de folclorişti. Fetişul poetic în materie de folclor fusese astfel înlocuit, spre sfârşitul secolului XIX, de fetişul ştiinţific. Dar folcloriştii se aleg numai cu pleava: nimic valoros estetic, uneori nici chiar documentar. În aceste opinii, Lovinescu se întâlnea cu Duiliu Zamfirescu împotriva lui Maiorescu. În ediţia din 1920 a *Criticelor IV*, revizuirea cea mai spectaculoasă este a operei lui Caragiale. Din nefericire, scoborârea autorului *Scrisorii pierdute* la nivelul unui ilustrator al unei epoci de tranziţie, încheiate şi depăşite de evoluţia societăţii şi a statului român, s-a dovedit falsă. Nici în ediţia din 1928 Lovinescu nu-şi schimbă părerea. Concluzia rămâne nedreaptă: „Cu toată intuiţia şi puterea lui de creaţie – calitatea esenţială a unui scriitor – opera lui Caragiale e săpată într-un material puţin trainic, pe care timpul a început să-l macine". Iată cea mai mică pagină din critica mare. Revizuirile acestea literare au un pandant în revizuirile morale, reduse, ce e drept, în ediţia din 1928, la o simplă anexă. Scrise majoritatea în anii maturităţii, ele judecă atitudinea faţă de război a lui Slavici („...Dusese o luptă de mai bine de un pătrar de veac pentru biruinţa cauzei naţionale... Banii ungureşti îi zguduiseră încă de acum câţiva ani temelia vieţii lui morale; banii nemţeşti l-au îngropat cu desăvârşire"), Galaction, Brătescu-Voineşti, Gherea şi alţii. „Scriitorii sunt profesioniştii idealului", exclamă Lovinescu într-unul din rarele lui momente de euforie, nereiterată vreodată, care-l apropie de moralismul gherist, dar care va face o neaşteptată carieră după 1989, când scriitori ai epocii comuniste vor fi puşi cu spatele la zid, din raţiuni îndeosebi morale, sub culpa de colaboraţionism, fără ca revizuirea să fie în acelaşi timp şi literară. În ceea ce-l priveşte pe Lovinescu, abia *Istoria literaturii* din 1937 va revizui cu adevărat canonul, propunând altul.

Spre a se conforma modelului maiorescian, Lovinescu trebuia să adauge criticii trecutului şi o „direcţie nouă". A doua bătălie canonică din istoria noastră literară, după jumătatea de bătălie pe care o duseseră paşoptiştii şi după bătălia lui Maiorescu şi a junimiştilor, este opera lui

Lovinescu şi a *Sburătorului*, cenaclul cel mai faimos după *Junimea*. În capitolul *Modernismul* din *Istoria* sa, Lovinescu scria: „...O bună parte a literaturii, mai ales modernistă, de după război este creaţiunea exclusivă a *Sburătorului*". Lista de nume noi, care s-ar afla în fruntea noii ierarhii de valori, se găseşte la pagina 55 a ediţiei din 1937: „Hortensia Papadat-Bengescu, Ion Barbu, Camil Petrescu, Camil Baltazar, Gh. Brăescu, Ilarie Voronca, Tudor Vianu, Felix Aderca, M. Celarianu, Ticu Arhip, I. Peltz, Vladimir Streinu, Simion Stolnicu, Ion Călugăru, G. Călinescu, Anton Holban, Pompiliu Constantinescu, Alice Soare, I. Valerian, Virgiliu Monda etc..., iar acum în urmă Lucia Demetrius, Eugen Jebeleanu, Octav Şuluţiu, Dan Petraşincu, I. Iovescu, Virgil Gheorghiu, Mihail Şerban, Al. Robot etc..., forţele literaturii de mâine". Lipsesc de pe listă, fiindcă n-au frecventat *Sburătorul*, dar preţuiţi în grade diferite de Lovinescu, Arghezi (pus în capul preferinţelor lui poetice), Blaga, Rebreanu (oare nu Lovinescu a considerat *Ion* primul roman modern?), Sadoveanu (despre care a scris entuziast încă din 1905), Ion Pillat, V. Voiculescu, Adrian Maniu, Al. Philippide, Mateiu Caragiale, M. Blecher, Ion Vinea, B. Fundoianu, Gib Mihăescu, Perpessicius, Ş. Cioculescu (apreciat drept critic maiorescian, în pofida adversităţilor), M. Sebastian, dramaturgii şi alţii, „extremişti" ori „tradiţionalişti". De primii, Lovinescu era despărţit prin modernismul său bine temperat. De ceilalţi, prin ideologia sa antisămănătoristă, dezvoltată deja în polemica împotriva lui Iorga de dinainte de 1916. Trebuie să admitem că erorile se numără pe degetele de la mâini. Uitaţi astăzi, Brăescu, Valerian şi alţi câţiva nu încarcă peste măsură bilanţul criticului. Lui Lovinescu i s-a recunoscut totuşi cu oarece dificultate meritul de a fi creat canonul literar modern. S-a pus de obicei faptul în seama lui Călinescu. Dar *Istoria* lui Lovinescu din 1937 o anticipează sub acest raport pe aceea a lui Călinescu din 1941. Diferenţele de situare sunt mici, uneori în defavoarea lui Lovinescu (Ion Iovescu, Ioachim Botez, Gh. Brăescu), alteori în favoarea lui (M. Blecher, Dinu Nicodin, criticii vremii). În plus, creatorul criticii noastre moderne şi al limbajului ei, cel care s-a bătut primul pentru noul criteriu în aprecierea liricii şi a romanului, a fost Lovinescu. Dacă epicul, evocarea ori portretismul, Călinescu le putea deprinde de la Iorga, critica de poezie, metaforică şi plastică, a învăţat-o de la Lovinescu. Abia cu Lovinescu poate fi citită critica noastră ca literatură, pentru însuşiri artistice, nu doar pentru judecăţi şi ideologie. Anticipaţiile (Heliade, Haşdeu) sunt rarisime şi întâmplătoare. Lovinescu introduce la noi acea *close reading* pe care o teoretizează criticii americani ai anilor '30, deşi n-are cunoştinţă de ei, trăgându-şi el inspiraţia exclusiv din francezi. Între dogmatismul lui M. Dragomirescu, neaderent la text, şi impresionismul sociologizant al lui G. Ibrăileanu, tot aşa de inadecvat, Lovinescu deschide calea marilor critici de poezie din secolul XX: Călinescu, Streinu, Perpessicius, Negoiţescu, Grigurcu, Cistelecan. Înainte de poezia modernă, n-a existat o critică modernă de poezie. Maiorescu, Gherea, Iorga, Ibrăileanu, Chendi foloseau acelaşi instrument când comentau poezia, respectiv proza. Contemporanii ştiau acest lucru: „Cu dl. E. Lovinescu critica noastră se întemeiază ca gen autonom...", notează Ş. Cioculescu în 1937. Dacă discontinuitatea dintre Lovinescu şi Călinescu a fost mai mereu semnalată, continuitatea a fost mai mereu trecută sub tăcere, chiar şi atunci când (cazul micromonografiei lui I. Negoiţescu din 1970 ori al studiului Ilenei Vrancea, *Între Aristarc şi bietul Ioanide* din 1978) s-a încercat a i se face dreptate lui Lovinescu, după decenii de cult al lui Călinescu. E vorba de canonul însuşi, valabil până astăzi, care se află în ciornă în *Istoria* din 1937 şi transcris pe curat în aceea din 1941. E vorba de impunerea unui concept de modernitate care s-a izbit de rezistenţa îndârjită a tradiţionaliştilor în frunte cu Iorga, recunoscut cu adevărat spre sfârşitul vieţii lui Lovinescu şi abia după moartea adversarului său. În fine, există un număr de intuiţii geniale, pe care Călinescu le formulează mai

puternic, dar a căror prioritate îi revine lui Lovinescu. Un exemplu de nimeni semnalat este acela referitor la compoziția stilistică a romanelor lui Rebreanu. Scrie, încă oarecum abstract, Lovinescu: „Creator obiectiv prin îngrămădirea de amănunte și prin construcție arhitectonică, chiar și în operele din urmă, talentul lui [Rebreanu] se desfășoară lent și nu poate fixa în plasa interesului decât după un număr destul de mare de pagini". Reia, mai plastic, Călinescu: „Frazele considerate izolat sunt incolore ca apa de mare ținută în palmă, câteva sute de pagini au tonalitatea neagră-verde și vuietul mării". Continuitatea e relevabilă chiar și acolo unde punctele de vedere diferă radical. Cel mai neîndoielnic exemplu este comentariul la poezia lui Bacovia, poet al naturaleții pe deplin inocente la Lovinescu, triumf al artificialității la Călinescu. Dar cât de călinesciană *avant-la-lettre* este pagina lovinesciană din 1920! Nimeni nu mai scrisese la noi în acest fel despre poezie. Citatul este din *Istoria* din 1937:

„Bacovia (n. 1881) a creat o atmosferă personală de copleșitoare dezolare, de toamnă cu ploi putrede, cu arbori cangrenați, limitată într-un peisagiu de mahala de oraș provincial, între cimitir și abator, cu căsuțele scufundate în noroaie eterne, cu grădina publică răvășită, cu melancolia caterincilor și bucuria panoramelor în care «princese oftează mecanic în racle de sticlă»; și în această atmosferă de plumb, o stare sufletească unică: o abrutizare de alcool, o deplină dezorganizare sufletească prin obsesia morții și a neantului, un vag sentimentalism banal, în tonul flașnetelor, și macabru, în tonul păpușilor de ceară ce se topesc, o descompunere a ființei organice la mișcări silnice și halucinante, într-un cuvânt, o nimicire a vieții nu numai în formele ei spirituale, ci și animale [...] Legătura acestei poezii cu simbolismul e prea fățișă spre a fi nevoie s-o subliniem mai mult, ea este expresia celei mai elementare stări sufletești, e poezia cinesteziei ce nu se spiritualizează, nu se raționalizează, cinestezie animalică, secrețiune a unui organism bolnav, după cum igrasia e lacrima zidurilor umede...".

De la prima versiune a *Istoriei literaturii române contemporane*, aceea din 1926-1929, trei concepte ordonează impresionismul lovinescian: autonomia esteticului, moștenită de la Maiorescu, sincronismul și mutația valorilor estetice. Sincronismul și mutația se traduc în practica revizuirilor. De la început antidogmatică și antiideologică, critica lui Lovinescu se rotește totuși pe aceste principii teoretice, oarecum chiar împotriva temperamentului criticului, deloc revoluționar, „înfrânat fiind și de o cultură clasică și de inhibiția firească oricărui critic", după spusele lui însuși. Modernismul bine temperat al lui Lovinescu este rodul calmării impresionismului nativ prin efortul de a înțelege „legea de psihologie socială prin care criticul arată bunăvoință principială față de toate fenomenele de diferențiere literară". Nu sunt multe de spus despre sincronism, pe care Lovinescu îl așază la temelia tezei lui despre formația civilizației române moderne din cartea din 1925-1926. E, desigur, ideea francezului Gabriel Tarde, reformulată de Lovinescu în felul următor: „Interdependență înseamnă, după noi, sincronism, adică tendința de uniformizare a tuturor formelor de viață moderne solidare între ele". În *Istoria civilizației*, Lovinescu vede evoluția societății noastre prin jocul forțelor revoluționare și burgheze contra celor reacționare și tradiționaliste. Z. Ornea a numărat trei modele de evoluție propuse de cercetarea sociologică românească: acela de la Sanielevici și Zeletin; acela gherist și, în definitiv, maiorescian, de vreme ce pariază pe forma fără fond, urmat de marxiști ca Șerban Voinea și Lothar Rădăceanu, care au căutat totuși motorul în factori externi; și acela de la Stere și Ibrăileanu, care văd geneza civilizației noastre ca și Zeletin, dar o interpretează diferit, ca pe o involuție, caracter parazitar al industriei și țărănism. Teza lui Lovinescu s-ar situa la intersecția primelor două, cu accent pe evoluția de la formă la fond și pe sincronizarea cu Occidentul.

Nu m-aş grăbi să afirm împreună cu acelaşi Z. Ornea, că „Lovinescu ocupă spaţiul din stânga în ceea ce aş numi eşichierul sociologiei româneşti interbelice". Cu toată genuflexiunea făcută marxismului, Lovinescu are un punct de vedere liberal, iar liberalismul nu mai este demult roşu când îşi scrie el *Istoria civilizaţiei*, chiar dacă factorul de progres continuă a fi socotit acela revoluţionar, brătienist, de la 1848. Ca dovadă de fineţe psihologică, merită relevată opinia lui Lovinescu din *Memorii* despre bovarismul soluţiei revoluţionare: „...Am luat aşadar poziţie împotriva întregii culturi române din jumătatea veacului al XIX-lea şi mai ales împotriva junimiştilor [...] Caracterul de analiză psihologică a acestor pagini nu e ieşit din prelungirea unei dispoziţii temperamentale, ci se prezintă ca o creaţiune bovarică [...] O cultură clasică, o formaţie intelectuală în sânul disciplinelor junimiste, un temperament static şi conservator nu mă indicau, desigur, la rolul de teoretician al democraţiei şi liberalismului...".

În *Istoria literaturii*, Lovinescu reia teza unui *saeculum*, un spirit al veacului care ar uniformiza valorile, cum au demonstrat, cu excese, şi Spengler şi Blaga. La Lovinescu acest *saeculum* constituie principalul argument în favoarea europenizării. Scrie I. Negoiţescu în *Istoria* sa: „Burghez şi deci urban, estet şi deci cosmopolit, Lovinescu a devenit teoreticianul liberalismului român, dintr-o înaltă trebuinţă de a se explica pe sine". Lovinescu era conştient însă că, dacă ideile sale sociologice reprezentau o „critică a ideologiei junimiste", critica sa literară „se reclamă de la linia maioresciană". Lovinescu pretinde apoi literaturii române să redescopere Occidentul. Prin noţiunea de diferenţiere (a rasei, de fapt), el concede teoreticienilor specificului naţional, de la fundamentalistul Crainic la moderatul Călinescu, o fărâmă de adevăr. Sub presiunea autohtonismului şi mai apoi a legionarismului, ideea europenizării devenise una foarte necesară în anii '30. Împotriva obscurantismului în ofensivă, Lovinescu va pleda cauza raţionalismului maiorescian contra gânditorilor, care, descinşi din Hasdeu şi încurajaţi de Pârvan, vor crea ortodoxismul şi naeionescianismul. Lovinescu rămâne consecvent liniei sale liberal-burgheze: romanul românesc se sincronizează cu acela occidental prin abandonarea ruralismului (elogiat de Blaga, Sadoveanu şi Rebreanu) şi prin psihologism; poezia se desparte de toate impurităţile obiective, etice, sociale şi devine lirică şi subiectivă, descoperindu-şi un limbaj propriu. Aceasta este de altminteri calea regală a modernismului nostru în cea de-a doua bătălie canonică, şi pe care multele obiecţii, mai ales de nuanţă, n-o pot invalida. Bolta construcţiei istorico-literare a lui Lovinescu o oferă cel de al şaselea volum din prima ediţie a *Istoriei literaturii*, acela despre *Mutaţia valorilor estetice*. Ca să fie schimbat canonul, fusese necesară revizuirea valorilor de către ochiul vigilent al criticului. Dar valorile ca atare nu ascultă de subiectivitatea noastră, ele impun percepţiei critice o faţă nouă prin însuşi procesul istoric în care gustul, mentalitatea şi, în general, aşteptările noastre se prefac inevitabil. Nu există valori permanente. Există doar o permanentă mutaţie a valorilor. Pe scurt, aceasta este ideea principală a autorului *Mutaţiei*. Ca şi Barthes mai târziu, Lovinescu împarte operele în două categorii: acelea care fac obiectul studiului istorico-literar şi acelea care fac obiectul lecturii critice. Doar operele contemporane intră în cea de-a doua categorie. O soartă oarecum specială rezervă Lovinescu capodoperelor, care pot arăta posterităţii chipuri noi. Conţinutul lor nu se schimbă, doar felul de a le citi. Paradoxul borgesian al lui Pierre Ménard, autor al lui Don Quijote, este deja aici. În fond însă problema mutaţiei este mai complicată decât o socoteşte Lovinescu. Ne putem întreba dacă nu cumva, schimbându-se valorile morale, religioase, politice, adică standardele unei societăţi, prin cauze fireşti, legate de schimbări materiale ale instituţiilor şi ale comportamentului uman, tocmai valorile estetice se salvează şi-şi dovedesc perenitatea. Cazul capodoperelor ar trebui socotit regulă, nu excepţie, căci în definitiv nu valorile comune ne interesează, ci acelea unice.

Chiar exemplul favorit al lui Lovinescu (intervenţia partizană a zeilor în lupta dintre Achile şi Hector din *Iliada*) ne arată că, dacă sub raport etic, n-am mai putea preţui în Achile un erou, victoria lui dovedindu-se un *blat*, cum se zice astăzi în limbaj sportiv, am putea fi totuşi interesaţi literar de războiul troian, ca de una dintre cele mai captivante poveşti din toate timpurile. Cu alte cuvinte, oricât s-ar fi „mutat" celelalte valori, aceea estetică n-a fost neapărat dislocată. *Iliada* continuă să ne ofere satisfacţii de lectură, ca şi *Odiseea*, deşi noi nu mai călătorim ca Ulisse şi comunicăm mult mai direct şi mai rapid decât el. Cât despre mutaţia celorlalte valori, poate că tocmai ea ne permite o perspectivă mereu alta, capabilă să înnoiască la nesfârşit opera, peste mode şi timp. Să adăugăm că, la finele *Mutaţiei*, Lovinescu vine cu cele dintâi revizuiri în spirit modernist, după două decenii de la lansarea conceptului: Alexandrescu, Alecsandri, Eminescu, Coşbuc. Ele urmează premisei teoretice a cărţii. Opera lor cade exclusiv în sarcina şcolii. Critica nu mai este interesată, de exemplu, de poezia preeminesciană, care nu mai are, în ochii lui Lovinescu, decât o „valoare istorică". Prin „evoluţia poeziei", Alexandrescu ni se pare astăzi „apoetic", iar Coşbuc „şi-a pierdut în sânul literaturii de azi orice actualitate". Eminescu, singur, e capabil să arate un chip nou.

Dacă prima versiune a *Istoriei literaturii române contemporane* are dezavantajul unei prea mari apropieri de epoca la care se referă (aceea de după 1900), versiunea din 1937 este, cum spuneam, cea dintâi care stabileşte canonul literar modern. Lovinescu n-are geniul expresiei al lui Călinescu, *Istoria* lui fiind mult mai săracă sub raport artistic, şi, pe urmă, este şi prea concisă. Autorul însuşi o concepe ca pe un îndreptar adresat tinerilor. Şi, poate, nu doar lor, de vreme ce constată că gustul publicului în general a rămas în urma literaturii. Pe cât de sigure sunt judecăţile (cu un plus de simpatie pentru sburătorişti, şi ignorând câţiva autori socotiţi importanţi mai târziu, ca de pildă Urmuz), pe atât de labile sunt criteriile, ca şi la Călinescu de altfel, de aşezare în pagină a literaturii, când istorice, când tipologice, când stilistice. Poezia „simbolistă" (Lovinescu spune *simbolistică*) stă lângă aceea de „concepţie" filosofică şi religioasă, epica „rurală" lângă aceea „fantezistă". Mai simplu, dramaturgia e tăiată în două de Războiul Mondial. Lipsit de orice veleitate polemică, Lovinescu a crezut de cuviinţă să-şi scrie *Istoria* „cu judecăţi precise şi fără controverse", ca pe un manual, cel mai modern şi mai valabil critic din câte avem până la el. Anticipând, la o scară mai mică, scandalul din jurul *Istoriei* călinesciene, aceea a lui Lovinescu n-a fost scutită la apariţie de atacuri foarte dure, mai ales în presa naţionalistă. Iniţiativa acestora a avut-o cine altul decât Iorga, într-un serial de douăsprezece articole din *Cuget clar*, în care cartea e contestată în totalitate. Nu înainte ca adversarul dintotdeauna al autorului *Istoriei* să reamintească pe larg contenciosul raporturilor dintre ei: „Suit pe un munte de maculatură, iată-l că dă tablele legii pentru noua literatură", scrie Iorga, anulând dintr-un condei, pe lângă pretenţiile, câte or fi fost, ale lui Lovinescu de a juca rolul biblicului Moise, şi toată literatura modernă, în care-i prenumără cu scârbă pe Barbu, Arghezi, Hortensia Papadat-Bengescu şi pe alţii. Pentru atmosfera politică a momentului e util să semnalăm faptul că Iorga îi reproşează lui Lovinescu trecerea sub tăcere a numelor „adevărate" ale unor scriitori evrei, nu de alta, dar ca să ştie lumea ce înseamnă pentru el „literatura românească". (Accentele antisemite vor fi şi mai apăsate într-o recenzie a lui Nicolae Roşu, acelaşi din bibliografia receptării *Istoriei* lui Călinescu). Concluzia lui Iorga e teribilă: „Monstruoasă carte, monstruoasă de neînţelegere, de rea credinţă şi de pedantă presintare, cu dose de spiţerie – laudă sau batjocură pentru fiecare scriitor, viu sau mort – pe care d. Eugeniu Lovinescu a avut cutezanţa s-o prezinte ca o *Istorie a literaturii contemporane*...". Maiorescienii momentului (Ş. Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu, dar nu şi Călinescu, absent de la masa

cronicarilor) au, desigur, alt ton şi altă competenţă decât apostolul celei mai proaste literaturi a vremii şi decât ciracii săi. Lui Ş. Cioculescu, de pildă, foarte maliţios în alte ocazii cu Lovinescu, *Istoria* i se pare „un dialog viu şi aprins între două ideologii", „tendinţa modernistă [...] faţă-n faţă cu tradiţionalismul sămănătoristo-poporanist". Pompiliu Constantinescu remarcă în ea „un act de pedagogie literară" binevenit după „campania dezlănţuită de un an de zile în contra valorilor înglobate generic sub numele de modernism" (E vorba de o campanie contra *Sburătorului* pe care tot Iorga o pusese la cale în 1936). Iată tot ce se putea spune mai cinstit despre această carte remarcabilă, ale cărei merite nu sunt nici astăzi preţuite cum se cuvine, poate şi fiindcă au fost acoperite de uriaşul prestigiu al *Istoriei* lui Călinescu.

Monografia în două mari tomuri, *Titu Maiorescu*, din 1940 este varianta matură şi mult mai elaborată a scrierilor de acest gen din tinereţe. Un comentariu amplu şi pricepător al monografiei i se datorează în epocă lui Perpessicius, care a profitat, între altele, de documentele pe care s-a bazat Lovinescu pentru a sugera o ipoteză senzaţională referitoare la raporturile dintre marele critic şi sora lui, rămasă până astăzi în memoria cercetătorilor biografiei lui Maiorescu. Monografia este un amestec de biografie şi analiză critică, folosind în premieră *Însemnările zilnice* abia tipărite de Pogoneanu, mai puţin didacticistă decât seria din tinereţe şi mai cuprinzătoare. Se cuvine reţinută motivaţia abordării de către Lovinescu a subiectului Maiorescu. Într-un moment în care „noua generaţie" şcolită de Nae Ionescu se afirmă venerând toate miturile naţionaliste şi iraţionaliste, Lovinescu a simţit nevoia să evoce spiritul clasic şi pedagogic al fondatorului disciplinei noastre. Monografia se încheie cu aceste fraze grăitoare pentru intenţiile autorului:

„Soarta lui Maiorescu a fost să rămână actual şi astăzi, adică după trei sferturi de veac, şi, din nefericire, încă pentru multă vreme. În materie de cultură, evoluţiile nu sunt nici perpetui, nici liniare; când crezi că ai pus mâna pe ţărm, un val te smulge departe în larg; pânza ţesută ziua se desface noaptea; apele se ascund sub nisip şi ciulinul creşte pe marmura cetăţii ruinate; în adăpostul limpezit odinioară îţi umple ochii cerneala norilor învolburaţi. Optimismul nostru trebuie să fie însă la fel cu cel al lui Maiorescu: *birui-va gândul*, cum spunea înţelepciunea cronicarului şi inscripţia criticului deasupra uşii bibliotecii. Altfel, la ce am mai trăi?"

După cum se vede, în stilul liric călinescian de la sfârşitul *Vieţii lui Eminescu*, pesimistul Lovinescu invocă optimismul înaintaşului amândurora împotriva demonilor întunericului ce ameninţau să se înstăpânească peste cultură. Nici măcar nu-i bănuia pe cei mai primejdioşi. Murind în 1943, Lovinescu n-a apucat să-l vadă pe Maiorescu interzis. Prevederea lui a rămas însă excepţională. În 1970, după câţiva ani de relativă liberalizare, am pus ca motto al juvenilei mele monografii despre Maiorescu pasajul de mai sus. *Tezele din iulie* aveau să vină doar peste un an, confirmând încă o dată ideea lui Lovinescu despre evoluţia imprevizibilă a culturii noastre. Şi, de altfel, abia reinventat în anii '60, Maiorescu va fi din nou contestat în deceniul următor, de către o critică pentru care Hasdeu şi Pârvan, nu Maiorescu şi Iorga, nu Lovinescu, reprezentau, vorba acestuia din urmă, „degetul de lumină" care arată drumul drept. În 1970, întoarcerea la Maiorescu era şi o întoarcere la Lovinescu. Ileana Vrancea îl va opune în 1978 pe Lovinescu lui Călinescu: o consecvenţă unui oportunism. *T. Maiorescu şi posteritatea lui critică* încheia în 1943 studiile maioresciene (*Titu Maiorescu şi contemporanii lui* fiind o prelungire a monografiei, la fel de minuţios documentată) cu o sinteză a criticii noastre de la întemeiere până în pragul Războiului al Doilea. Lovinescu vedea această critică urmând linia lui Maiorescu în trei generaţii, cu Dragomirescu şi Mehedinţi, elevii direcţi ai fondatorului, cu Zarifopol, Caracostea şi Lovinescu

însuşi, în fine, cu congenerii lui Călinescu. Critica estetică era astfel întemeiată de raţionalismul maiorescian şi devenea coloana vertebrală a literaturii moderne. Lovinescu n-avea cum să ştie că, după colapsul critic din primul deceniu de comunism, o a patra generaţie maioresciană va repune esteticul în drepturile lui, combătând un dogmatism cu mult mai primejdios decât iraţionalismul interbelic, mai mult, făcând din estetic un criteriu suveran, capabil să împiedice judecarea politică a literaturii, şi reuşind să impună o ierarhie corectă, neideologizată, şi un canon şcolar corect. Conflictul originar dintre Maiorescu şi Hasdeu, la sfârşitul secolului XIX, se va repeta aşadar de câteva ori în generaţiile următoare, între Lovinescu şi Iorga, în prima jumătate a secolului XX, între maiorescieni şi protocronişti, în cea de-a doua, chiar şi după 1989, între o gândire liberală şi una şovină care perpetuează clişeele naţional-comunismului. Lovinescu a intuit corect această falie ideologică din cultura română. Meritul studiilor sale din anii '40 (între ele, niciodată reeditata broşură *P.P. Carp, critic literar şi literat* din 1941 explică un fapt insuficient luat în seamă şi anume că filogermanismul lui Carp trebuie legat nu doar de formaţia lui, a junimiştilor în general, ci de antirusismul tuturor, împărtăşit de Lovinescu însuşi, decis să se sinucidă dacă ruşii ne-ar ocupa ţara) constă în afirmarea cu tărie a continuităţii spiritului lucid şi occidental al lui Maiorescu de-a lungul unui veac de ispite contrare.

Memoriile (1932), scrise relativ devreme, dar şi *Aqua forte* (1942), relevă la început un ochi atent la flora şi la fauna provinciei moldovene, aceeaşi din romanul *Bizu*, într-un stil evocator şi nostalgic, colorat livresc, presărat de portrete şi descrieri. Fraza este adesea proustiană, ocolitoare şi leneşă ca apa Şomuzului:

„Iată viaţa, iată singurul ei sens estetic: drumul urcă la deal, peste sălcii, trece pe lângă bătrâna casă dărăpănată, cu sfinxi roşii şi cu cariatide, pe lângă bisericuţa Fălticenilor vechi şi se deschide deodată pe tăpşanul de sus al „băncuţei", cu luminozitatea văii Şomuzului, în linia drumului de fer, ce se prelungeşte în adânc, departe, spre biserica conacul Şoldăneşti, dintre plopii răsfiraţi, cu verdeaţa tărcată a lanurilor pline – şi apoi, ocolind la stânga prin satul Oprişenilor, printre livezile încărcate, pe lângă biserica în curtea căreia odihnesc astăzi oasele lui Dragoslav, paşii se îndreaptă în lata uliţă a Rădăşanilor, în arămurile soarelui ce se lasă peste dunga violetă a Carpaţilor apropiaţi, pe lângă zăplazurile marei grădini unde, în zumzetul albinelor, şi-a scris opera tăcutul Sadoveanu, pe lângă bojdeuca ciobotarului Petre, în care a stat Creangă pe când învăţa la catihet, spre a coborî în mijlocul orăşelului, spre căsuţa cu stâlpi albi, în care s-a născut celălalt povestitor moldovean, Nicu Gane – popasuri muzicale ce dau senzaţia de continuitate, de fraternitate între morţi şi vii şi îndeamnă la scurmarea mai departe a brazdei cu destine perene...".

Portretele au şi ele ceva din informaţia laborioasă, dar şi din concreteţea detaliilor acelora din *Oameni cari au fost* de Iorga:

„Nimeni din generaţia mea n-a uitat încă pe Emil Gârleanu, pe Emilgar, fostul ofiţer cu chip de negustor armean din bazarul Stambulului, cu ochi mari, languroşi, de odaliscă, cu faţa smolită, cu musteţile răsucite, subţiate, înfăşurat într-o nelipsită şi largă vestă de flanelă. Părăsise armata pentru a colabora mai întâi la *Arhiva* lui Xenopol, adică fără seriozitate, şi apoi, după înfiinţarea unei vremelnice reviste la Bârlad, la remorca *Semănătorului*, pentru a trece ca secretar al dlui. N. Iorga. Cum însă nu se poate trăi numai cu idealuri, el a fost silit, în scurt timp, să devină secretarul de redacţie al *Convorbirilor critice*, unde, în afară de poţiuni de genialitate, dl. M. Dragomirescu mai dădea şi avansuri şi gira şi poliţe".

Pe măsură ce *Memoriile* se apropie de contemporani, portretele devin tot mai maliţioase şi mai mizantropice (Galaction „avea, încă de

pe atunci, aceeaşi expansiune sacerdotală, acelaşi fel de a vorbi encomiastic, anulat doar de o uniformitate fără nuanţe, aceleaşi braţe deschise, de frate şi de creştin, suspecte unei naturi reci şi reflexive, aceeaşi onctuozitate plină de o grasă şiretenie popească...”). Prea deseori lezat, ca om şi critic, Lovinescu plăteşte poliţe, angajându-se în polemici deloc cordiale, deşi moderate ca ton, cu oricine, fără deosebire de statut literar. Sufletul i se chircise, cum vom constata şi răsfoindu-i *Agendele*, abia de curând tipărite, acumulând frustrări şi amărăciuni fără leac. O întâmplare ca aceea, comentată în două feluri opuse de Călinescu, a vizitei medicale de la Ministerul Învăţământului, când profesorul ceruse concediu, este pe cât de înduioşătoare, pe atât de jalnică. Nerecunoaşterea persoanei sale îl răneşte pe Lovinescu mai mult decât orice obiecţie făcută cărţilor publicate. Ş. Cioculescu observa acest lucru încă din 1928, într-o recenzie din care va autocita în contribuţia sa la volumul omagial *E. Lovinescu* de la *Vremea* din 1942: „Miniaturile acestea, prin lipsa de aer şi cer, de crez şi de ideal, exală o atmosferă grea de ratare şi neputinţă”. *Memoriile* descresc în interes şi printr-o turnură tot mai anecdotică, în pofida valorii lor documentare incontestabile. Ştiind bine, din interior, viaţa literară, Lovinescu colecţionează zelos toate cancanurile care-i ajung la ureche, împingând informaţia spre bârfa curată. Istorioarele din *Aqua forte*, la rândul lor, suferă de lipsa de universalitate a tipurilor zugrăvite. Pompiliu Constantinescu este primul care a remarcat că sursa anecdoticului se află în *Epistolele* lui Horaţiu, traduse de Lovinescu însuşi.

Ciclul de romane biografice se deschide cu *Bizu* (1932), după ce Lovinescu îşi mai încercase pana de prozator în tinereştile şi mult prea naivele *Nuvele florentine*, *Scenete şi fantezii*, *Crinul*, toate de dinainte de război, ca şi romanul *Aripa morţii*, legat apoi laolaltă cu *Lulu* din 1920 sub titlul *Viaţa dublă*. *Bizu* începe în nota primelor pagini din *Memorii*, pline de parfumul copilăriei şi adolescenţei autorului (el este de fapt personajul titular). Introducerea protagonistului este interesantă: naratorul din întâiul capitol îl întâlneşte pe Anton Klenze ori Clenciu, zis Bizu, fost tovarăş de joacă, în orăşelul lor natal, trecându-l apoi în rol principal. Este ceva din Anatole France în această dedublare, prin care obsesiile autorului (erosul, moartea) sunt puse pe seama lui Bizu. De la un punct încolo romanul devine prea rezumativ, concentrând o întreagă biografie în câteva zeci de pagini. *Firu-n patru* (1933) începe la fel de interesant: e rândul lui Bizu să se recunoască în romanul care-i poartă numele şi să-i scrie autorului o scrisoare. Nu-i place deloc cum a fost înfăţişat şi-şi cere viaţa înapoi. Apoi biografia lui Bizu se reia de la întoarcerea din Germania a proaspătului doctor în chimie, adică din punctul în care, în *Bizu*, naratorul renunţa la detalii şi trecea în zbor vreo douăzeci şi cinci de ani din viaţa personajului său. Atât metaromanul, cât şi felul acesta de a lega între ele două romane nu era în obişnuinţa epocii. Înaintea generaţiei lui Eliade şi Holban, evoluţiile romaneşti erau mult mai liniare, situate totdeauna pe un singur plan, ca, de exemplu, în *Comăneştenii* lui Duiliu Zamfirescu şi chiar în *Hallipii* Hortensiei Papadat-Bengescu. *Firu-n patru* e de fapt un roman de moravuri, mai puţin obiectiv decât precedentul, care cuprinde împrejurări şi tipuri apropiate de cele din romanele lui Cezar Petrescu, Camil Petrescu, Ionel Teodoreanu şi ale celorlalţi romancieri din interbelic. Destul de viu ca personaj este Lică Scumpu, politician versat şi om de nimic, oferind un remarcabil spectacol de ipocrizie şi cinism, în linia tipului de arivist care se deschide cu Tănase Scatiu ca să ajungă la Stănică Raţiu şi la alţii. Fără fineţea de la Holban, povestea de dragoste seamănă oarecum cu aceea din *Jocurile Dianei*, roman necunoscut lui Lovinescu atunci când îl scria pe al său. *Diana* (1936) continuă romanul de moravuri cu scurta carieră a lui Bizu în ministerul lui Lică Scumpu, adus la Bucureşti ca să acopere o aventură erotică a abilului personaj. Toată materia epică este alcătuită din intrigi ţesute în jurul lui Bizu, ca să fie apoi date în vileag prin alte

intrigi. Romanul n-are însă deloc suspans, abundând în dialoguri verbioase și în revelații psihologice fără adâncime. Nici *Mili* (1936) nu arată în Lovinescu un adevărat romancier. Bizu rămâne același „repetent al vieții", descins din inadaptații lui Vlahuță și ai altora. E surprinzător să-l vedem pe Lovinescu, acela care a criticat cel dintâi și cel mai sever toată această literatură minoră, fără universalitate tipologică, cu inși inapți pentru acțiune și chiar pentru viață, uciși până la urmă de cinismul general, comițând un roman în spirit vlahuțian în plină epocă modernistă, fasonată de altfel de propriile sale teorii și aplicații. Unui București zugrăvit fără culoare, Lovinescu îi preferă micul romantism provincial și rustic, cum îl definea Călinescu, al lui Sadoveanu din *Apa morților*, al lui Traian Demetrescu, al lui Brătescu-Voinești și al celorlalți prozatori de la 1900. În *Acord final* (1939), renăscuta Mili (care ratase la sfârșitul romanului precedent o sinucidere à la Anna Karenina, în care locul trenului era ținut de tramvai) divorțează de Lică Scumpu și se apropie sufletește de Bizu, cu care formează cea mai pură pereche de înfrânți ai vieții moderne. Teoreticianul romanului urban, psihologic și modern se dovedește el însuși complet inadaptat la condițiile genului. Observația târzie a lui Ion Negoițescu despre „modernizarea simbolismului prin existențialism" în romanele lui Lovinescu n-are nicio acoperire.

„Opere lirice", scria E. Simion despre *Mite* (1935) și *Bălăuca* (1936), romanele ciclului eminescian. În realitate, sunt fragmente de biografie romanțată, deosebite de *Romanul lui Eminescu* al lui Cezar Petrescu doar prin acuratețea documentară și prin mai redusa inventivitate de situații și dialoguri. G. Călinescu avea dreptate să se mire că un critic atât de fin ca Lovinescu putea confunda speciile literaturii și concepe ficțiuni romanești pe tema unor episoade din biografia lui Eminescu. Ar fi de adăugat că și mai greu de acceptat este psihologismul. Ambele romane examinează psihologia unor personaje istorice, Eminescu, Mite Kremnitz, Veronica Micle, T. Maiorescu. Dacă ne luăm după *Agende*, Eminescu e deliberat construit ca psihologie prin opoziție cu personajul călinescian din *Viața*, ca un timid și idealist erotic, ceea ce i-a adus lui Lovinescu prețuirea lui Pompiliu Constantinescu, dar nu l-a scutit de acuzația predilectă naționaliștilor că l-ar fi „înjosit" pe marele poet. Eroarea autorului constă în a nu băga de seamă că astfel de personaje vin cu o psihologie gata făcută, pe care nu o deducem din comportamentul ori din vorbirea imaginată în roman. O cunoaștem din operele lor sau din documente de istoria literaturii. În romanul realist personajele se introduc de obicei prin referiri la situația lor socială ori morală, după care li se atribuie un nume potrivit, în vreme ce personalitățile reale, cu statut istoric sau literar, n-au nevoie de prezentare. Îi e destul lui Lovinescu să-l introducă în scenă pe Caragiale dându-i numele, pentru ca cititorul să știe despre cine e vorba. Problema autenticității se rezolvă cu totul altfel într-un roman decât într-o biografie. În *Mite* și *Bălăuca*, Lovinescu își înfățișează uneori personajele rostind cuvinte luate din operele lor. Eminescu îi citește Mitei poezii sau îi ține discursuri pe teme lingvistice, precum Gheorghidiu din romanul lui Camil Petrescu îi face Elei expuneri de istoria filosofiei. Creangă i se adresează lui Eminescu în parimii și în dodii, ca Moș Nichifor Coțcariul. După ce o sărută prima oară pe Mite, Eminescu îi citește pasajul sărutului din capitolul despre Francesca da Rimini din *Infernul* lui Dante. Tot acest material livresc sporește artificialitatea romanelor.

Vreme de 20 de ani, între 1923 și 1943, Lovinescu a ținut niște însemnări zilnice de factură maioresciană, fără a le cunoaște, când a început jurnalul, pe acelea ale omului căruia îi va închina ultimele sale cărți. *Agendele literare* reprezintă și un document moral semnificativ, pe lângă cel de epocă, în ciuda caracterului telegrafic al notelor, cu minime aprecieri, chiar și când evenimentele sunt excepționale. *Agendele* confirmă intuiția tardivă a lui Călinescu referi-

toare la profunda „indiferenţă pentru valorile neliterare” pe care Lovinescu a manifestat-o întreaga lui viaţă. Proporţia însemnărilor privind altceva decât viaţa literară este minimă. Abia dacă trec remarci despre marile răscruci ale istoriei: „Drama cehoslovacă mă striveşte încă” (martie 1939) sau: „Disperare” (vara 1940, când nemţii rup frontul francez şi ocupă Parisul). La asasinarea lui Iorga, marele său adversar, Lovinescu suspendă pentru o lună şedinţele *Sburătorului*. Nici latura familială nu e mai prezentă, cu excepţia referinţelor la fiica sa, de care se ocupă cultural intens şi cu care are şi câte o „violentă dispută”, când, adolescentă, Monica începe probabil să-şi facă simţită personalitatea. Spre final, *Agendele* înmulţesc notele cu caracter personal, unele dezvăluind (ca şi cele maioresciene, folosite tocmai acum de Lovinescu în monografia sa) o faţă mai puţin ştiută a omului şi a vieţii lui sentimentale. „Bengescu şi Popea în acelaşi timp. Consternaţie. Sunt grosolan”, notează criticul în decembrie 1939. Bengescu e marea prozatoare, pentru care Lovinescu are dintotdeauna o slăbiciune, Popea este numele cu care o alintă pe Ioana Postelnicu, ultima prezenţă feminină din viaţa lui. „La 11, P. pasămite rămasă p. mine (minciună). Flori. Lacrimi. Cabotinism. [...] Exaltare şi lipsă de simţ moral”, notează criticul în august 1940. Nu lipsesc sumare judecăţi literare şi mai ales omeneşti. S-a exagerat pretinzându-se că ele denotă o frustrare constantă întoarsă în răutăţi cotidiene. De cele mai multe ori, Lovinescu pare să vadă just: „Bizantin politicos”, scrie el despre Al. Rosetti. „Odios bolşevic” este eticheta aplicată lui N. Carandino care jubilase la încheierea pactului Ribbentrop-Molotov. Jebeleanu e un „bolşevizant antipatic”. Şuluţiu, în schimb, doar „pisălog”. Un articol al tânărului E. Ionescu ar suferi de „imbecilitate agresivă”, iar *Act veneţian*, pe scenă, ar fi „penibilă ca text, ca joc, ca public”. Sufleteşte, Lovinescu e mult mai fragil decât ne-am aştepta de la un maestru de ceremonii literare ca el, şi, lesne lezat, nu lasă nimic fără replică. E drept şi că inimiciţiile cele mai dureroase îi vin de la amici. Învăţând de la el să fie obiectivi, criticii celei de-a treia generaţii maioresciene încep cu el. Lovinescu însuşi i-a comentat cu calm pe toţi, chiar şi după ce îl puseseră la zid. E cazul lui Ş. Cioculescu, autor al unor vehemente recenzii despre *Mite* şi *Bălăuca*, destul de exacte în observaţii, dar preferându-le *Romanul lui Eminescu* al lui Cezar Petrescu, ceea ce denotă nu doar un gust îndoielnic, dar o intenţie de a lovi prin comparaţie. În 1942 criticii generaţiei cu pricina, mai puţin Călinescu, se reunesc într-un volum omagial *E. Lovinescu*, deschis de sărbătoritul însuşi cu o autobiografie spirituală semnată Anonymus Notarius. De data aceasta, lasă toţi maliţiile la o parte şi-i schiţează sexagenarului un adevărat portret. Ş. Cioculescu admite că Lovinescu a fost grădinarul care a plantat şi plivit grădina literaturii române vreme de două decenii. Pompiliu Constantinescu îi remarcă afinitatea cu Horaţiu (tradus integral de Lovinescu şi descoperit încă din 1904), în cumpătare şi clasicism moral. Perpessicius întreprinde cea mai adâncă şi convingătoare analiză de până azi a monografiei Maiorescu şi a imaginii pe care Lovinescu ne-o lasă despre întâiul critic român. „Stil curtenesc şi umanistic”, zice Streinu. Iar Vianu vede în maestrul tuturor figura unui „honnête homme”. Călinescu s-a revanşat pentru absenţa din volumul de la Editura *Vremea*, în felul lui, paradoxal. După ce i-a schiţat înaintaşului său („Nimic nu este în Călinescu care mai înainte să nu fi fost în Lovinescu”, va scrie cu mare exagerare Alexandru George în *La sfârşitul lecturii*, 1973) mai multe portrete contradictorii, după principiul una caldă, alta rece, Călinescu revine, la împlinirea unui an de la moartea lui Lovinescu, în revista *Vremea*, cu câteva *Meditaţii în jurul lui E. Lovinescu*, care nu sunt doar o reparaţie necesară pentru toate injustiţiile anterioare, dar sunt lucrul cel mai temeinic spus despre cel de-al doilea mare critic, după Maiorescu, pe care l-am avut. Nu se poate o încheiere mai potrivită:

„E. Lovinescu avea structura unui credincios normal, fără mistică. Credea în viaţa literară, în permanenţa valorilor, într-un depozit etern al tuturor evenimentelor [...] După moartea fizică, presupunea cu fermitate o existenţă literară de veci [...] Văzându-şi existenţa istorică proiectată pe eternitate, E. Lovinescu avea o amenitate de caracter pe care n-a putut-o strica niciuna din normalele alterări ale sufletului uman. Indiferenţa lui pentru valorile neliterare era aşa de profundă, încât în preajma lui şedeai, ca intelectual, într-un aer purificat, respirabil".

Marii scriitori

MIHAIL SADOVEANU
(5 noiembrie 1880 – 19 octombrie 1961)



Ceea ce atrage atenţia în critica mai nouă a operei lui Sadoveanu este că, socotit un scriitor în fond incomparabil, autorul *Divanului persian* este comparat de fapt cu aproape toţi scriitorii lumii. La începuturile sale, prozatorul era, cel puţin, raportat la contemporanii imediaţi ori la scriitori care, ca Gogol sau Zola, l-ar fi putut influenţa. Mai târziu, pe măsură ce gloria lui sporea, analogiile au devenit retorice. O explicare a fenomenului trebuie să ţină seama în general de împrejurarea că marele scriitor, printre cei mai de seamă ai literaturii noastre, nu mai e simţit, după Primul Război, adică tocmai atunci când se impune cu adevărat conştiinţa valorii lui, contemporan cu contemporanii lui. De aceea unii comentatori l-au asociat sămănătorismului şi poporanismului din anii debutului său. Plină de istorie naţională, zugrăvind o geografie naţională, opera lui de maturitate pare să nu participe la niciuna din tendinţele înnoitoare ale prozei moderne.

Publicând primele cărţi în 1904, Sadoveanu se află, în toată prima perioadă a literaturii sale, cum e şi firesc, sub înrâurirea prozei secolului al XIX-lea. O parte din surse le-a indicat el însuşi, altele sunt şi ele vizibile cu ochiul liber. Continuă linia realismului sentimental şi a naturalismului descriptiv. În 1928, cu *Hanu Ancuţei*, începe epoca maturităţii artistice a scriitorului; nu puţini au susţinut chiar că el debutează

acum a doua oară. În ce moment însă al literaturii europene şi româneşti? A-l situa e necesar, fiindcă în deceniile care despart debutul lui din 1904 de redebutul din 1928 această literatură se schimbase ea însăşi foarte mult şi operele maturităţii sadoveniene sunt contemporane cu acelea ale unor autori ca şi necunoscuţi înainte de războiul mondial. Deşi continuau să se scrie romane în maniera secolului al XIX-lea, apăruseră mulţi dintre romancierii secolului al XX-lea. Dintre români, Sadoveanu e contemporan cu patru generaţii succesive: a lui Duiliu Zamfirescu, a lui Rebreanu, a lui Camil Petrescu şi a lui Holban. Aşadar, cu supravieţuitorii secolului al XIX-lea şi cu reformatorii prozei noastre din secolul al XX-lea. Ce concluzie putem trage din această împrejurare? Nu e nevoie de o mare perspicacitate spre a înţelege ce desparte *Zodia Cancerului* de *Patul lui Procust* ori *Hanu Ancuţei* de *Maitreyi*. Sadoveanu nu aparţine pur şi simplu acelei modernităţi pe care o sugerează prin titlurile de mai sus. Tematic, o parte din opera lui se inspiră totuşi din viaţa modernă. Mai ales romanele propriu-zise (care nu constituie operele lui cele mai originale) au subiecte cum spunem astăzi de actualitate. Întâiul lucru ce se observă este neaderenţa sufletească a scriitorului la societatea industrială, la capitalism şi la maşinism. O anume tendinţă de retragere în trecut ori în natură s-a constatat de mult la el. Această atitudine s-a confundat, cel puţin la începuturile activităţii lui Sadoveanu, cu aceea curentă în jurul lui 1900 şi chiar mai târziu, când industrializarea punea în pericol structuri sociale şi morale străvechi, stârnind nu numai opoziţia unor scriitori, dar şi pe aceea a sociologilor, care se disputau asupra căilor de modernizare a României. În *Împărăţia apelor*, fugarii în singurătatea naturii se recrutează dintre ţărani şi târgoveţi cărora viaţa în aglomerările urbane le produce greaţă, deşi aceste aglomerări nu sunt decât târgurile meschine de la sfârşitul secolului XIX. Înainte ca oraşul să fie cu adevărat un infern, Sadoveanu vede în el Sodoma şi Gomora epocii moderne. Îşi alege eroii dintr-o lume care se apără de civilizaţie înainte de a o cunoaşte, critica burgheziei noi fiind la fel de romantic-naivă cum este elogiul satului cutumiar. Unele romane (*Paştele Blajinilor* sau *Nopţi de Sânziene*) pot fi considerate un fel de romane ale Restauraţiei: speriat de corupţia, brutalitatea şi amoralitatea capitalistă, prozatorul visează la restabilirea unei stări de lucruri anterioare. Paseismul şi idilismul întâilor povestiri sadoveniene au fost criticate şi dintr-un alt punct de vedere. E. Lovinescu are meritul de a fi pus punctul pe *i* într-un pasaj din *Istoria civilizaţiei*: „Şi Rusia s-a deşteptat târziu la civilizaţie păstrându-şi ca şi noi vechea structură agrară ca temelie a vieţii naţionale. Prin Puşkin, Tolstoi, Dostoievski, Turgheniev, Gogol şi alţii, se cuprinde totuşi întregul popor rus şi e esenţial urbană. Eroul ei tipic e un intelectual, frământat de probleme sociale, un agitator revoluţionar, un vizionar sau un ideolog preocupat de chestiuni morale şi religioase, într-un cuvânt un om cu o bogată viaţă sufletească. El nu e cuconul Gheorghieş, nici cuconul Andrieş; când totuşi au apărut şi aceşti boiernaşi cu neantul vieţii lor intelectuale şi cu micile manii şi deprinderi ale unei epoci în proces de dizolvare, ei au întâlnit pana satirică a lui Gogol din *Suflete moarte* şi nu sentimentalismul romantic al scriitorilor moldoveni".

A analiza toate cele cincisprezece volume de povestiri publicate de Sadoveanu înainte de Primul Război este fără folos. Nu numai pentru că arta lui se nutreşte din repetiţie şi nu din noutatea invenţiei (tipurile, peisajele, situaţiile fiind mereu aceleaşi), dar şi pentru că volumele sunt eterogene, inegale, sau lipsite de orice interes artistic. *Comoara Dorobanţului* a şi fost scrisă cu scopul de a combate alcoolismul. *Povestiri din război* sunt povestiri despre Războiul de Independenţă, potrivite cu manualele pentru clasele mici. *La noi în Viişoara* exaltă relaţiile idilice ale satului, conţinând unele note autobiografice. În sfârşit, *Un instigator* cuprinde mai ales povestioare morale, ale căror subiecte sunt culese de pe la „cercuri culturale" rurale. Şi în *Povestiri*, şi în *Mormântul unui copil* sau în *Bordeenii* (cu

excepţia piesei titulare) sunt relatate aceleaşi mărunte drame sociale, prin care scriitorul se aseamănă cu toţi contemporanii săi. Oarecum surprinzător este să constatăm cât de puţine dintre ele se petrec la ţară sau au ca personaje ţărani. Mediul cel mai frecvent e târgul, lumea micilor funcţionari şi a nevestelor lor bovarice. Cel puţin în volumul de debut, pe lângă tema decăderii clasei boiereşti, apare şi aceea a trecutului eroic, în povestiri foarte patetice şi convenţionale, cum ar fi *Răzbunarea lui Nour*, *Cântecul de dragoste* sau *Cozma Răcoare*. Cea mai slabă dintre aceste culegeri este *Dureri înăbuşite*, aşa de zolistă în materie, cum au observat şi H. Sanielevici şi G. Călinescu. *Amintirile căprarului Gheorghiţă*, „cronică a vieţii de cazarmă", cum spune G. Călinescu, e o carte naivă şi de un haz silit. Eroii sunt, în mai toate, târgoveţi, boiernaşi, arendaşi, dascăli, meseriaşi, mahalagii şi mai rar ţărani. Neajunsul nu e atât tematica, limitată, cât tonul general ce constă într-o permanentă înduioşare (mila zoliştilor era o formă de cruzime). În loc să fie sumbre, zguduitoare, grozave, dramele eroilor sunt lăcrimoase. Personajul, indiferent de clasa căreia îi aparţine, e, la Sadoveanu, un ins pasiv, resemnat, care-şi înăbuşă durerea sau care trăieşte o viaţă întreagă cu o taină în suflet. Reducţia sufletească e evidentă, ca şi expresia ei plastică. Toate personajele sunt triste, încruntate, cu figuri pe care se citeşte insatisfacţia. Ele ies rareori din tăcere, făcând câte un gest brusc şi violent, după care recad în vegetarea de totdeauna. Psihologia e plină de salturi neaşteptate. Observăm aici o elementaritate încă prea puţin poetică. Abia Faulkner va stoarce întreg tragismul unor astfel de fiinţe. La Sadoveanu ele sunt numai nefericite, trăind într-o continuă amorţeală a simţurilor şi a intelectului. Câteva volume sunt totuşi relevabile (*Vremuri de bejenie*, *O istorie de demult*, *Cântecul amintirii*, *Cocostârcul albastru*) şi în ele se găsesc povestirile ce merită o analiză mai amănunţită. După primul război, astfel de culegeri aproape nu mai apar, dar *Ochi de urs* este o capodoperă.

Cea mai cunoscută naraţiune cu subiect erotic a lui Sadoveanu este *Haia Sanis*, apărută în 1908. E o proză puternică şi originală. Debutează cu un tablou balzacian al mahalalei evreieşti, zugrăvit de departe spre aproape, prin restrângerea treptată a unghiului de vedere (ca în *Père Goriot*). Întreg întâiul capitol poate fi socotit o pictură sociologică, desfăşurându-se de la târg spre uliţele mărginaşe, şi de aici spre locuinţele sordide, cu tavan jos şi ferestre ce „abia se ridică deasupra noroiului din drum", în care trăiesc de-a valma mai multe familii. După mediu, obiceiurile. În sfârşit, ochiul se opreşte asupra casei lui Sanis, a cărei sumară istorie familială povestitorul o va scrie în scopul de a ajunge la Haia. Viaţa Haiei decurge până la un punct la fel cu a tuturor fetelor de condiţia ei. Dar eroina lui Sadoveanu e o fire ieşită din comun şi are, precoce, un puternic instinct erotic. Se iniţiază ascultând poveşti de dragoste sau privind „tablourile" cu Othello, Desdemona, Romeo şi Julieta din casa prietenei ei Tudoriţa. Soarta verişoarei Beti şi soarta Tudoriţei înseşi sunt, la urma urmelor, premonitoare pentru ce se va întâmpla Haiei, care, cunoscându-l pe grefierul Ştefan Bucşan, face pentru el o pasiune fulgerătoare şi oarbă. O ascunde deocamdată de toţi, plănuind în secret să-l răpească pe frumosul tânăr Tudoriţei, care-l iubea de asemenea. Tudoriţa simte pericolul. Într-o zi, Haia vine la ea cu bluză nouă şi fustă roşie. Scena rivalităţii dintre cele două prietene ne relevă la Sadoveanu un dar incipient al observaţiei psihologice pe care ulterior nu-l va mai cultiva. Din acelaşi aluat sufletesc cu Haia este şi Aniţa din nuvela *O istorie de demult*, mai concentrată şi mai închegată epic, cu o structură oarecum apropiată de aceea tipică de povestire de la Sadoveanu. Obiectivitatea tonului a dispărut, povestitorul punând în relatare o mare tristeţe. Însă caracterul reprezentabil, teatral, a rămas. Aniţa este o Tess d'Urberville, în felul în care o înţelege pe eroina lui Hardy Virginia Woolf într-un eseu celebru. Şi-a omorât bărbatul, fiindcă îi era „urât". Momentul judecăţii constă într-un

dialog, de o matură expresivitate. Însă Anița nu-și dezvăluie cu adevărat firea teribilă decât în scena spânzurării, viguroasă și impresionantă, cu notarea unor detalii și cu o cunoaștere a psihologiei deopotrivă de uimitoare. În primul Sadoveanu se ascundea un observator capabil și de analiză, înclinat spre subiecte și spre firi dramatice. Statura eroinei din *O istorie de demult* e de personaj cornelian. Sadoveanu mai încearcă subiectul de câteva ori: de exemplu în *Cântecul amintirii* și în *Ochii ei arzători demult s-au stins*. Mai ales aceasta din urmă este o variantă foarte interesantă. *O istorie de demult* atrăgea atenția prin dramatism și prin stilul teatral din momentele-cheie, deși întâmplările erau relatate de un martor ocular (un al „treilea") care și le reamintea văzând, după ani, crucea Aniței, iar finalul era blând-mâhnit sadovenian („Peste singurătatea și peste melancolia aceea de toamnă luneca lin un vultur cu aripile neclintite"). „Povestirea" era așadar un ingredient. În *Ochii ei arzători*... devine procedeul esențial și factura narațiunii se schimbă. Povestește o „babă cu clonț și cu ochii verzi și vicleni". Lumea pare trecută printr-un proces de estetizare. Prin comparație cu Anița, eroina de aici, Cristina, are o fire la fel de aprigă, dar nu și aceeași tragică măreție. Are temperament de curtezană. Eroina și curtea boierească repetă, parcă, în vederea spectacolului magnific din *Roxelana*. În mic, desigur, rolurile seamănă cu acelea din nuvela din urmă. Doar în dragoste Cristina se comportă la fel cu Anița, cu Haia, cu toate eroinele sadoveniene. Sentimentul izbucnește brusc ca o flacără. Prima întâlnire cu Constandin e un amestec de seducție foarte directă (adesea la Sadoveanu femeia îl seduce pe bărbat) și de prefăcătorie. Anița și chiar Haia nu știau să se prefacă. „Arta" aceasta a disimulării constituie un element nou. Haia e cochetă cu ingenuitate, Cristina are stofă de actriță. Ea pune ceva în băutura de seară a bărbatului, ca să-l facă să doarmă greu, și-și petrece nopțile cu Costandin, pădurarul, într-un pod de fân. Relațiile nu mai sunt cele din *O istorie de demult*, personajele au învățat să trăiască urât sau echivoc. Ileana, eroina altei povestiri din *Cocostârcul albastru*, își omoară bărbatul cu sânge rece, ca și Anița, dar crima ei e odioasă, fiindcă patima a fost înlocuită de calcul. La originea unor astfel de întâmplări și de firi feminine răzbunătoare stă firește *Năpasta* lui Caragiale. În *Ochii ei arzători*... tragicul se estompează prin impresia de provocare și de joc. Ileana încă procedează cu brutalitate, ca și Anița, chiar dacă mai odios prin sângele rece. Haia e o victimă. Cristina însă pune în legătura cu Costandin și în tot ce urmează un curat spirit de aventură, o gratuitate a plăcerii și sfidării, ce lipsesc celorlalte personaje. Un joc, la o scară mult mai mare, este viața eroinei din *Roxelana*, pe un subiect împrumutat sau, în orice caz, inventat doar parțial. Povestitorul e un negustor armean de la Stambul, locul desfășurării acțiunii. Experiența *Crengii de aur* și a *Divanului persian* apare cu evidență, în latură artistică, în *Roxelana*, istorisire despre o venețiană frumoasă și intrigantă care pune, cu diplomație subțire, stăpânire pe inima sultanului. Între Ileana, Haia, Anița și Roxelana nu-i o linie dreaptă. Venețiana descinde din Cristina, la fel cu care e o parvenită vicleană și inteligentă. Diferă, desigur, miza, care nu era totuși la eroina din *Ochii ei arzători*... decât iubirea, în vreme ce aici e stăpânirea unui imperiu. Roxelana vrea să impună în scaun, după moartea sultanului, pe unul din fiii ei și se izbește de rivalități puternice, fiind silită să recurgă la minciună, la otravă, cu o abilitate de politician. Patima ei, alta decât a tuturor personajelor feminine anterioare, e dublă: dragoste maternă și sete de putere politică. Sultanul e un instrument, pe care Roxelana reușește un timp să-l folosească. Miza jocului fiind enormă, subtilitățile lui trebuie să fie extrem de rafinate, potrivite de altfel cu decorul și cu limbajul. În lumea aceasta răzbunările se împlinesc prin otravă strecurată în naramze înghețate cu miere, prin scrisori mincinoase sau prin juvăț de mătase.

Despre fantastic la Sadoveanu s-a discutat rareori și niciodată specificul povestirilor sale fantastice – destul de numeroase, cum e și firesc,

într-o operă atât de întinsă – n-a fost stabilit cu rigoare. Cu excepția câtorva istorisiri pentru copii (*Dumbrava minunată*, *Ianoș Năzdrăvan*, *Povestea cu iepuri* etc.), care țin mai mult sau mai puțin de genul fantastic, restul bucăților luate de obicei în considerare sunt atât de deosebite unele de altele încât, practic, cu greu putem întrevedea un criteriu. Au fost socotite ca aparținând fantasticului povestiri în care natura se manifestă ca o prezență miraculoasă (dar unde nu e miraculoasă natura sadoveniană?), altele, bazate pe regresiunea într-o lume arhaică sau sacră sau, încă, acelea în care (ca în *Creanga de aur*) autorul dezvăluie o cunoaștere de un alt tip decât acela modern. În felul acesta și romanul *Frații Jderi* ar putea fi considerat o grandioasă epopee fantastică, fiindcă istoria e încărcată de semnificația unei superioare misiuni spirituale ce atinge rasa. Bourul alb sau calul lui Ștefan ar constitui dovada, ca și încercarea domnitorului de a găsi urma pustnicului înțelept. Bizarul și alegoricul (întrunirea vietăților pădurii în somnul lui Peceneaga, ca într-o eminesciană *Poveste a codrului*) au intrat nediferențiat, în aceeași discuție. Ceea ce e însă cel mai curios e că aproape niciuna din povestirile cu adevărat fantastice n-a fost pomenită și că nicio analiză n-a încercat să pună oarecare ordine în varietatea felurilor de fantastic ori a procedeelor folosite. Întâiul tip de povestire fantastică, răspândit mai ales în volumele de tinerețe, provine din folclor. Una din cele mai vechi povestiri ale lui Sadoveanu, *Zâna lacului*, relatează o vrăjitorie de dragoste cu ajutorul unui buchet de garoafe și busuioc și al unei priviri hipnotice. Vrăjitoarea e fata unui morar (atmosfera seamănă cu aceea din nuvela lui Galaction *Moara lui Călifar*) și se comportă ca o știmă a lacului. În *Cloaca* (din *Crâșma lui moș Precu*) vrăjitoria de dragoste o face o babă slută ce devine tânără și frumoasă în ochii iubitului, ca, mult mai târziu, eroina din *Iubire magică* a lui V. Voiculescu sau ca aceea din *Dropia* lui Ștefan Bănulescu. În *Hanul Boului*, tot din prima epocă, s-a observat imediat reminiscența din *La hanul lui Mânjoală* a lui Caragiale. Dar nota la Sadoveanu nu e misterul psihologic, ci sugestia de atmosferă. În *Prisaca de altădată* această mentalitate arhaică și vrăjitorească (eresul, magia, practicile oculte, buruienile, florile cu mireasmă adormitoare etc.) izbucnește într-o povestire foarte frumoasă, prin ambiguitate: un prisăcar bătrân îi alungă pe boier și pe oamenii lui stârnind contra lor albinele. Prisăcarul Buburuz e un Peceneaga, care încearcă și el să solidarizeze natura contra străinilor, dar aici misterul forței omului rămâne nedezlegat. Cea mai interesantă povestire de acest fel este *Povestea cu Petrișor*, care reia de fapt tema din *Hanul Boului*, și unde atmosfera de mister erotic e originală prin umor. Petrișor Dămian, omul de încredere al boierului de la Cornul Caprei, vine la hangița Anița cu o misiune delicată din partea stăpânului său, care a auzit despre frumusețea femeii. Petrișor e un bețiv bun de gură, încât toată lumea la han află repede ce caută acolo. Nu lipsesc aceia care-l pun în gardă contra bărbatului Aniței, ungurul Mogoș, care ar fi fiind vrăjitor. De aici înainte, lucrurile nu mai sunt clare. Petrișor pleacă și se întoarce în aceeași noapte: se poate să fie o tactică spre a-l induce în eroare pe ungur, se poate și ca întoarcerea să nu aibă loc decât în mintea eroului la fel cum tot ce urmează poate să fie închipuire. Nu putem ști. Petrișor dă totuși peste Mogoș și se așază să bea vin și să mănânce amândoi pui fript la țiglă. Dar când flăcăul scapă o vorbă deșucheată despre Anița, Mogoș deodată scoate o broască și bate puiul cu grăsimea ei. „Aha! vra să zică tu ești frate cu diavolul din poveste...", exclamă Petrișor și-l plesnește, râzând, pe Mogoș peste ochi, doborându-l. Finalul scurtei povestiri e în același spirit de incertitudine amestecată cu umor, în care atmosfera misterios-fantastică (din *La hanul lui Mânjoală*) e mereu luată în râs, abia sugerată și imediat destrămată. Petrișor e viteazul din poveste, care l-a biruit pe vrăjitor, dar și un guraliv lăudăros.

De o factură întrucâtva deosebită este fantasticul din *Mergând spre Hârlău*. Sadoveanu, anticipează aici stilul intelectual al povestirii

enigmatice din *La ţigănci* sau din *Douăsprezece mii de capete de vite* de Mircea Eliade, chiar dacă implicaţiile filosofice lipsesc. E vorba mai curând de o tehnică de a face să apară misterul în locurile şi împrejurările cele mai obişnuite. În nuvelă se povesteşte o *rătăcire.* Naratorul se duce la Hârlău, într-o ambulanţă militară, cu ocazia unor manevre. Locurile par pustii: câmpuri, sate răzleţe, privelişti obişnuite de vară la ţară: dar oamenii lipsesc. În al doilea rând, nimeni nu cunoaşte drumul, toţi părând străini de locuri. Doctorul ambulanţei repetă cu veselie suspectă fraza: „Cine ştie unde mergem?" Îi e frică de rătăcire şi transmite sentimentul şi naratorului. Într-un târziu, dau peste un om: „Pe aici e drumul spre Hârlău?" întreabă doctorul. „Pe aici tot înainte... Este loc bun pe lângă pădure... tot prin margine... pe lângă curţile cucoanei Roza... da' acelea nu se văd." „Dar mai e mult?" „Ei, nu, nu mai este aşa de mult." Explicaţie în fond clară, dar care lasă o dâră de nesiguranţă. Însă trec două ceasuri şi nici vorbă de Hârlău. Fără să se întâmple nimic deosebit, atmosfera devine treptat neliniştitoare. Apoi se produce un incident bizar. În poarta unei curţi mari, unde e o casă urâtă, cu acoperiş vechi şi ferestre întunecate, stă un personaj ce dă semne de veche cunoştinţă cu doctorul: „— A! ce mai faci, iubite?... Încotro? Încotro?" Dar doctorul nu ştie cine e individul. Impresia de absurditate devine şi mai intensă în întâlnirea următoare cu pâlcul secerătorilor între care este şi o babă oloagă. În cele din urmă, după încă un timp bun de mers, călătorii ajung din urmă doi oameni. Întrebările şi răspunsurile se repetă din nou. Numai că dintr-un ceas s-au făcut două. Fireşte că până la urmă doctorul şi tovarăşul său nu ajung la Hârlău. Şi în *Ochi de urs*, una din povestirile cele mai complexe ale lui Sadoveanu, la originea întâmplărilor lui Culi Ursake este tot o rătăcire, deşi pădurarul fiind, spre deosebire de doctor, un om al locului, nu un străin, rătăcirea are alte cauze. Luându-se după un urs, pădurarul are deodată sentimentul de a fi pătruns într-un spaţiu misterios. Astfel de spaţii, în care se intră o singură dată, prin accident sau printr-o voinţă de sus, şi care nu mai pot fi regăsite, mai există la Sadoveanu. De exemplu, în *Raiul* (*Valea Frumoasei*), unde are atribute paradisiace. În *Ochi de urs*, este infernal. Întâmplarea îl nelinişteşte vădit pe pădurar: „Nu-i plăcea întâmplarea, nu-i plăcea mai ales felul cum s-a rătăcit, ca şi cum ar fi fost străin de pădurea lui." Dacă preocuparea doctorului de rătăcire din *Mergând spre Hârlău* se explică prin faptul că el este străin de locuri, a lui Culi n-are la prima vedere nicio explicaţie, pădurarul însuşi mirându-se de ce a păţit. Dar cum o cauză reală nu e de descoperit, lui Culi i se năzare că a ajuns pe „celălalt tărâm", ademenit de Necuratul. Ochiul ursului ar fi ochiul diavolului. Lucrurile au şi un aspect patologic, fiindcă pădurarul, căruia i-a murit soţia de curând, a suferit un şoc peste care s-a suprapus întâlnirea cu ursul. Însă când, după însănătoşire, se duce, împreună cu un vânător, să caute fiara, Culi vede în locul ursului calul său. E o halucinaţie, căci alergând acasă găseşte calul în grajd. Pădurarul nu-şi revine decât după ce împuşcă ursul şi se convinge că a tras cu adevărat în el. S-a propus pentru *Ochi de urs* o ipoteză bazată pe compararea cu *Ursul* lui Faulkner: uciderea ursului ar fi sacrificiul ritual pentru îmblânzirea (civilizarea) pădurii simbolice, Sfântul Gheorghe omorând balaurul. Însă la Sadoveanu, pădurea este de mult domesticită, ca o mare „rezervaţie naturală". Asistăm la o încercare de răzvrătire a duhului vechii păduri. Mai ales că o răzvrătire asemănătoare se petrece şi în romanul *Nopţi de Sânziene.* La prima vedere aşa este şi, în acest caz, ar trebui să identificăm sursa fantasticului în *Mergând spre Hârlău*, *Ochi de urs* sau *Nopţi de Sânziene* într-o comportare ciudată şi inexplicabilă a locurilor. Doctorul, un orăşean, violează, fără să ştie, secretul unui anumit spaţiu, ca un intrus. Inginerul Bernard, care vrea să taie pădurea Borzei, la fel. În *Ochi de urs* e vorba de o redeşteptare a forţelor misterioase ale pădurii, în clipa în care Culi calcă, tot fără să ştie, regula necunoscută. Al doilea element comun, alături de acela al „spaţiului

străin", este tulburarea, obsesia personajului. Doctorul, Culi şi Bernard se cred victimele unei conspiraţii a naturii înconjurătoare. Niciun alt personaj nu mai participă la această impresie: nici povestitorul din *Mergând spre Hârlău* (care nu se pronunţă în niciun fel), nici tovarăşii doctorului, nici vânătorul care îl însoţeşte pe Culi în expediţia lui, nici lucrătorii lui Bernard... Încât poate fi vorba şi de o dereglare psihologică: nu realitatea se comportă ciudat, ci personajele principale. *Nopţi de Sânziene* a dat naştere unei interpretări false şi tendenţioase. Revolta Borzei este fabuloasă şi impresionantă atâta vreme cât, din unghiul inginerului asaltat de evenimente stranii, nu ne-o putem explica. Sadoveanu ne lasă el însuşi, un timp, să credem în instinctul de apărare al codrului, ce face corp comun cu oameni ai locului ca Peceneaga contra străinilor primejdioşi ca inginerul Bernard. Însă, la urmă, autorul îi divulgă pe adevăraţii organizatori ai ostilităţilor în persoana pădurarului şi a boierului Lupu Mavrocosti, care nu mai vrea să concesioneze pădurea şi nu ştie cum să rezilieze contractul cu francezul. Ei se folosesc de unele împrejurări naturale ori pun la cale o serie de incidente, determinându-l pe Bernard, mai mult agasat decât speriat, să abandoneze partida. Explicaţia e probabil valabilă şi pentru povestirile dinainte, în care Sadoveanu păstrează însă până la capăt echivocul. Tema nu e, cum s-a tot spus, fabuloasa rezistenţă a codrului, ca stihie primară, la opera civilizatoare a omului, ci opoziţia (frecventă la Sadoveanu) între oamenii vechi, de tipul boierului Mavrocosti sau al pădurarului său – conservatori şi utopişti, trăind cu un veac ori cu mai multe în urmă – şi oamenii noi, ca Bernard, spirite capitaliste, în căutare de câştig curat, indiferent de raţiunile puţin poetice ale afacerii. Intriga, depoetizată, constă în subterfugiile prin care fostul proprietar vrea să-l determine pe inginerul străin să renunţe la exploatare: este deci încălcarea unui contract. Faptul că Bernard e străin are, la Sadoveanu, rolul său. Romanul, agreabil, are unele pagini franc poliţiste, altele de basm (sfaturile lui Peceneaga cu păsările şi animalele), dar cam naive şi străveziu-alegorice, oarecum în felul celor din *Misterul Pădurii Bătrâne* a lui Buzzati (apărută în aceeaşi epocă şi povestind, ce coincidenţă, tot rezistenţa unei vechi păduri la planurile de tăiere ale unui oarecare colonel Procolo). *Nopţile de Sânziene* este, ca şi *Aurul negru* al lui Cezar Petrescu, un roman cu teză sămănătoristă, expresie a ororii de civilizaţia capitalistă. Ar fi trebuit analizat alături de *Paştele Blajinilor* şi de celelalte. Mai stranie rămâne totuşi până la urmă *Ochi de urs*, căci prozatorul nu se dezice de niciuna din cele două posibilităţi sugerate iniţial: răzvrătirea duhului pădurii şi boala lui Culi. Însă este şi o a treia posibilitate, neluată, de obicei, în considerare, deşi scriitorul o indică la un moment dat asupra ei. Pădurarul are pasiuni de detectiv şi citeşte romane poliţiste. Cercetarea spre a afla pe hoţul butului de cal fiind, după părerea pădurarului însuşi, „mai mult poliţienească decât vânătorească", în capul lui Culi se produce o confuzie periculoasă, de obiect şi de metodă. Culi descoperă altceva decât de obicei, fiindcă aplică în cercetarea sa regula unui alt domeniu. Ca şi doctorul din *Mergând spre Hârlău*, aplică un cod greşit, iar bizarul, fantasticul şi celelalte sunt, în fond, raporturi de nepertinenţă. Pădurea îi devine pădurarului la fel de străină ca domnului Ionaş sau celorlalţi orăşeni la vânătoare: dar nu pădurea îl refuză pe el, ci el refuză pădurea. Nu există niciun secret real pe care pădurarul l-a violat, fără să-şi dea seama: există doar secretul pe care el însuşi îl introduce, odată cu ipoteza că hoţul cărnii ar fi altceva decât este firesc să fie. Culi e bolnav de imaginaţie, intoxicat de lectura romanelor poliţiste: nu realul a suferit vreo schimbare (Ionaş nu vede cal în locul ursului), ci mintea lui Culi s-a rătăcit în labirintul ipotezelor proprii. Dacă doctorul era un simplu fricos, Culi se dovedeşte un mitoman în toată regula. E de notat că acesta şi este tipul de imaginaţie – ingeniosul, jocul, viclenia povestirii – pe care Sadoveanu şi-l permite cel mai des în opera de maturitate şi el înlocuieşte fantasticul

de sursă populară din naraţiunile primei epoci. E o formă de intelectualizare. La elementele de fabulos din literatura sadoveniană – bourul alb, revolta pădurii, comunicarea omului cu dobitoacele –, trebuie neapărat adăugat acest fantastic intelectual. S-a văzut exclusiv miticul la Sadoveanu, mai deloc ingeniosul care-şi face loc tot mai des în opera de maturitate şi bătrâneţe. Ipoteza şi poliţismul formează subiectul multor opere (cum ar fi *Baltagul*) iar Kesarion Breb dezleagă cu plăcere şarade, ca Archirie şi Esop. Cele mai originale cărţi ale lui Sadoveanu sunt acelea care, în felul *Zadigului* voltairian, se bazează pe inteligenţă şi pe intuiţia practică mai mult decât pe imaginaţie. Sadoveanu e în toate acestea un poet şi un artist, nu un prozator cu o mare imaginaţie.

Apărută în 1928, *Hanu Ancuţei* închide prima epocă a creaţiei povestitorului şi deschide o alta: este capodopera de la răscruce. Regăsim în ea aproape toate elementele povestirilor anterioare: lumea satului, natura, idilicul, legenda, oralitatea. Niciodată arta povestirii n-a fost mai rafinată în simplitatea ei. Dar *Hanu Ancuţei* anunţă, de la un punct înainte, o schimbare a universului şi a tehnicii narative sadoveniene, ce va deveni evidentă peste câţiva ani în *Creanga de aur* sau în *Ostrovul lupilor*. Personajele, mediile sociale, obiceiurile, limba ni se par aceleaşi, din primele povestiri, din *Cocostârcul albastru*: dar nu mai sunt cu adevărat. Originalitatea lui Sadoveanu începe să fie, cu această carte, o sinteză de spirit popular şi de cultură, mergând până la livresc. Formele oralităţii sunt înlocuite treptat de acelea ale scrisului. Foarte interesant este să descoperim deja în sindrofia de la han (spre a da un exemplu) ceva din atmosfera *Sindipei* şi a ciclurilor arabe, unde eroii sunt regi, califi, viziri, negustori bogaţi, filosofi, oameni care nu muncesc, trăind într-o continuă delectare. În *Hanu Ancuţei* Sadoveanu transferă mâncarea, băutura şi petrecerea întru poveste – cu ceremonia lor cu tot – asupra unei lumi compusă în fapt din oameni simpli, săraci, lucrători cu braţele. Efectul e dintre cele mai neaşteptate. Ienache Coropcarul, unul dintre cei mai abili naratori din *Hanu Ancuţei*, îşi începe povestirea cu aceste cuvinte: „Într-adevăr, în vremea veche s-au întâmplat lucruri care azi nu se mai văd...". În vremea veche iernile erau, fireşte, mai tari, toamnele, mai îmbelşugate, bărbaţii, mai viteji şi femeile, mai frumoase. Iată un prim clişeu al istorisirii populare, al baladei sau legendei: faptele de demult îi impresionează mai puternic pe ascultători decât acelea recente. Vremea veche e paradisul pierdut. Rostul interludiului (*Negustor lipscan*) mi se pare tocmai acela de a marca diferenţa dintre lucrurile intrate, prin tradiţie, în obişnuinţă, demne de crezare, serioase, şi inovaţiile civilizaţiei („cine ştie ce ticăloşie nemţească...") care stârnesc doar o curiozitate superficială. Fiecare povestitor promite, de aceea, să spună o întâmplare înfricoşată din „vremea veche". Iluzia vechimii, ca şi a continuităţii, provine din existenţa infinită a Hanului Ancuţei. Hanul unifică trei timpuri diferite: al autorului, al povestitorilor şi al faptelor povestite. Autorul se semnalează mereu la Han. Povestitorii se referă la Han ca la un loc care este nu numai al poveştilor, dar şi al împrejurărilor povestite. Coincidenţa locului favorizează coincidenţa timpului, ca şi cum Hanul Ancuţei ar avea proprietatea conservării trecutului: într-o aceeaşi toamnă eternă de aur, ca într-un tablou, vin de demult şi Leonte, şi Orbul, şi Vodă Calimah şi ceilalţi. Poveştile înseşi parcă s-au mai spus: Ancuţa a auzit-o pe a Orbului de la maică-sa. Spaţiul Hanului, fiind mitic, cum e şi timpul, se caracterizează prin repetare. La Han totul e identic cu sine de la început. Au fost cu adevărat două Ancuţe, mama şi fiica, sau numai una singură, ca şi Hanul însuşi? Comisul însuşi pare a sta aşa, cu un picior în scara şeii, gata de plecare, de când lumea, într-un gest oprit definitiv. S-a apăsat poate prea mult pe caracterul *deschis* al hanului sadovenian – răscruce de drumuri, de întâmplări şi de destine. Este deopotrivă un loc *închis* – „nu era han, era cetate. Avea ziduri groase de ici până colo, şi porţi ferecate cum n-am mai văzut în zilele

mele". Caracterizarea aparține încă autorului. Dar o va relua neschimbată Leonte zodierul. Ea indică dubla natură (reală și mitică) a Hanului, ale cărui porți se dau în lături, ziua, spre drumurile și spre existența oamenilor, iar noaptea se trag și se închid, definind un spațiu întors asupra lui însuși ca un pur tărâm al imaginației. Ca și *Sindipa* sau ciclurile medievale occidentale, *Hanu Ancuței* conține o competiție și un ritual al povestirii, într-un cadru dat. Accentul cade pe puterea de fabulație, care joacă un rol mai mare decât memoria, căci ceea ce în prima clipă pare a ține de trecutul și de experiența fiecărui povestitor se relevă mai târziu a fi legat de închipuirea lui. Personajele se prefac a-și aminti; în fond, inventează. E condiția literaturii populare în întregul ei: dintr-o experiență colectivă și anonimă, povestitorii scot povești pe care și le atribuie. E și condiția literaturii în general.

Romanele lui Sadoveanu de până la război sunt neglijabile, și ca număr și ca valoare. Dar, după 1920, interesul stârnit de noul gen îl cucerește și pe el. Influențat probabil și de Ibrăileanu, vrea să scrie romane „balzaciene": nu reușește, fiindcă formula corespundea prea puțin aptitudinilor lui. Critica îi reproșează abuzul de descripție și de lirism; dar, în definitiv, nu sunt paginile cele mai frumoase din *Demonul tinereții* sau din *Nopțile de Sânziene* lirice și descriptive? Defectul stă, din contra, în insuficiența romanescului. Împrumutând o formulă realistă și obiectivă, Sadoveanu, nu devine nici realist, nici obiectiv. Intrigă convențională, psihologie naivă. Se supune pur și simplu cerințelor unei epoci în care romanul balzacian (rău înțeles), flaubertian sau zolist constituia un adevărat mit în literatura noastră. Într-o anumită accepție romanele acestea sunt romane ale *sfârșitului de veac*. Sentimentul dominant este că o lume se sfârșește și alta îi ia locul. M. Ralea a observat în *Înțelesuri* că Sadoveanu „se-așază la intersecția amurgului feudalismului cu formarea mediului orășenesc burghez". Dacă vrem să vedem când se situează acest sfârșit de veac la Sadoveanu, constatăm că romanele lui zugrăvesc mai ales două epoci: aceea de la 1890-1900 (*Floare ofilită*, *Însemnările lui Neculai Manea*, *Duduia Margareta*, *Apa morților*, *Venea o moară pe Siret*, *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*, *Lisaveta*) și aceea de imediat după Primul Război (*Strada Lăpușneanu*, *Oameni din lună*, *Baltagul*, *Paștele Blajinilor*, *Cazul Eugeniței Costea*, *Morminte*). Între aceste epoci sunt deosebiri, dar și câteva similitudini izbitoare: ambele sunt epoci „critice", de tranziție, ale istoriei noastre sociale. Desfășurarea de forțe a burgheziei rurale (arendași, vechili), după reforma lui Cuza, și aceea a burgheziei industriale de după război au ceva în comun. Tema esențială a romanelor este *schimbarea lumii*. Personajele înseși se împart în două tabere: oamenii noi, uzurpatorii, priviți cu ostilitate de scriitor și caricaturizați, și oamenii vechi, înfrânți și neputincioși, dar tratați cu neascunsă simpatie. Cei dintâi fac parte fie din clasa vechililor îmbogățiți prin abuz, ca Evghenie Ciornei (*Venea o moară pe Siret*) și Gherasim Tulbure (*Paștele Blajinilor*), fie din clasa burgheziei orășenești, dedată la speculație financiară, ca Gorciu (*Oameni din lună*), Vasile Gușilă (*Strada Lăpușneanu*) și Vasilică Mazu (*Locul unde nu s-a întâmplat nimic*). Între Ciornei și Tulbure nu e nicio diferență, deși unul trăiește în 1890, iar altul la 1923, după cum nu e nicio diferență între Mazu, produsul aceleiași epoci ca și Ciornei, și Gorciu sau Gușilă, profitorii de război. Îi desparte exact o generație; sunt totuși asemănători. Antipatia scriitorului șterge distanța de timp și de împrejurări. Și oamenii vechi se aseamănă: boierul Filotti (*Venea o moară pe Siret*) cu boierul Gheorghe Vrânceanu (*Paștele Blajinilor*), Lai Cantacuzin (*Locul...*) și boierul Tudorache (*Duduia Margareta*) cu Eudoxiu Bărbat (*Oameni din lună*) – deși tot o generație trece de la cei dintâi, la cei din urmă. Simpatia scriitorului se dovedește un burete la fel de eficient ca și antipatia lui. Toate aceste personaje par a trăi într-un același sfârșit de veac. Obiective și realiste în intenție, romanele lui Sadoveanu sunt în fapt teziste. Întâiul personaj care se face purtătorul de cuvânt al tezei este boierul Tudorache din *Duduia Margareta*, revoltat de spoiala de civili-

zaţie şi de „formele fără fond", om simpatic, de altfel, leneş, visător şi chiar puţin amoral, ca mai apoi prinţul Lai Cantacuzin. Sinteza atitudinii o găsim însă abia în filosofia sceptică şi resemnată a acestuia din urmă. Cantacuzin e privit de autor cu mai multă subtilitate decât Tudorache şi chiar cu un fel de detaşare ironică, atât în prefaţa din 1942, cât şi în romanul propriu-zis. E de notat că romanul e scris din perspectivă dublă, a prinţului Cantacuzin şi a autorului. Fineţea interpretării nu poate masca totuşi filosofia. Flagrant e, în schimb, tezismul în *Paştele Blajinilor*, roman dintre cele mai naive. Constanţa Corban redobândeşte averea părinţilor ei, confiscată de vechilul Gherasim Tulbure. Vechilul e înfăţişat ca un prostănac incapabil până şi de viclenia instinctivă a celor de teapa lui. Cu ajutorul unui haiduc care intră pe fereastră şi fură actele, Constanţa e repusă în drepturile ei. Moşia vecină, de la Luncavăţ, a boierului Vrînceanu, este un model de conservare a vechilor raporturi agrare: oază idilică în plină sahară capitalistă. În acelaşi fel, sociologic, se punea problema şi în *Nopţile de Sânziene*. Personajele se comportă adesea contrar logicii interne. Sunt la fel de sentimentale ca autorul. Traian Bălteanu, tânărul avocat din *Oameni din lună*, devine un „lunatec", după moartea lui Eudoxiu Bărbat, şi se retrage între cărţi, cu aceeaşi scârbă de capitalism. Naum Popovici din *Demonul tinereţii* se călugăreşte în urma unei decepţii amoroase. Multe romane au din această cauză un aspect melodramatic. Abundă surpările morale şi sinuciderile, insuficient motivate. Psihologia socială nesigură se reflectă în psihologia, la fel de nesigură, a indivizilor. Frica de schimbare fiind consubstanţială personajelor, orice modificare a condiţiilor lor de viaţă duce rapid la catastrofe. Constatăm la Sadoveanu o veritabilă *mistică a schimbării*: e destul să existe cauza externă (războiul, oraşul, civilizaţia nouă etc.) spre a se produce automat efectul. Psihologia personajelor n-are realitate în sine. Ea ilustrează seismele sociale, ca o copie, modelul. Sunt, desigur, şi lucruri notabile în aceste romane, izbânzi parţiale, în creionarea personajelor, în atmosferă, în evocare. Sunt interesante mai cu seamă câteva eroine, firi patetice, ca şi Haia Sanis sau celelalte din nuvele, înclinate spre gesturi disperate. De altfel, duduia Margareta, Daria şi Eugeniţa se sinucid. Domnişoara Keminger (*Duduia Margareta*) ar fi putut deveni o Cousine Bette. Fericirea Margaretei o înnebuneşte pe guvernantă care face totul ca fata să afle de legătura iubitului ei cu o prietenă a familiei. Ciudat se comportă şi Mary (*Strada Lăpuşneanu*). Din cauza Aniţei, personaj totuşi convenţional, se consumă în *Venea o moară pe Siret* două crime şi o sinucidere. Mai complicat e cazul Eugeniţei Costea din romanul cu acest nume. Aici sunt trei personaje care se reţin. Unul este Laurenţiu Costea, tatăl, casier general, bărbat energic, muncitor şi onest, sacrificând totul pentru o femeie frumoasă şi rea. Sinuciderea lui Laurenţiu, după ce a fost descoperit cu lipsuri la casa de bani şi a trebuit să reziste asaltului creditorilor ca un veritabil personaj balzacian, este o scenă de antologie. Femeia frumoasă şi rea, Agripina, e un fel de Sipiaghina din cutare roman de Turgheniev. Ea îl împinge pe Costea la moarte cu o inocenţă criminală. Egoistă şi rece, de o prostie perfectă, are ceva teribil în întreaga ei comportare. Gelozia de la urmă stârnită de propria-i fiică sugerează şi o latură mai obscură a lucrurilor. În fine, Eugeniţa face parte din familia sufletească a duduii Margareta. Îi reuşesc prozatorului şi câteva personaje de o altă factură, cum ar fi inteligentul evreu Levi Tof (*Paştele Blajinilor*), care conversează cu „cortelul" său despre ce se petrece în lume şi este în orice moment la curent cu toate, sau Fişel Bloc (*Venea o moară pe Siret*), om plin de prevedere, înţelept, vorbind un limbaj de Cilibi Moise. Alături de registrul patetic, iată şi un registru ironic. Felul cum Levi Tof află de la „cortelul" lui cine este tânăra domnişoară din tren sau negoţul cu cuie şi cu parabole al lui Fişel Bloc, devenit la nevoie detectiv particular, conţin cel mai fin umor. În sfârşit, nu poate lipsi din proza lui Sadoveanu spectacolul

naturii, fie el deşertul de gheaţă siberian (*Uvar*) sau năvala apelor Siretului (*Venea o moară pe Siret*). *Nopţile de Sânziene*, dincolo de facilitatea conflictului, conţine pagini de o sălbatecă frumuseţe a codrului Borzei rămas parcă intact din vremea sciţilor. Acest univers îşi are personajele specifice, dintre care pădurarul Peceneaga ne vine cel dintâi în memorie. Blajinii evocaţi în alt roman constituie un întreg popor rămas izolat într-o vechime nedefinită. Povestea lor a luat-o probabil Sadoveanu dintr-o legendă ce a circulat şi la noi în aşa-numitele „cărţi populare". În *Paştele Blajinilor* este un personaj memorabil, Ambrozie, om blând şi tăcut, care înţelege limbajul animalelor (îngrijindu-le după metodele lui) şi la moartea căruia se petrece un fenomen inexplicabil.

Şi în *Demonul tinereţii* ideea lui Sadoveanu trebuie să fi fost aceea de a dovedi că lumea nouă este potrivnică firilor delicate şi sensibile. Soluţia lui Naum Popovici de a alege viaţa monahală nu este numai rezultatul decepţiei suferite, ci şi al unei înclinaţii, pe care am mai întâlnit-o la personajele sadoveniene, de a se refugia în natură. Este, în orice caz, una din formulele prin care personajul se apără de alienare: formă intermediară între compromisul subtil, între acceptarea ironică a lui Lai Cantacuzin, şi gestul disperat al Dariei Mazu. Ideea se ilustrează printr-un întreg sistem de opoziţii naive, adevărate clişee ale literaturii lui Sadoveanu. Pe de o parte, călugărul continuă a veni în atingere cu lumea de care se despărţise, căci mănăstirea e invadată periodic de orăşeni în excursie, numiţi în derâdere *europeni*. Pe de alta, sunt ciobanii lui Mănăilă, închişi în existenţa lor ce durează nemodificată de mii de ani, folosind stelele drept ceasornice, spălându-şi straiele cu zer şi aprinzându-şi pipa cu amnarul. Defectul capital al acestei cărţi, cu pagini admirabile, stă însă altundeva. Ce se petrece de fapt? Călugărul Natanail, rătăcind, ca de obicei, în împrejurimile mănăstirii, întâlneşte într-o zi, într-un grup de excursionişti, o doamnă la vederea căreia e cuprins de o mare nelinişte. Cu sufletul tulburat, încearcă zadarnic să afle alinare în muncă sau în rugăciune. Adevăratul cuprins al cărţii îl formează, de aici înainte, experienţa sufletească a lui Natanail, care este una a îndoielii. Autorul face însă greşeala de a explica motivul comportării lui atât de bizare prin relatarea unui întreg roman sentimental. Nu numai că acesta din urmă este foarte inconsistent, dar, în fond, nu adaugă nimic esenţial problemei sufleteşti a călugărului. Sadoveanu nu reuşeşte adesea în roman, fiindcă recurge la procedeele melodramei burgheze şi, încă, în zugrăvirea unor suflete elementare. Indiferent de ce clasă socială ar aparţine, eroii tipici sadovenieni sunt nişte „sălbăticiuni", sensibilitatea lor excesivă fiind, ca şi insociabilitatea sau timiditatea, simptomatică. Nu există scriitor român mai atras de umanitatea primară decât Sadoveanu; dar puţini apelează mai fără sfială decât el la reţetele prozei burgheze. Coincidenţele, potrivelile, hazardul, metamorfozele, lacrimile... În *Venea o moară pe Siret*, boierul Filotti se îndrăgosteşte subit de Aniţa, fata morarului, şi o ascunde de ochii lumii, dând-o în paza unor oameni de încredere. Motivul este în *Idiotul* lui Dostoievski. Totuşi, Costi, fiul lui Filotti, umblând pe moşie, zăreşte din întâmplare o siluetă agreabilă. Nu ştie nimic, fireşte, nici acum, nici mai târziu, când aceeaşi siluetă îi iese în cale la Iaşi, căci între timp tânăra Aniţa a devenit cucoană, primind educaţia fetelor de condiţie bună şi se numeşte Anette. Costi o răpeşte pe fată, nebănuind că e întreţinuta tatălui său şi vrea s-o ducă la Paris. Boierul pune să fie urmăriţi, cei doi sunt coborâţi din accelerat şi reîntorşi la moşie. Dar un ţăran, care o iubise pe Aniţa, o recunoaşte în doamna îmblănită din docar şi o omoară. Tatăl şi fiul nu-şi mai vorbesc niciodată, iar în cele din urmă Filotti se sinucide. În *Demonul tinereţii*, „romanul" dintre studentul în medicină Naum Popovici şi duduia Olimpia Ciudin decurge la fel. Hotărându-se să se însoare (cam repede), Naum se duce pentru câteva zile acasă spre a-şi anunţa tatăl. Revenind, conform înţelegerii, află că Olimpia plecase pe neaşteptate. Înainte de a apuca să cerceteze ce este, Naum

cade într-o depresie violentă, pierzând „conştiinţa existenţei" şi rămânând „în celălalt tărâm optsprezece zile şi optsprezece nopţi". Limbajul chiar este al melodramei. Olimpia plecase fiindcă tatăl ei murise subit, lăsase chiar şi o scrisoare care i se înmânează însă lui Naum după trezirea lui din letargie şi pe care tânărul o rupe fără a o citi. Olimpia, la rândul ei, aşteptând un semn care nu mai vine, îşi închipuie (normal, nu?) că Naum şi-a uitat promisiunea. Scriitorul îl încarcă pe Naum şi de alte nenorociri: tatăl lui moare tocmai acum, şi tot subit; mai mult, lasă averea familiei unei femei străine. Decepţionat şi dezmoştenit, nu-i rămâne lui Naum decât să-şi ia numele de Natanail şi să se închidă la mănăstire. Să observăm şi un alt lucru: în loc ca accentul să cadă pe motivarea psihologică a dramei, el cade pe fatalitatea ei. Sadoveanu îşi expune personajele unei soarte cu cât mai nemiloase cu atât mai puţin justificate. Este tot o caracteristică a melodramei: jocul orb al destinului sau predestinarea din tragedie sunt introduse într-un cadru realist, care ar trebui să fie plauzibil şi motivat. Transformările sunt prea bruşte, ca la un semn magic, şi se petrec adesea în intervalul dintre două capitole succesive. Când a putut ţăranca Aniţa să devină duduia Anette? Între capitolele al XII-lea şi al XIII-lea ale romanului său, Eugeniţa Costea îşi schimbă părul, vocea şi firea. „A cui e vocea asta?" întreabă însuşi tatăl vitreg al fetei, reîntors dintr-o călătorie. Naum devine Natanail într-un răstimp prea scurt ca să se poată umple distanţa dintre un student în medicină, agreabil şi natural, ce are cu siguranţă vârsta sa, şi un călugăr trist şi resemnat, care pare cu mult mai bătrân. După ce a fost separată de evenimente, psihologia apare separată şi de timp. Noutatea, în *Demonul tinereţii*, constă în eşecul tentativei de întoarcere la natură. Există, aici, confuz, un sens critic. Confuz, pentru că dispreţul pentru „europeni" rămâne intact. Dar nu-i mai puţin adevărat că Natanail este biruit de demon, după ce a încercat să-l evite; mai târziu, Kesarion Breb va ieşi în calea demonului şi-l va înfrunta, învingându-l. Marea temă a *Crengii de aur* răsună aici timid şi incoerent, aşa cum timidă şi incoerentă este încă formula literară: după şase ani, Sadoveanu va şti nu numai care este iluzia multora dintre eroii tinereţii sale, a lui Natanail (ce-i drept, el este, primul, pedepsit pentru ea), dar şi că o asemenea materie se cade tratată cu alte mijloace decât ale romanului propriu-zis. Cele câteva pagini frumoase nu salvează romanul, modest, în întregul lui.

Fără să fie la fel de poetic ca *Demonul tinereţii*, *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* este totuşi mai bine „făcut", mai rotund. Atmosfera e zugrăvită cu fineţe, personajele sunt, multe, notabile, prinse în câte o trăsătură pregnantă. Nimic propriu-zis nou ca atitudine, faţă de celelalte romane ale „sfârşitului de veac" în această cronică a unui „târg moldovenesc din 1890", încât putem da dreptate lui Pompiliu Constantinescu când scrie în 1935 că „romanul *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* este însuşi locul comun al mai tuturor romanelor sale sociale". Nu însă şi când adaugă: „Un Sadoveanu obosit se autopastişează prin identitatea de conţinut psihologic, prin lipsa de variaţie a temelor sociale şi a conflictelor morale, prin impresia de văzut altădată a situaţiilor în care se găsesc aceiaşi oameni sub alte nume". E, de altfel, curios că această „senzaţională carte de autoimitare" nu e pusă de critic în raport tocmai cu cartea pe care o reia de fapt, cu *Apa morţilor* (1911). Comparându-le, constatăm un imens progres în ordinea mijloacelor literare. Subiectul, intriga, personajele diferă prea puţin: Daria nu e alta decât Maria, iar nefericita ei căsătorie cu maiorul Ortac este nefericita căsătorie a Mariei cu maiorul Spahu, Vasilică Mazu e Vasilică Popazu, Matei Dumbravă e bunicul de la Adâncata. Însă este în *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* o artă hotărât superioară, o atmosferă mai fină şi chiar un rafinament al redării gândurilor intime (monologurile lui Cantacuzin) cu desăvârşire absent din naivele incursiuni psihologice ale *Apei morţilor* (să ne amintim de frământarea Mariei Spahu într-un ceas de cumpănă). Roman-

cierul a ştiut să evite şi finalul prea sentimental din *Apa morţilor.* Desigur, *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* suferă încă de linearitate, ca toate romanele sociale sadoveniene. Pictura mediului e convenţională sau uşor caricaturală. Ca şi psihologiile, prea sumare. Exemplul cel mai frapant rămâne al eroinei principale: din cele două transformări radicale pe care Daria Mazu le cunoaşte, niciuna nu e înfăţişată direct. Cea dintâi se petrece înainte de a începe romanul propriu-zis, când, dintr-o tânără provincială, de familie modestă, prinţul Cantacuzin şi doamna Argintar o modelează pe eleganta şi instruita Daria de acum; a doua se consumă după căsătoria ei silită cu Ortac, şi anume între capitolele al IX-lea şi al X-lea. Ca de obicei, realismul psihologic al lui Sadoveanu se mărgineşte la evenimentele mari; golurile dintre ele nu sunt niciodată umplute. Şi dacă acest procedeu, care este al nuvelei vechi, are meritul de a stabili naraţiunii un desen riguros şi o cursivitate a subiectului, păcătuieşte în schimb prin schematism. Romanul e alert, atrăgător, dar străveziu: masa, densitatea, culoarea lipsesc. Aşadar, mai puţin naiv, mai evoluat artistic decât *Apa morţilor*, *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* n-a devenit mult mai substanţial. Diferenţa e în primul rând de calitate a scrisului. *Apa morţilor* face impresia unei materii brute ce şi-a găsit acum forma superioară de exprimare. Repetarea ascunde, totuşi, şi un secret de altă natură. Lai Cantacuzin este singurul din personajele importante ale romanului care nu apare în *Apa morţilor.* Critica l-a numit, nu fără dreptate, Oblomov sau l-a comparat cu prinţul Salina. Îl putem recunoaşte în „cronicarul" învrednicit să scrie „geografia morală" a târgului. În roman, Cantacuzin însuşi vrea să scrie o asemenea geografie. Un ritm istoric şi un ritm etern se suprapun în conştiinţa acestui personaj ce nu pare a-şi găsi pe deplin locul nici înlăuntrul ficţiunii, nici în afara ei. Sadoveanu a făcut din Lai Cantacuzin un creator virtual, un alter-ego al său în ipostază sceptică, leneşă, care suportă mai bine osânda de a trăi viaţa decât de a o descrie. Nu scrie, fireşte, nimic. Reuşeşte doar să ţină un „jurnal intim", sporadic şi acesta, în care însemnează foarte puţine lucruri, convins cum e că, în târg, „e imposibil să se întâmple vreodată ceva de seamă". Dacă Lai Cantacuzin îl reprezintă în roman pe autor, acest „jurnal" reprezintă romanul însuşi în versiunea prinţului. *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*: iată evident un titlu mai potrivit pentru „jurnal" decât pentru „roman", pe care totuşi Sadoveanu îl adoptă cu ironie. Inefabilul lirism al cărţii provine din această încercare de identificare dintre autor şi personajul său.

Primul lucru notabil scris despre *Baltagul* este cronica lui Perpessicius din anul apariţiei romanului: descoperim în ea aproape toate observaţiile importante de mai târziu. Ele se pot reduce la două: că scrierea are caracter mitic-baladesc, zugrăvind o civilizaţie pastorală milenară; şi că Vitoria Lipan săvârşeşte un act justiţiar, încărcat de semnificaţii moral-religioase. Perpessicius spune: „A fi păstrat acestei povestiri germinată în glastra de cleştar a *Mioriţei* toată puritatea de timbru a baladei şi tot conturul ei astral – iată în ce stă întâiul dintre merite şi cel mai preţios al *Baltagului*". Şi: „...*Baltagul* rămâne, în ultimă analiză, romanul unui suflet de munteancă, văduva Vitoria Lipan, pentru care îndatoririle mortuare pentru soţul ei, răpus de lotrii ciobani [...] sunt comandamente exprese, ce nu-i dau răgaz până când nu-şi află soţul răpus şi nu-i dă creştinească înmormântare – în aceeaşi măsură în care Antigona înfruntă pe Creon şi merge, cu bună ştiinţă, la moarte, dorind să dea fratelui urgisit, Polinice, împăcarea mormântului". Această a doua idee se va simplifica ulterior la un înţeles strict etic: împlinirea ritualului religios va lăsa locul răzbunării crimei, Vitoria devenind dintr-o eroină de tragedie supusă fatalităţii condiţiei ei (ca Antigona) un simbol al ţărăncii oneste care aplică până la capăt, cu tenacitate, un „mandat etic". G. Călinescu apasă şi el pe „intriga antropologică", pe descrierea societăţii arhaice, milenare, pe nota tipică a personajului principal care

„nu e o individualitate, ci un exponent al speţei". Dacă nu se poate vorbi de roman este, după opinia criticului, tocmai fiindcă lipseşte elementul individual în psihologie, iar gesturile sunt ritualizate. Însă mai departe G. Călinescu face Vitoriei acest extraordinar portret, greu însă de aşezat în relaţie tocmai cu premisele propriei analize: „În căutarea bărbatului, Vitoria pune spirit de *vendetta* şi aplicaţie de detectiv. O adevărată nuvelă poliţistă se desfăşoară, în stil ţărănesc, bineînţeles, cu o artă remarcabilă. Vitoria dovedeşte luciditate excesivă... Autoritatea, în persoana subprefectului, n-are altceva de făcut decât să confirme intuiţia poliţienească a femeii. Prin urmare, Vitoria e un Hamlet feminin, care bănuieşte cu metodă, cercetează cu disimulaţie, pune la cale reprezentaţiuni trădătoare şi, când dovada s-a făcut, dă drum răzbunării". Dar, dacă e aşa, nu avem cea mai bună dovadă că Vitoria sparge tipul, fiind de fapt o individualitate? Ceea ce lui G. Călinescu i se pare o „complicare a situaţiei cosmice" iniţiale, prin aspectul poliţist, nu formează în definitiv chiar abaterea de la regulă, de la norma societăţii pastorale, atât în planul acţiunii cât şi în acela al psihologiei? „Prea multă îndârjire din partea unei femei", constată criticul însuşi, după ce a găsit comportarea Vitoriei, comparabilă cu a Ancăi din *Năpasta*. Contradicţia persistă până astăzi, cel care a voit s-o explice fiind Paul Georgescu (*Polivalenţa necesară*). El a căutat să împace din unghi marxist elementul ciclic-milenar („o civilizaţie astrală, în care faptele umane sunt reglate ca mersul stelelor, al soarelui şi lunii") cu acela social-istoric („Sadoveanu confruntă societatea bazată pe bani, pe acumulare şi posesiune, cu societatea pastorală, producătoare de bunuri, sobră...") şi, în al doilea rând, să acorde fatalitatea transcendentă a mandatului Vitoriei („opreşte viitorul, ca şi când ar opri cu mâna mersul unui pendul, până când lucrurile pot intra în mersul lor firesc prin pedepsirea criminalului") cu spiritul foarte omenesc de răzbunare care o animă pe eroină („actul de justiţie... are o duritate umană, nu transcendentală"). Ar rezulta un „polimorfism" al cărţii, realistă şi simbolică totodată, roman poliţist şi parafrază cultă a *Mioriţei*. Un alt mit a văzut la originea romanului Alexandru Paleologu: acela al lui Osiris. Interpretarea lui e cea mai excentrică dintre toate. Pentru ca, în sfârşit, Ion Negoiţescu să renunţe cu totul la cea de a doua latură şi să descopere în *Baltagul* „epura naturalismului de şcoală şi de vocaţie", roman demitizant, opus bunăoară *Crengii de aur*, care mitizează. „În *Baltagul*, concepţia moral şi liric metafizică din *Mioriţa* e sistematic eludată... Preluând datele strict epice ale baladei populare, Sadoveanu s-a îndepărtat mult de mitic (de misterul ei liric, de spiritualitatea ei enigmatic ancestrală)... Să nu ne înşele cadrul oarecum arhaic... Meritul artistic al lui Sadoveanu constă în abilitatea de a nu se lăsa ispitit de mitul pe care-l cunoaşte prea bine şi de a nu fi confundat nivelurile stilistice". În acest sens, apoi, trebuie reinterpretată nu numai acţiunea propriu-zisă a romanului (aproape toate datele sunt la Ion Negoiţescu), ci şi personalitatea Vitoriei Lipan.

Ceea ce induce în eroare de la început în *Baltagul* este aşadar alegerea, ca pretext epic, a situaţiei din balada populară: doi ciobani îl ucid pe un al treilea ca să-i ia oile. Fără îndoială, Sadoveanu ar fi putut să rescrie în proză *Mioriţa*, valorificând aspectul mitic, şi e de mirare că n-a făcut-o: multe din marile lui cărţi sunt rescrieri, parafraze, conţin adică un substrat livresc... Iată însă că în acest caz a preferat să scoată dintr-o baladă un roman pur şi simplu. Nu s-a insistat destul nici pe realismul *Baltagului*, nici pe paradoxul ce rezultă de aici. E clar, totuşi: Sadoveanu n-a dat curs imaginaţiei poetice, ci observaţiei; a restrâns descrierea, dezvoltând acţiunea; în locul unor personaje simbolice, trăind în spaţiul legendelor vechi şi al miracolului, a zugrăvit caractere, puternice, variate sau pitoreşti; şi, toate acestea, într-un roman a cărui materie primă părea atât de potrivită pentru poezie şi simbol. Ciudat este că, singurul roman obiectiv care i-a reuşit lui Sadoveanu se inspiră direct dintr-o baladă. După cum e sigur că, dacă

Miorița n-ar fi existat, s-ar fi observat mai demult (sau li s-ar fi dat importanța cuvenită) câteva lucruri: ce meticulos este înfățișat satul de munteni, în primele capitole, fără urmă de poezie în raporturile dintre oameni, în obiceiuri și moravuri; cât de substanțial epic este romanul în totul, cu o acțiune densă, rapidă, palpitantă, fără acele goluri pe care firea contemplativă a lui Sadoveanu le lasă de obicei în țesătura narativă; în sfârșit, ce puțin sentimental este, de data aceasta, scriitorul, punând în centru o femeie inteligentă și calculată, care *acționează* de la prima până la ultima pagină și a cărei justiție nu se bazează pe sentiment, ci pe interesul economic. Dacă urmărim a raporta romanul la baladă, se cade să spunem și că Sadoveanu sacrifică marele ritm al transhumanței pentru un fapt divers, pentru un accident; demitizează situația originară, privind dintr-un unghi deloc poetic evenimentul ritual. *Baltagul* e un roman realist în sensul cel mai propriu și poate fi citit ca atare. Foarte puține dintre personaje sunt sadoveniene: locul ciobanilor înțelepți l-au luat negustorii de oi, pe al țăranului cuminte, așezat și harnic, parvenitul fără scrupule; satele sunt „stricate" de noile raporturi sociale (acțiunea se petrece în 1924). Nicăieri n-a pus Sadoveanu mai multă obiectivitate și mai puțin sentimentalism decât în acest roman despre care Perpessicius afirma că „poartă un accent de mare baladă, romanțată, de mister cosmic". Și nicăieri n-a descris cu mai profund realism schimbarea lumii, năruirea societății patriarhale și idilice prin invazia capitalismului decât în acest roman ce ar fi întemeiat, după vorba lui Călinescu, pe „automatismul vieții pastorale". Vitoria nu urmează însă calea transhumanței, fiindcă Nechifor a fost ucis într-un loc neprevăzut, unde-l dusese negoțul, și unde nu mai fusese decât o singură dată, cu ani în urmă. Ce este deci ineluctabil în împrejurarea și locul morții sale? G. Călinescu merge până la a spune (în *Prefața* din 1961 la *Romane și povestiri istorice*): „Păstori, turme, câini migrează în virtutea transhumanței în cursul anului, în căutare de pășune și adăpost, întorcându-se în munți, la date întru veșnicie fixe. În privința dispariției oierului, oamenii fac fel de fel de presupuneri, dar Vitoria, care cunoaște calendarul pastoral, le respinge. Lipan nu poate face în cutare lună decât asta și asta. Mișcarea este milenară, neprevăzutul este exclus, ca și migrația păsărilor. În stilul său unic, Mihail Sadoveanu zugrăvește toate aceste ritmuri ale vieții primitive, determinate numai de revoluțiunea pământului și în care inițiativa individuală este minimă". Un singur lucru este în realitatea romanului legat de nerespectarea calendarului pastoral: întârzierea lui Nechifor. Restul este la fel de imprevizibil ca orice eveniment de roman polițist. Numărul posibilităților fiind limitat, rămâne îndeajuns de mare ca să fie nevoie de un calcul și de o tactică spre a-l reduce. Vitoria n-are însă cum căuta veriga lipsă dintr-un lanț de împrejurări, fiindcă acest lanț este arbitrar. Ceea ce ne frapează din plin este tocmai inexistența regulii și a ritmului, compensată de inițiativa personală a Vitoriei. Iar această inițiativă face dintr-o țărancă simplă un extraordinar detectiv. Ultimele capitole ale romanului, de când ea a prins un capăt al firului, sunt captivante mai ales prin jocul deducțiilor acestei femei fără știință de carte, dar în stare să citească pe chipul și în gesturile oamenilor ca într-o carte. Din nou, un singur lucru este oarecum dat dinainte, ține de o regulă fixă de comportare: faptul că orice vânzare între doi munteni se face în prezența unui al treilea. Celelalte amănunte sunt pur întâmplătoare și experiența acumulată a strămoșilor n-ar fi fost de mare folos Vitoriei în lipsa adâncii ei inteligențe. Fiindcă este evident că, ea nu aplică o normă, ci se adaptează necontenit împrejurărilor și că atunci când nu găsește dovezi, le provoacă.

„Drumul la Amsterdam și-n Olanda trece și prin județul Alba", scrie Sadoveanu în *Olanda, note de călătorie* din 1928. Adăugând: „Două lucruri într-adevăr vreau de multă vreme în această viață. Să mă mai duc odată la vânătoare de cocoși sălbatici și să vizitez Olanda. Una era

legată de alta, deşi eu nu înţelegeam". Sadoveanu pleacă la drum informat că va vedea o ţară unde totul a ieşit din mâna omului, nefiind nimic natural şi sălbatic. E pregătit să observe munca. Chiar aceasta va fi tema, neobişnuită la el, a însemnărilor: ce face omul prin muncă şi ce face munca din om. Neglijată până târziu, cartea a constituit subiect de dezbinare critică la începutul anilor '70: să fi aderat autorul *Împărăţiei apelor*, tot din 1928, la disciplina economică de tip occidental sau admiraţia lui este ironică? Indiferent de răspuns, o asemenea interpretare este simplistă. Ca orice om civilizat, şi împotriva ideologiei lui sociale, Sadoveanu preţuieşte în Olanda un mod de existenţă deloc primitiv, perfect întreţinut şi higienic. Esenţialul trebuie căutat altundeva. În timp ce propune în *Împărăţia apelor* un soi de falanster arhaic, Sadoveanu arată înţelegerea felului în care olandezii, şi ei împăraţi ai apelor, îmbină agricultura şi industria modernă. Deosebirea dintre moldoveni şi olandezi constă în faptul că cei dintâi profită de o colosală generozitate a naturii, care-i scuteşte de efort, în vreme ce austeritatea naturală din preajma oceanului îi obligă pe olandezi la tenacitate şi răbdare. Se ştie de mult că civilizaţia de tip capitalist s-a născut în regiuni sărace ale globului. Şi, apoi, *Ţara de dincolo de negură*, *Împărăţia apelor*, *Valea Frumoasei* şi celelalte nu trebuie citite ca reportaje ori note de drum, ci mai degrabă ca nişte scrieri poetice, unde izbândeşte vocaţia descriptivului, ori ca nişte false tratate de vânătoare şi pescuit. Sadoveanu nu opune patima pentru natură interesului pentru civilizaţie. Peisajele sălbatice, primitive, animalele şi păsările formează un cosmos nelocuit de om, şi tocmai de aceea fascinant, pe cale de dispariţie însă, şi de aceea dătător de nostalgii. Olanda reprezintă viitorul inevitabil. Prezentul împărăţiei de ape este pe cale de a deveni trecut şi în România. Descrierile sadoveniene ţin ele înseşi într-o bună măsură de imaginaţie. *Ţara de dincolo de negură* a fost comparată cu *Povestirile unui vânător* ale lui Turgheniev. Dar nu e nimic din portretistica socială şi morală care alcătuieşte fondul povestirilor ruseşti în *Ţara* sadoveniană, unde protagoniste sunt animalele şi păsările. Sadoveanu e mai aproape de Jack London, şi evident de Gârleanu şi de Brătescu-Voineşti, când atribuie animalelor comportament omenesc, fără să fie totuşi realist, ca flamandul Snyders în pânzele lui animaliere, ci mai degrabă poet al vieţii primordiale. Gârlele mocirloase, în adâncul cărora se coc seminţele plantelor de apă şi-şi depun icrele peştii, unde foşgăie făpturi groteşti născute parcă din putreziciunile organice – iată unul din domeniile lui predilecte. O ploaie (în *Împărăţia apelor*) răscoleşte aceste străfunduri şi înfrăţeşte fiinţele omeneşti cu toate elementele lumii. Procedeul e inventarul halucinant. Dacă la Geo Bogza natura triumfă prin dimensiune, la Sadoveanu ea triumfă prin număr. Invazia gâştelor sălbatice la începutul primăverii e un tablou (*Ţara de dincolo de negură*) încă mai terifiant decât al peştilor, prin ridicarea unui nor gros ce cutremură aerul cu aripile. Acumularea iraţională a păsărilor izbeşte prin sugestia de supranatural. În literatura română există puţine poeme mai „alarmante" decât această viziune a unui văzduh în care păsările se strivesc unele pe altele ca sardelele, huind ca o mare furtunoasă:

„Vin şi trec în fiecare noapte mii şi mii, aici şi pretutindeni, pe tot emisferul nordic. În fiecare noapte umplu cerul, plutind pe aripile lor puternice şi neostenite. Când într-un târziu, încercăm a aborda către o margine de grind, văzduhul se cutremură de aripile în clamoarea lor, ca de vijelie. Mulţimea lor trece de numerele minţii omului şi întunecă cerul. Aşa plutesc pe văzduh, poposesc şi trec pe toată aria unei jumătăţi de pământ... Stăteam uimit, privindu-le cu spaimă mulţimea. Acestea, şi altele, şi altele, în nopţi şi nopţi, fără întrerupere şi răgaz, pe senin şi furtună, trec pe mările cele libere de la miazănoapte. Acolo sunt marile singurătăţi albastre de pe tărâmul celălalt, unde nu răzbesc oamenii... Iar la echinocţiul de toamnă se

întorc pe drumurile pe care de sute de mii de ani generaţiile lor le străbat fără încetare."

Dar există şi altfel de descrieri, în care prevalează delicateţea amănuntului, ochiul pitoresc din ţesătură, ca în această tapiserie, înflorată şi bogat zugrăvită în culori, a bălţii, unde se distinge fiecare nuanţă şi e tras până la capăt fiecare contur. Răţoiul egiptean (*Ţara de dincolo de negură*) cu pene de azur şi ochii de ametiste fumurii pare coborât dintr-o stampă, deşi încordarea cu care primeşte pericolul pune un accent dramatic în tablou:

„Nici eu, nici indianul nu ştiam că răţoiul cel mare, din marginea de cătră nou a luciului, e o pasăre sfântă, din ţara de la miază-zi – cu pene şi ochi de ametiste fumurii. Îşi ondula lin capul, plutind măreţ, şi glasul lui era molatic şi catifelat ca amurgul. Când simţi barca şi zări duşmanul, tresări cu putere sfărâmând balta şi bătu din aripi încovoiate, cu gâtul lung întins spre pămătufurile trestiilor. La chemarea glasului lui, raţele sălbatice săltară şi ele spre cer, într-un început de vijelie. Puşca sfărmă singurătatea şi umplu de fum şi de miros de pucioasă împrejurimea. Zeul de la Egipet căzu cu zgomot în baltă, îmbrăţişându-şi cu aripile imaginea sângerată."

Priveliştea unui nor apocaliptic de păsări ori imaginea trasă fin cu pensula muiată în cele mai proaspete culori formează două posibilităţi distincte ale artei descriptive a lui Sadoveanu. Însă el e şi un poet de atmosferă stranie, ca în această apariţie a caprelor ocrotite de schivnicul Antonie:

„Printre trunchiurile bătrâne, deasupra omătului, se înfiora o lucire fumurie şi violetă care curgea în sus printre crengi, cătră văzduhul lunii. În fundul văii, o apă vie, care se domolea îndată într-un ochi luciu de topliţă. Dincolo, pădurea rară urcă iarăşi lin, în depărtări... Când îmi ridicai ochii... văzui cârdul de căprioare suind de cătră fundul văii, în lungul râpei pârâului. Aceste sălbăticiuni delicate şi blânde le aşteptam, însă fără gânduri rele, căci erau sub ocrotirea prietinului nostru Sfântu' Antonie. Veneau fără grabă, se opriră o clipă să le număr – erau opt – şi în copce scurte se apropiară de topliţă. Raţele sălbatice făcură un ocol ca să le primească, şi cercuri licăritoare alergară spre mal. Înşirate pe marginea apei, gingaşe şi nesigure, îndrăzniră să-şi plece grumazurile; şi când ridicară boturile, steluţe de argint le căzură la picioare. Rămaseră privind cu ochi mari şi blânzi la paserile streine."

Fără să se schimbe în linii mari, revenind în variante la aceleaşi teme, povestirile din volumele celelalte (*Valea Frumoasei*, *Istorisiri de vânătoare*, *Vechime* etc.) sunt din ce în ce mai rafinate stilistic. Literatura scriitorului a căpătat între timp o patină; şi acel aer parcă dezabuzat pe care i-l dau melancolia profundă şi o ironie ce se învăluie în protocolare şi monotone reflecţii asupra existenţei. Orice alt conţinut decât acela al foirii naturii de vietăţi ce nu se numără ori al tablourilor graţios-picturale a încetat de mult să mai intereseze. Anecdota, portretul, vânătoarea ori pescuitul propriu-zis pălesc în comparaţie cu poezia alpestră, misterul pădurilor neatinse în care-şi au sălaş fiarele, cu farmecul poienilor singuratice, cum este aceea din *Valea Frumoasei*, unde se pătrunde traversând o punte accesibilă doar unuia singur, o dată la mai multe generaţii de vânători. Rareori descrierea a atins această intensitate a supranaturalului ca în proza lui Sadoveanu. Cea mai savantă dintre cărţile de acest fel este *Poveştile de la Bradu Strâmb*. Remarcăm în ea, de la primele pagini, tema literaturii. Ea constă în cultivarea deliberată a imaginaţiei – fiind vorba de poveşti spuse într-un cadru anumit şi mai puţin de întâmplări „reale" ca în cărţile anterioare – şi, deopotrivă, în ceea ce am mai numit un sens al scrisului – poveştile *transcriu* alte poveşti. Aceste două laturi sunt uşor de pus în relaţie. La Bradu Strâmb oamenii se strâng în timpul „de dezastre cosmice şi măceluri omeneşti [din] zilele verii anului 1941".

E un refugiu în poveste, aşa cum e şi acela din naraţiunile care urmează, al lui Kamo, japonezul ce evadează din epoca lui de incendii, cutremure, taifunuri şi ciumă, sau al lui Şipka, polonezul ce se călugăreşte după ce înţelege filosofia *Eclesiastului*. Întreaga povestire a lui Kamo e un lamento poetic despre nestatornicia instituţiilor omeneşti, iar Toyama e un alt Bradu Strâmb. Lianţi-Ho înseamnă, în chineza naratorului din a treia poveste, Valea Frumoasei. Sfârşitul manuscrisului lui Şipka conţine „câteva privelişti care se vedeau şi în jurul nostru". Toţi povestitorii se apără de pericolele existenţei povestind. Cartea se ridică în faţa vieţii ca o realitate durabilă în faţa uneia vremelnice. *Hojoki* (titlul uneia dintre poveşti) s-ar traduce astfel: *ho* înseamnă pătrat, *jo*, măsură de lungime (deci *hojo* este o chilie cu laturi de anumite dimensiuni), în fine *ki* înseamnă carte. Spaţiul refugiului devine aşadar un spaţiu al cărţii, iar motivul cărţii ne duce cu gândul la acela al scrisului. De altfel, o parte din poveşti au un model scris: a lui Kamo, a lui Şipka sau aceea împrumutată din *Halima*. Acest aspect livresc formează originalitatea artei în *Poveştile de la Bradu Strâmb* care sunt un mic *Decameron* sadovenian. Un *Hanu-Ancuţei* mai rafinat şi mai artificial.

Romanul tipic al instabilităţii şi unul din cele mai reuşite artistic dintre romanele istorice ale lui Sadoveanu este *Zodia Cancerului sau vremea Ducăi-Vodă* (1929). De la titlu se vede intenţia scriitorului de a zugrăvi recăderea în barbarie. Pe acest fundal, se povestesc trei istorii: lupta lui Duca de a se menţine pe tron; călătoria abatelui Paul de Marenne; şi dragostea nefericită a lui Ruset pentru fata domnitorului. *Zodia Cancerului* e o carte sumbră, pe lângă care romanele anterioare, nici ele lipsite de evenimente sângeroase, par pline de sănătate a simţurilor şi a spiritului. În *Şoimii* de exemplu, eroii aveau încă timp să benchetuiască şi filosofia lor se rezumă la a mai da peste cap o cofă cu vin înainte de a merge la moarte. În *Neamul Şoimăreştilor* (1915), personajul principal era pe rând aventurierul viteaz de tip d'Artagnan, îndrăgostitul fără speranţă şi răzbunătorul social (G. Călinescu are dreptate că, schematic şi cursiv epic, ca un curat roman de aventuri la început, *Neamul Şoimăreştilor* cade brusc „într-o temă de roman social, pe ideea conflictului dintre ţăran şi latifundiar"). Finalul e de un patetism forţat. Eroul îi strigă femeii pe care o iubise: „Acum între noi e sânge..." şi îl ucide pe boier, dând curs urii de clasă. Dar în ciuda încrâncenării din astfel de scene, romanul rămâne la zugrăvirea sentimentală a unei lumi patriarhale ce se apără de invazia formelor noi. Sentimentalismul constă tocmai în faptul că prozatorul ţine pe faţă partea răzeşilor. Tonul cărţii e facil-înduioşător. Nici tonul, nici iluziile sociale nu se mai regăsesc în *Zodia Cancerului*, unde, sub o aparentă detaşare ironică, se face cronica shakesperiană a unei epoci tulburi şi sângeroase, a unei lumi roase de intrigi josnice, în care tot al doilea om este o iscoadă sau un asasin plătit. Duca, domnitor neiubit nici de popor, nici de boieri, întreţine, fără să fie sangvinar ca Richard al III-lea, o atmosferă de suspiciune şi teroare. Întâia lui apariţie se produce „în chilia de taină", acolo unde se ţin sfaturile ce nu trebuie să ajungă la urechea nimănui. Vasile Lupu (*Nunta Domniţei Ruxandra*) sau Ştefan cel Mare (*Fraţii Jderi*) preţuiesc pompa şi ies cu plăcere în public, la vânători sau petreceri. Duca mănâncă singur sau între copii şi soţie, fără ceremonie, ca un om temător şi ursuz. E auster, nevicios, dar tocmai de aceea inspiră frică. Neavând plăcerea vieţii, a vinului, a femeilor, este neînduplecat, ca orice om fără slăbiciuni faţă cu slăbiciunile altora. Divanul de judecată n-are solemnitatea justiţiară a divanului lui Ştefan, nici măcar cruzimea deschisă pe care o vedem la Tomşa sau la Nicoară. Duca e omul hotărârilor ţinute secrete, al pedepselor amânate cu sadism şi al iertărilor tactice. Când hatmanul îl vesteşte că slugerul Lupu ar fi încercat să instige pe orheieni cu scrisori de la un pretendent la tron, Duca pleacă imediat urechea la părerea după care scrisorile trebuie să fie false.

Raţionamentul lui e simplu: uneltirile nu se fac cu iscălitură şi pecete. Aşadar, pune să fie prins Lupu ca să i se smulgă mărturisiri. Slugerul nu va ezita să spună ce ştie, dar, spre a da greutate ameninţărilor domnitorului, Buga îl vâră mai întâi cu capul într-un ciubăr cu apă până i se taie respiraţia, iar după ce ancheta se termină îi leagă mâinile în belciug la zid şi picioarele în butuc. Domnitorul însuşi izbeşte cu piciorul şi cu buzduganul în prizonier, cu o furie sadică. Ştiind acum numele trădătorilor, el se urcă vesel la masă, ca şi cum nimic nu s-ar fi întâmplat, reuşind să înşele şi pe cei mai perspicace: „Vodă are bun chef astăzi, observa dumnealui Ţifescu". Însă după ce solul francez pleacă, trădătorii sunt deodată smulşi de la locurile lor şi predaţi gâdelui. Execuţia lor e înfăţişată, minuţios, în toate sângerosele ei amănunte. Tocmai în această perioadă agitată are loc călătoria abatelui de Marenne, după toate semnele, un emisar secret al Regelui Soare către Sultan, politician abil şi inteligent. Trecerea prin Moldova îi este îndeaproape supravegheată. Însoţitorii care i se dau la Liov sunt spioni dubli, în solda Împăratului Leopold (care bănuia că Franţa şi Turcia poartă tratative în ascuns) şi în solda lui Duca însuşi. În afară de această nu tocmai inofensivă gardă, importantul personaj mai e păzit de un mic detaşament domnesc. Traseul îi este hotărât dinainte, dar schimbat mereu în ultima clipă. Călăuzit cu atâta grijă, străinul nu trebuie să vadă unele lucruri. El e însoţit de beizadeaua Alecu Ruset, pe urmele căruia Duca pusese oameni, fiindcă îl bănuia de o relaţie cu fiica sa. Iubirea lui Ruset se consumă în această atmosferă de nesiguranţă, când oamenii îşi vorbesc mai mult la ureche, trag perdelele de la ferestre sau zăvorăsc uşile. Nimic nu scapă de sub aripa îndoielii şi a fricii. Catrina, fata lui Duca, îl vede pe furiş pe Ruset sau îi transmite ştiri printr-o ţigancă bine plătită. Taina iese la iveală totuşi, cel care o descoperă fiind un spion domnesc, aga Bucşan. Însă acesta înţelege să n-o divulge, căci are jocul lui. Ruset are neşansa în dragoste a mai tuturor personajelor sadoveniene, a lui Tudor Şoimaru, Ionuţ Jder, Bogdan Soroceanu şi alţii. Ceea ce e comun romanelor istorice e de altfel un miez format dintr-o poveste nefericită de iubire. G. Călinescu a observat că eroului sadovenian îi lipseşte „ţinuta înalt virilă", el melancolizându-se repede şi eşuând din această cauză. Femeile sunt, de obicei, superioare prin decizie şi experienţă. Catrina e mai tare decât Ruset, Ruxandra are asupra lui Soroceanu avantajul vârstei, Magda Orheianu este femeia frivolă care uită numaidecât. Bărbatului îi este caracteristică o comportare pe care în nuvele am întâlnit-o la tinerele fete şi anume pasionalitatea. Şi Tudor Şoimaru, şi Ruset sunt orbiţi de sentimentele lor. Înainte de a-şi pierde capul la propriu, Ruset şi-l pierde la figurat. Mulţi eroi (chiar şi cei care se pot lăuda cu un trecut aventuros erotic) sunt fundamental monogami, iubind cu adevărat o singură dată. Scriitorul nu face propriu-zis analiza sentimentului erotic, care se declanşează simplu şi se urmează previzibil. Chiar şi cochetăria femeii e previzibilă, deşi nu şi pentru bărbat care e, în multe cazuri la Sadoveanu, la vârsta iniţierii (Bogdan, Ionuţ). După această criză, vine, de obicei, experienţa eroticii casnice. În *Fraţii Jderi*, Simion, care a cunoscut şi el în prima tinereţe o decepţie, când se îndrăgosteşte a doua oară, se însoară şi face copii. Neîmplinirea sau tragicul în dragoste se datoresc unor împrejurări exterioare. În *Neamul Şoimăreştilor*, între Magda şi Tudor stă vechea ură de clasă dintre boierul uzurpator şi răzeş. În romanele următoare, lucrurile se prezintă ceva mai nuanţat şi, în general, rareori nepotrivirea socială mai intervine ca factor de dezbinare. Sunt alte forţe în joc. Ruxandra e menită lui Timuş din raţiuni de politică externă. Nasta se sinucide fiind răpită de tătari. Nicoară, consacrat răzbunării sale, trebuie să-şi reprime sentimentul faţă de Ilinca. În *Zodia Cancerului*, felul cum politica pătrunde în dragoste este cel mai semnificativ. Ruset şi Catrina sunt despărţiţi de ţesătura de intrigi de la Curte, de politica lui Duca. Cei doi eroi sunt victimele politicii domneşti: cu desăvârşire ino-

centă fiind, desigur, numai fata. Politica își pune pecetea, în *Zodia Cancerului*, pe toate relațiile dintre oameni. Sentimentul e sacrificat interesului. Cel tare își impune voința celui slab. Ruset pierde nu fiindcă n-o iubește îndeajuns pe Catrina (nebuniile pe care le săvârșește pentru ea arată contrariul), ci pentru că e un prost politician. O fiică de domnitor nu poate fi răpită cu forța, trebuie obținută prin șiretenie. De adversarul lui, pe care Duca îl voia ca ginere, Ruset trebuia de asemenea să încerce a scăpa prin diplomație, nu scoțându-l noaptea din pat ca să-l împiedice a ajunge a doua zi la nuntă. Într-o lume în care zidurile au urechi și unde toți se știu supravegheați, în care înfloresc minciuna și trădarea și orice lucru se cumpără sau se vinde, niciun sentiment, nici dragostea, nu poate rămâne neviciat. *Zodia Cancerului* este romanul unei iubiri tragice: dar, în aceeași măsură, al iubirii obligate să se prefacă spre a nu fi suprimată, al iubirii clandestine, pândite la fiecare pas de pericole și care trebuie să se resemneze în cele din urmă în fața terorii și a morții.

Pe un ton festiv începe romanul *Frații Jderi*, epopeea sadoveniană a vârstei de aur. Diferența, nu numai de *Zodia Cancerului*, dar și de celelalte romane istorice, se remarcă lesne. Fără ezitare, prozatorul anunță de la primele pagini lumea pe care o zugrăvește: trăind într-o „fericire mitică" (G. Călinescu), idilică, bucurându-se de roadele pământului și de stabilitate, sub mâna unui voievod puternic și măreț ca un zeu. Drumurile sunt pașnice, negoțul, înfloritor, recoltele, mai bogate decât oricând. Este o mare impresie de sănătate naturală și socială, oamenii se îmbracă și vorbesc cuviincios, în respectul legilor și credinței, devotați domnitorului și oricând gata a se pleca la poruncile lui. Pe scurt, Moldova acestei vârste închipuie la Sadoveanu e o mare și unită familie. Dacă în centrul *Zodiei Cancerului* erau trei eroi singuri: Duca, Ruset și abatele de Marenne, aici este o familie, aceea a comisului Manole Păr-Negru, poreclit, ca și toți ai lui, Jder, din cauza unei pete de pe obrazul stâng. *Frații Jderi* este romanul familiei cu acest nume, înțeleasă ca nucleu al unei familii mai mari, care este însăși Moldova lui Ștefan: „Titlul ne indică acea pluralitate familială cu reminiscențe gentilice, proprie epopeii începuturilor – scrie Edgar Papu. Însuși numărul de cinci ar fi acela al personajelor dintr-o bătrână și celebră epopee, și anume cei cinci frați Pandava din *Mahabharata* indiană. Iar solidaritatea familială implică existența aceluiași organism colectiv ale cărui membre aflându-se învestite cu funcțiuni diferențiate rămân totuși indisolubil legate laolaltă". Găsim ideea și la Lukács: „Riguros vorbind, eroul epopeii nu e niciodată individul. De totdeauna s-a considerat drept un caracter esențial al epopeii faptul că obiectul ei nu e un destin personal, ci acela al unei comunități". Însă primul volum al trilogiei sadoveniene (deși familia se manifestă de la început ca personaj colectiv) este în fapt consacrat celui mai mic dintre fiii comisului, Ionuț (*Ucenicia lui Ionuț*). Nu întâmplător, chiar în scena sosirii lui Ștefan la Neamț, Ionuț face cunoștință cu Alexăndrel, coconul domnesc, și se leagă frați de cruce. Volumul va urmări peripețiile celor doi tineri și ruptura dintre ei, când se vor îndrăgosti de aceeași fată. Așadar, e vorba de întâia dragoste a unor adolescenți. Și Ionuț, și Alexăndrel sunt încă prea tineri ca să aibă sentimentul familiei. Dragostea lor izbucnește furtunos și e ținută secretă. Ilisafta, mama lui Ionuț, bănuiește ceva, dar nu știe nimic precis. Nici frații mai mari, nici tatăl nu sunt puși în temă. Evoluția sentimentului e tipică, nu individuală. Chiar ocupându-se de indivizi, Sadoveanu ocolește romanul de analiză; scrie aici „poemul iubirii juvenile", cum zice bine G. Călinescu, iar în al doilea volum pe al „iubirii matrimoniale". Eroul nu e individualizat, comportându-se după legile speciei. Ionuț și Alexăndrel vor fi orbiți de pasiune de cum vor vedea pe Nasta. Fata (care e, ca aproape toate eroinele sadoveniene, sălbatică și rușinoasă, dar plină de inițiativă în dragoste) îl preferă pe Ionuț și caută să-l evite pe Alexăndrel. Un timp, Ionuț se află în cumpănă între prietenia

jurată fratelui de cruce şi instinct: ultimul se va dovedi mai tare, căci Jder este la o vârstă la care pornirea egoistă acoperă simţământul solidarităţii. Inexperimentat, se pierde cu firea şi trece prin focul întâii pasiuni. Nu doarme, nu mănâncă, nu vorbeşte. Se perpeleşte pe jar, de dor sau de incertitudine. Totul rămâne, bineînţeles, la nivel general caracteristic. Nasta fiind răpită de tătari, Ionuţ fuge disperat de acasă pe urmele ei, ajunge în Turcia, riscându-şi viaţa. Nebunie, din nou, tipică. Acum se pune în mişcare familia. Aflând de isprava copilului, comisul cere învoire de la Vodă să-şi ia pe ceilalţi fii şi să plece după zănatic. Organismul familial e mai greoi şi mişcarea implică oarecare birocraţie. Numai la vârsta lui Ionuţ există deplină libertate în a-ţi lua câmpii din dragoste, încălcând legea tribului. Cum Nasta s-a sinucis, toată expediţia se dovedeşte zadarnică. Al doilea volum, *Izvorul Alb*, relatează însurătoarea lui Simion Jder. Simion este Ionuţ la altă vârstă. A avut şi el cândva o experienţă dureroasă, iubind o fată şi disputându-şi-o cu altul. Elementul de competiţie este, cum se vede, caracteristic pentru erotica juvenilă. Rămas neînsurat mulţi ani după aceea, spre supărarea lui Ştefan Vodă însuşi, Simion, bărbat matur, serios, se îndrăgosteşte de Maruşca. Reacţia e aceeaşi ca şi la Ionuţ, în ciuda maturităţii, cu deosebirea că Maruşca fiind răpită şi transportată în ţara leşească, Simion nu mai aleargă de capul lui, ci aşteaptă îngăduinţa domnească. A doua oară se pune în marş clanul Jderilor pentru recuperarea unei femei. Nicodim, călugărul, încalecă pe măgar, Cristea, Ionuţ, Simion şi comisul, pe cai, şi pornesc să-l întâlnească dincolo de hotar pe Damian, negustorul, al cincilea frate. Maruşca odată redobândită, Simion îşi întemeiază o familie şi are curând un copil aşezându-se deci la casa lui. Problemele şi raporturile de familie devin esenţiale în acest al doilea volum, fără a fi fost absente cu totul nici din primul. Autorul stăruie pe zeci de pagini asupra gospodăriei comisului, asupra obiceiurilor, calendarului, ocupaţiilor zilnice, discuţiilor şi petrecerilor. În volumul al treilea (*Oamenii Măriei Sale*), după dragostea tinerească şi cea matrimonială, vine la rând dragostea de ţară. În viziunea lui Sadoveanu, în care ţara e o mare familie, aceste trei sentimente nu se exclud, fiind din aceeaşi speţă. Fiii îşi părăsesc familia cea mică spre a o sluji pe cea mare. Întâiul capitol relatează tocmai această tranziţie, care provoacă supărarea Ilisaftei. Ea rămâne femeie şi mamă, speriată de preparativele de război. În primul plan (cu toată gluma ascunsă în conversaţie) trece totuşi cealaltă familie. Ionuţ, vindecat şi maturizat, a primit învoire să meargă în tabără. E, acum, un oştean priceput şi viteaz. Domnitorul îl trimite cu o grea misiune la turci, de care nu ştie nimeni în afara arhimandritului Amfilohie Şendrea, protectorul tânărului şi sfetnic domnesc. Cu această ocazie aflăm că Ionuţ îi vine nepot arhimandritului. Simbolic, lucrul trebuie interpretat ca o dovadă a desfacerii lui definitive de familia naturală. Domnitorul strânge armată din răzeşi, oameni ai pământului. De aici şi titlul volumului. În război mor Manole şi Simion. Cineva duce vestea comisoaiei care începe să ţipe cu durere şi demnitate ca o autentică ţărancă: „Nană Chiră! Nană Chiră! a prins dumneaei a striga. Nană Chiră, vină repede aici, ca să afli că s-au prăpădit doi dintre iubiţii noştri. S-a prăpădit soţul nostru şi fiul nostru cel mai mare". Iar Nicodim, călugărul cărturar, scrie în ceaslov la Neamţ întâmplările în care destinul familiei Jder şi destinul Moldovei se împletesc atât de strâns: „Anul de la Hristos 1475, iar de la facerea lumii 6983, în ziuă de marţi, patru zile după sfânta Bobotează, fost-a mare război cu turcii la Vaslui şi i-a biruit luminăţia sa Ştefan Vodă pe păgâni. Pierit-au în acest război părintele nostru după trup comisul Manole Păr-Negru şi fratele nostru după trup Simion şi alţi mulţi, Dumnezeu să-i miluiască întru iertarea sa. Iar mai înainte de aceasta, s-a fost întors mezinul nostru comisul Onu de la Sfântu Munte şi de la Brăila, cu barbă, de nu l-a mai cunoscut nimeni; ş-a zâmbit măria sa când l-a văzut şi l-a cunoscut... " Romanul se încheie pe tonul pe care a început: vârsta mitică

e şi o vârstă eroică, în care oamenii îşi dau bucuroşi viaţa pentru pământul şi ţara lor. În Moldova glorioasă a lui Ştefan nu e loc pentru lacrimi. În plin război mondial, în 1943, Sadoveanu imagina în *Fraţii Jderi* această utopie, impresionantă în naivitatea ei şi plină de farmec, ca un poem festiv al vârstei de aur a lumii.

Chiar în anul apariţiei *Crengii de aur*, Sadoveanu scrie într-un articol intitulat *Ochiul care râde*: „Socotind limba ca un factor important în comunicare, am totuşi încredinţarea că trebuie să ne căutăm pe noi înşine mai în adânc şi mai în trecut, când cântecele şi legendele traduceau cu alte vocabule acelaşi sentiment. Pot spune că neamul nostru se trage de la Roma, dar mai cu seamă de la Carpaţi". La începutul cărţii sale, aceleaşi cuvinte sunt puse în gura profesorului Stamatin, care crede nu numai în existenţa unei civilizaţii daco-getice anterioare aceleia romane şi nutrită direct din surse egiptene şi babiloniene, dar chiar în perpetuarea ei până într-o epocă recentă: „Bătrânul – spune de exemplu Stamatin despre magul care i s-ar fi arătat în peştera din Muntele ascuns – mi-a deschis înţelegerea eresurilor, a datinelor, a decântecelor, a vieţii intime a poporului nostru, aşa de deosebită de civilizaţia orăşenească. Acest neam trăieşte încă în trecut; toţi copiii lui care intră la universitate sar veacurile, desfăcându-se de el, dezrădăcinându-se şi murind... Duhul magului e o realitate vie nu numai în civilizaţia preistorică a pământenilor noştri. Îl găsiţi şi-n lumea dumneavoastră modernă... Calendarul lumii nouă a rămas al astrologului şi al magului de altădată". Şi Stamatin urmează cu descifrarea calendarului uitat. Regăsim în acesta multe lucruri din ştiinţa, meteorologia, obiceiurile şi religia ţăranilor sadovenieni din celelalte romane. Civilizaţia daco-getică este matricea spirituală a civilizaţiei ţărăneşti din *Fraţii Jderi* sau *Nicoară Potcoavă*. Ne aflăm, în *Creanga de aur*, la rădăcină. Influenţa ideilor lui V. Pârvan şi L. Blaga nu e, desigur, de ignorat în constituirea acestei „utopii dacice", cum a numit-o Paul Georgescu, izvorâtă, ca şi utopia democraţiei ţărăneşti, din aceeaşi „oroare de capitalism", de existenţa modernă a maşinilor. Sadoveanu zugrăveşte în primele capitole o vârstă de aur mai veche decât aceea din romanele istorice. Muntele magului e o lume în care oameni, animale şi plante trăiesc într-o unitate sacră de început de fire. Lipsa de sfială a făpturilor domnului şi frumuseţea calmă a peisajului formează atributele unui suav paradis natural. Acest paradis pe cale de dispariţie se compune din cercuri concentrice. În miezul lui este peştera magului unde nu au acces decât foarte puţini: aici sunt templul şi altarul. Cercul următor este al Muntelui ascuns, pe care-l urcă monahii, şi care, cale de trei zile, este interzis muritorilor de rând. Semne pe copaci şi pe pietre indică graniţa teritoriului sacru. În cercul din afară stau „noroadele de la câmpie", locuitorii acestei neverosimile Dacii din secolul al VIII-lea d. Chr., creştinaţi în mare măsură, dar păstrând încă multe din îndatoririle faţă de vechea credinţă. Acestora, magul li se arată doar în zilele de mare sărbătoare şi ei se bucură şi uită repede învăţăturile sfântului personaj. Căci se închină unor zei noi şi au preoţi noi. Tocmai pentru a descoperi ce a schimbat în viaţa oamenilor creştinismul, îl trimite magul pe Kesarion Breb la Bizanţ („Aş dori să aflu dacă popoarele lor sunt mai fericite şi dacă preoţii legii nouă au sporit c-un dram înţelepciunea"). Kesarion Breb se întoarce după şaisprezece ani (din care şapte petrecuţi în Egipt) şi răspunsul lui este următorul: „După cum mi-a fost porunca, am cercetat rând pe rând toate locurile cetăţii, de la palat până la colibe. La acestea din urmă numai am cunoscut lacrimile fără niciun amestec de răutate. Căci acolo unde s-au adunat bunurile şi puterea, stau stăpâni demonii lăcomiei, ai zavistiei, ai minciunii. Acolo oamenii se pleacă legii împăratului şi legii lui Dumnezeu – însă cu viclenie, alcătuindu-şi dobândă numai pentru pofte şi patimi. Vorbele dulci şi zâmbetele au în ele otravă. Pe meşteşugari şi pe plugari îi istoveşte camăta; pe robi harapnicul; pe neguţători visteria şi mita. Flămânzii şi calicii împărăţiei

s-au adunat aici cerşind pe toate căile cetăţii; răcnind la Hipodrom, pândind noaptea palatele, aşteptând căderea domnilor. Palatul autocratului este subt sabia străjerilor; aceştia stau la pândă, râvnind comorile. M-am îndreptat spre cuvioşii nonahi din sfintele mănăstiri, nădăjduind să găsesc la ei altă lege. Am cunoscut şi într-înşii cerşetorii vieţii şi zaravii rugăciunilor. Am socotit pe cei buni, ostenindu-mă a-i cerceta şi la răsărit şi la asfinţit. De la unu – numărul lor nu l-am mai putut creşte." Nici vorbă că filosofia lui Kesarion Breb este filosofia lui Sadoveanu însuşi şi observăm că ea este profund sceptică: nu numai că noua religie nu ar fi adus nicio schimbare esenţială, dar o schimbare esenţială nici nu ar fi cu putinţă să se producă. Ceea ce se schimbă sunt doar aparenţele. Temelia lumii rămâne aceeaşi. Fiecare epocă repetă în alte forme epocile anterioare. Filosofia aceasta a exprimat-o şi Eminescu în versul „alte măşti, aceeaşi piesă". Scepticismul sadovenian e de două feluri: legat, pe de o parte, de fatalismul lui de sorginte orientală, legat, pe de alta, de o viziune imobilistă, în care singurul lucru ce se poate întâmpla este repetarea în chipuri noi a unei aceleiaşi esenţe. Totul e scris dinainte: viaţa şi moartea împăraţilor, bunătatea lui Filaret şi nefericirea Mariei din Amnia, revolta şi căderea unui Alexie Moseles, speranţa sau dezamăgirea blândului episcop de la Sakkoudion. Totul e aparenţă şi iluzie în această lume, nimic nu e cu adevărat real în afara spiritului. Kesarion Breb ştia, de altfel, toate acestea înainte chiar de a pleca. El se întoarce spre a se zăvorî definitiv în peştera sacră din Muntele ascuns, ca al treizeci şi treilea şi cel din urmă Decheneu. *Creanga de aur* este şi cartea iniţierii lui Kesarion Breb, trimis de părintele lui spiritual în lume, precum Alioşa Karamazov de stareţul Zosima. Sunt, de fapt, trei iniţieri oarecum deosebite: în filosofia Egiptului, în politica Bizanţului şi în iubire. Cei şapte ani petrecuţi la Memfis nu sunt relataţi în carte. Ei reprezintă latura teoretică a iniţierii: învăţarea esenţelor, a legii ascunse în lucruri, a Cărţii. Magul îi ceruse însă ucenicului său să petreacă următorii ani în Bizanţ, ca să aplice la realitate ceea ce a învăţat, verificându-şi în practică înţelepciunea. În fond: ca să pună faţă-n faţă Cartea şi Viaţa. Kesarion Breb călătoreşte, priveşte, stă de vorbă cu oamenii, le citeşte pe chip firea şi gândurile, dezleagă şaradele sofiştilor, uimindu-i pe toţi cu sagacitatea spiritului. Este un adevărat filosof care descifrează necontenit esenţa ascunsă în aparenţe, legea generală pe care o revelă împrejurările particulare. Stabilind relaţia abstractă, Breb vede tiparul necesar acolo unde ochii celorlalţi văd doar întâmplarea şi accidentul; pătrunde cauza, unde ceilalţi constată doar efectul. Dar pentru ca iniţierea lui Breb să fie deplină el nu poate rămâne un simplu spectator al spectacolului lumii: trebuie să participe la el. Asumându-şi rolul aducerii Mariei de la Amnia la Augusteon, el trece proba cea mai dificilă. Pe bună dreptate s-a observat aici motivul Cenuşăresei căreia i se potriveşte condurul împărătesc: mesagerul se ndrăgosteşte de Cenuşăreasa. Iubirea e, pentru Kesarion Breb, cea mai dureroasă treaptă a iniţierii. De patru ori o întâlneşte pe Maria. Să numim întâia întâlnire: vestirea. Vestirea fetei sărace ce va deveni împărăteasă şi vestirea dragostei lui Kesarion Breb. Încercarea patofului e o scenă de mare fineţe:

„Îl dădu copilei. Aceasta îşi lepădă papucul de piele groasă şi-şi vârî în condur piciorușul, mişcându-şi degetele, care păreau a avea o bucurie a lor proprie. Privind stârcul când dintr-o parte, când din alta, copila zâmbea. Îşi ridică privirile, aţintindu-le asupra străinului şi-şi păstră zâmbetul până ce înfloriră şi ochii aceia îngheţaţi de care se sfiise în prima clipă.

«Viclenia unei copile e de multe ori mai primejdioasă şi mai înveninată decât a unei curtezane», cugeta egipteanul; şi inima lui de pulbere îl umili, primind lovitura unei clipe, singură în veşnicie şi nemurire.

— Copilă, grăi el cu blândeţe, păstrează acest condur, până vei primi părechea lui."

A doua şi a treia întâlnire sunt ale cumpenei. Breb îl însoţeşte pe sfetnicul Stavrichie la Augusteon când, dintre fetele venite de pretutindeni, trebuie să se aleagă mireasa tânărului împărat. Văzându-l pe Breb, sfioasa Maria are o tresărire de la locul ei: „Ridicându-şi genele umede, Maria cunoscu dintr-o dată pe prietinul ei egipteanul şi tresări înălţându-se din locul ei. Atunci Stavrichie şi boierii şi episcopii se opriră, văzând asupra ei strălucirea dumnezeiască a asfinţitului." Kesarion joacă în această împrejurare rolul călăuzitorului: „Stavrichie păşi către fecioară. Se opri la trei paşi înaintea ei, privind-o cu luare-aminte. Egipteanul trecu înainte şi Maria întinse spre braţul lui mâna, căutând un sprijin. Astfel, Kesarion o aduse la marele slujitor împărătesc şi ea îşi înclină fruntea, simţindu-se prea ruşinată de atâţia ochi care o aţinteau." Ultima întâlnire este şi cea mai frumoasă din toate şi înseamnă renunţarea:

„Tânăra împărătească întinse dreapta. Cutremurându-se deodată de spaimă, îşi plecă obrazul, sărutând degetele care i-o cuprindeau. Străinul o domoli, apăsându-şi palma stângă pe fruntea ei.

— Mărită stăpână, vorbi el cu voce moale, nefericirea nu ţi-a adus-o purtarea Împăratului, ci iubirea mea.

— E adevărat? ţipă înăbuşit Maria.

— E adevărat.

Ea îl cuprinse strâns, plângând.

— E adevărat, îi zise el iar, cu blândeţă. Însă drumurile noastre în această lume trebuie să se desfacă aici. O împărătească, când îşi pierde soţul aşa cum s-a întâmplat cu măria ta, pune văl negru şi se duce la insula Principilor. Viaţa măriei tale nu poate avea rânduiala obişnuită a oamenilor celorlalţi. Asemeni asupra mea stă o putere care nu-mi îngăduie să rup legămintele ce-am făcut.

Împărătiţa se retrase, ridicându-şi braţele la frunte.

— Vai mie, suspină ea. E adevărat deci că ai stat în templele egiptenilor?

— Într-adevăr, acolo am cunoscut lumina. Aflarea acestui lucru, mărită Doamnă, nu trebuie să-ţi aducă mâhnire. Iată, ne vom despărţi. Se va desface şi amăgirea care se numeşte trup. Dar ceea ce e între noi acum, lămurit în foc, e o creangă de aur care va luci în sine, în afară de timp.

Împărătiţa veni şi-şi plecă fruntea pe umărul egipteanului."

În povestirea lui Sadoveanu este şi o altă idee şi anume aceea că înţelepciunea, oricât de solid ar fi întemeiată pe blândeţe şi generozitate, nu e scutită uneori de a face rău. Breb este răspunzător de nefericirea Mariei: el o vesteşte şi o călăuzeşte spre viaţa ei mizerabilă. Marea cunoaştere a legilor lumii nu-l poate împiedica pe Breb de a aduce răul asupra celei mai inocente făpturi din câte a întâlnit. Înţelepciunea se află în această împrejurare în slujba diavolului, cum se întâmplă şi cu iubirea de oameni a lui Alioşa Karamazov. Ne putem întreba, desigur, de ce trebuie să fie sacrificată nevinovata Maria? Numai pentru ca Breb să se purifice, prin suferinţă, de cele lumeşti? Ea n-ar fi în acest caz decât instrumentul destinului nemilos. Dar oare Breb, venind spre ea, ştie toate acestea? Ar trebui să ştie, dacă este cu adevărat înţelept: dar nu poate totuşi evita încercarea, căci reprezintă punctul cel mai de sus al iniţierii lui. Înţelepciunea contemplativă a filosofului nu se clădeşte pe ignorarea lumii ori pe lipsa sentimentelor, ci, din contră, pe cunoaştere nemijlocită, pe trăire. Există totdeauna o cruzime a iniţierii. Asceza lui Breb este rezultatul experimentării vieţii, nu o conştiinţă abstractă a efemerităţii ei. Într-asta stă şi diferenţa dintre el şi Natanail, eroul *Demonului tinereţii*. Natanail se sperie de suferinţă şi se călugăreşte. Breb iese în întâmpinarea suferinţei. Şi, mai ales, dacă Natanail nu este decât victima circumstanţelor, Breb îşi provoacă el însuşi destinul. Natanail e obişnuitul inadaptabil, Breb e filosoful existenţei.

Modalitatea artistică din splendidul roman istoric care e *Creanga de aur*, ca şi din alte opere

târzii ale lui Sadoveanu, indică o despărţire de caracterul prozei sub semnul căreia scriitorul a debutat. Şi dacă există o continuitate (adesea relevată), e bine să încercăm a vedea şi în ce constă discontinuitatea. Cel puţin trei lucruri se cuvin notate: reluarea unor motive (teme, situaţii, personaje, locuri etc.) din primele cărţi; rescrierea integrală a câtorva; inspiraţia din carte. În toate trei cazurile e vorba de o detaşare de spiritul literaturii din prima epocă şi de apariţia treptată a unui alt spirit. Formula livrescă a acestor opere este, întreagă, în acest nou spirit. O profesie de credinţă indirectă găsim chiar în *Creanga de aur* în cuvintele lui Stamatin: „Acest mag în epoca regilor daci, practica, după o rânduială antică de la Memfis, grafia sacră a cunoaşterilor spirituale. Hieroglifele, cum ştiţi, cuprindeau un principiu de înţelegere universală a noţiunilor, înfrăţind pe iniţiaţi într-o limbă mută. Alfabetul dumneavoastră de astăzi, ca şi limba vulgară, stă mai mult în slujba instinctelor." Alfabetul corespunzând literaturii de la început, hieroglifele formează limbajul aceleia livreşti. Prozatorul preferă limba nobilă a unei tradiţii cărturăreşti; oralităţii populare, o cultură scrisă. Dar nu e pur şi simplu vorba de o cultură scrisă, ci şi de o cultură a scrisului. O anume conştiinţă artistică se naşte din căutările prozatorului, un stil care nu mai este acela nemijlocit al vieţii, dar în care viaţa reapare ca icoana lumii în semnele filosofilor. O traumă încă neanalizată îl separă pe Sadoveanu tânăr, visând o epopee naturalistă a satului, de Sadoveanu bătrân, devenit un poet şi un filosof. Ca la Natanail sau Breb se produce la el o retragere din lume în contemplaţie. Bănuim că autorul are sufletul eroilor săi, timiditatea lor sfioasă sau înţeleaptă, dorinţa lor de a găsi împăcare. El e un ultragiat, un utopist, un om al naturii, şi contemplaţia este refuzul lui de a accepta o lume ce se degradează. Este aproape şi de Natanail şi de Breb, al cărui fatalism sceptic e rezultatul unei triple confruntări cu lumea, nu o simplă evaziune fricoasă. E de ajuns să-i privim portretele spre a-i descoperi mândria solitară şi solemnă: tânăr, vârstnic, acasă, în pădure printre sălbăticiuni, în căruţă, în barcă, cu bastonul, cu undiţa sau cu puşca, şezând în fotoliu sau pe trunchiuri de copac, călcând pe covoare sau pe poteci desfundate, orăşean sau ţăran, îmbrăcat elegant, cu marea lavalieră sub guler şi cu pălăria imensă ca o farfurie zburătoare deasupra creştetului, cu cojocul pe umeri şi pantalonii bufanţi vârâţi în bocanci ghintuiţi, el pare mereu singur chiar şi când e însoţit, cufundat într-o muţenie de sfinx. Izbitoare e puterea lui de abstragere din tot ce-l înconjoară, natură sau om. Ochii albi şi obrazul încremenit nu comunică nicio participare, nicio emoţie. Omul trebuie să fi avut ceva din placiditatea misterioasă a fenomenelor naturale, tăcerea fiind semnul trăirii în alt tărâm, nu interior-psihologic, ci imaginar. Sadoveanu nu ne face impresia gânditorului interiorizat, ci a celui care visează cu ochii deschişi la o lume numai de el văzută. Privirea îi e fixă, absentă. Uneori borurile pălăriei pun pe ochi un văl întunecat. Obrazul uriaş pare rotunjit dintr-o piatră moale şi grea, ce trage în jos colţurile ochilor, ale nasului şi ale gurii, în cute adânci, închipuind o mască de o inexplicabilă mâhnire. Figura de divinitate enigmatică a lui Sadoveanu e a unui Buddha autohton. *Creanga de aur* învederează în opera lui Sadoveanu, pe lângă utopia democraţiei ţărăneşti dintr-o vârstă de aur a istoriei noastre (utopia lirică fiind un fel de preludiu), şi o utopie de o altă natură, şi anume o utopie a literaturii şi a cărţii. Tot ce va scrie de aici înainte marele prozator (exceptând, desigur, operele de după 1948, din fericire, puţine) va ilustra o proză întrucâtva diferită de aceea dinainte, pronunţat livrescă, filosofică ori pedagogică în maniera parabolei, rescriind totdată opere celebre din vechimea Orientului într-un stil absolut personal.

O „povestire filosofică" sau mai bine zis pedagogică, este de exemplu *Ostrovul lupilor*, scrisă în plin război mondial. Mehmet Caimacam, protagonistul, ne oferă el însuşi cheia în scurta povestire despre Nastratin Hogea şi despre

fabulele lui, când explică de ce porecla de Nastratin pe care i-o dăduseră oamenii are, pentru el, un tâlc profund:

„Pentru porecla asta eu nu mă supăr... Hogea al nostru Nastratin nu era nici cabaz, nici catâr încăpăţânat, dom' Panaite, ci un înţelept mai mare decât toţi înţelepţii. Oamenii mei nu au pătrundere a pildelor lui Hogea. Ei râd de poveştile lui Hogea, pe care le spun, sara, la foc, însă Hogea nu râdea. De când a murit Nastratin al nostru au trecut cinci sute de ani, dar Nastratin e viu şi când fac ei haz şi când sunt eu mâhnit. De multe ori, beiule, m-am gândit la asta, că oamenii râd când nu se cuvine. Aşa, Hogea, pe când era în lumea asta, pe vremea lui Timur cel Şchiop Sultan, a aflat de toate războaiele, şi asupririle, şi pojarurile, şi tăierile acelui viteaz şi s-a înspăimântat. Când s-a vestit că Iblis vine şi asupra cetăţii Ienişeir ca s-o radă de pe pământ şi să spele locul cu sânge, Hogea s-a sculat şi s-a închinat către Alah, cerându-i milă şi cugetând vreme îndelungată. După ce s-a rugat şi a cugetat, Hogea s-a hotărât să iasă el singur înaintea lui Timur cel Şchiop-Sultan. Şi după ce a poftit pe viziri şi paşale să-i dea drumul la ceasul potrivit înaintea Sultanului, s-a înfăţişat, a bătut metanie, i-a sărutat poala straiului şi i-a vorbit aşa: O, tu prea puternice, mai mare decât toţi puternicii, prea milostive Timur, întoarce-ţi spre mine o ureche şi ascultă puţine cuvinte. Nemernicii din târgul unde trăiesc eu, care se cheamă Ienişeir, nu au săvârşit nicio răutate împotriva măriei tale şi a oştilor măriei-tale; sunt drept-credincioşi ai lui Alah; pun la picioarele slavei tale tot ce au; fiind drepţi şi nevinovaţi, te roagă să-i ierţi. Atuncea Timur cel Şchiop-Sultan a râs şi a iertat pe drept-credincioşii de la Ienişeir, fără să înţeleagă mâhnirea lui Hogea."

Cuvântul contra sabiei: aceasta e morala pe care noul Nastratin o scoate din fapta celuilalt Nastratin, cu care se identifică în mâhnire înţeleaptă. Totodată, cuvântul nu doar rezistă sabiei, dar îl învaţă pe om să trăiască. *Ostrovul lupilor* e cartea educaţiei prin cuvânt. Omul, crede Sadoveanu, poate fi salvat de vitregia istoriei prin carte, învăţând din ea, lăsându-se condus de ea pe marea agitată a tuturor timpurilor. Subiectul, pe scurt, al *Ostrovului lupilor*, scriere încă puţin cunoscută, ar fi acesta. Ali, fiul lui Iusuf şi al lui Eitùn, nu suportă pedagogia cam arbitrară a tatălui şi fuge de acasă, făcându-se pentru un timp cioban. Venindu-i ideea de a valorifica pe cont propriu blana câtorva oi, e prins de tovarăşii săi şi alungat. Întors de nevoie acasă, Ali este trimis la oraş să vândă legumele şi ouăle din producţia micii lor gospodării de la Karanasuf, dar Ali înjumătăţeşte marfa aşa încât, data următoare, biata femeie merge ea la oraş, lăsându-şi fiul să privegheze casa. Însă Ali, care o auzise de la un hoge, între alte istorisiri minunate, şi pe aceea a lui Aladdin, caută cu tot dinadinsul lampa fermecată, răscolind casa, şi găsind în cele din urmă o mucarniţă veche cu ulei, dă foc unui mindir. Iar sub mindir, patru mahmudele de aur, ascunse acolo de Eitùn pentru zile negre. Luându-le şi ştergând-o din nou în lume, Ali se vede jefuit de un poliţai şiret din Babadag. După ce îşi încearcă norocul ca barcagiu, paznic de vite, soldat, se hotărăşte să se apuce de o treabă mai serioasă: se face hoţ la drumul mare. Lumea, auzindu-i isprăvile, îl va porecli Deli Ali, adică Ali cel Nebun. Când autorităţile înseşi se sperie de faptele haiducului şi pun pe capul lui un mare preţ, Ali e ucis de un morar sârb la care se ascundea. Morarul, la rândul lui, e ucis după scurt timp şi bănuiala cade asupra lui Mehmet Caimacam, un turc înţelept, rudă de departe cu hoţul, econom de vite şi giuvaiergiu. Mehmet e, fireşte, nevinovat, dar cum e singurul din sat care n-are alibi şi, în plus, răzbunarea naţională pare autorităţilor un motiv suficient, se pomeneşte judecat şi condamnat. Jignit adânc, turcul se resemnează, adaptându-se la viaţa de detenţie, care nici nu e rea, făcând cafele pentru directorul închisorii, lucrând giuvaiericale şi reparând ceasuri. Refuză însă cu mândrie orice acţiune de revizuire a

procesului. După şapte ani, este totuşi eliberat, când adevăratul asasin iese, printr-o întâmplare, la iveală. Se poate constata că şi Ali şi Mehmet au câte un personaj model la care se referă, pe care-l imită. Ali ia în serios povestea cu Aladdin şi se compară cu autorul ei: „Aladdin a fost un fecioraş sărman ca mine (spune el lui Eitùn) şi avea o mamă înţeleaptă cum eşti dumneata. Oricâte supărări a putut el face maicei lui, cum îţi fac eu dumitale, toate s-au isprăvit cu bine, din pricina lămpii fermecate pe care a găsit-o el într-o hrubă... astfel caut să găsesc şi eu o lampă ca aceea, şi pe urmă nu ne mai trebuie nimic, trăim în huzur şi avem de toate; te pot trimite la împărăţie ca să ceri pentru mine de soţie pe fata împăratului, aşa precum a făcut Aladdin în împărăţia unde a trăit el." Mehmet îl urmează şi el, dar cu mai mare subtilitate, pe Nastratin, de la care a învăţat nu numai să prepare cafeaua, dar şi multe vorbe de duh. Imaginaţia personajelor începe, de la un punct înainte, să se amestece cu imaginaţia poveştii din care au fost trase modelele lor.

Divanul persian este încă şi mai limpede o reluare: şi anume a vechii povestiri despre filosoful Sindipa. Comentatorii, de altfel foarte puţini, ai acestei capodopere sadoveniene au încercat de obicei să stabilească ceea ce Sadoveanu a adăugat sau a scăzut din textul *Sindipei* şi au găsit puţine şi nesemnificative deosebiri. Într-adevăr, dincolo de modernizarea limbii (sau, mai bine zis, de sadovenizarea ei), prozatorul nu trece: păstrează numărul şi ordinea povestirilor, personajele (deşi le dă nume), trama generală. Adaugă o introducere şi o încheiere care, desigur, nu constituie o intervenţie în text. *Divanul persian* nu e, aşadar, o prelucrare sau o adaptare a *Sindipei*, ci o transcriere: ceea ce se schimbă la Sadoveanu nu e litera (textul), ci sensul. Ca şi Pierre Ménard transcriind cuvânt cu cuvânt *Don Quijote* şi ajungând la o altă carte, *Divanul persian* transcrie *Sindipa*, dar e o altă carte decât *Sindipa*. Încă de la temă, N. Cartojan vede în *Sindipa* „un ciclu de snoave, cele mai multe mucalite, menite să scoată în relief viclenia, nestatornicia şi necredinţa femeilor". Tema în *Divanul persian* este alta şi anume tema literaturii: o povestire filosofică prin care se ilustrează mecanismul Povestirii. Ferid, fiu al împăratului Kira, este încredinţat mai întâi lui Nuşrevan, cel mai mare filosof şi sfetnic de la curte, pentru a fi instruit. Aici se face o distincţie între filosofie şi înţelepciune, altfel spus, între carte şi viaţă. Nuşrevan îl educase pe Ferid în „arătările adevărate ale vieţii" în loc să-l iniţieze în „iscodirile logicei şi ale parabolei". Pentru acest din urmă scop este chemat Sindipa care promite că în şase luni va scoate din tânărul fiu de împărat un filosof. Metoda lui Sindipa este alta decât a lui Nuşrevan: şi ea nu se bazează pe experienţă, ci pe citire. Trebuind să fie iniţiat întru ale cărţii, nu întru ale vieţii, Ferid va începe prin a citi cartea pe care Sindipa o scrie cu mâna lui. Sindipa scrie, Ferid citeşte: acestea sunt verbele fundamentale ale instrucţiei fiului de împărat. După şase luni, instrucţia este completă, însă nu desăvârşită, căci citind în zodii (totul fiind scris, totul se citeşte: lumea e o carte pe care filosofii o citesc), Sindipa află că ucenicul lui va trebui să mai aştepte şapte zile înainte de a-şi dezvălui „podoaba minţii". „L-a supus în genunchi, l-a binecuvântat şi l-a pus să jure că va fi mut şapte zile". Prezentat împăratului, conform promisiunii, Ferid tace, spre uimirea tatălui său şi a filosofilor. Sindipa, care s-a ascuns, nu poate fi găsit ca să explice tăcerea. Una din soţiile lui Kira, frumoasa Şatun, încearcă să-l ispitească pe Ferid care, speriat, scapă o vorbă de ameninţare: „În şapte zile vei afla răspunsul meu!" Vicleana Şatun îşi smulge hainele de pe ea şi aleargă la Kira să se plângă că Ferid a voit s-o batjocorească. Furios, Kira hotărăşte să taie capul fiului său, trimiţând îndată după călăul Hurda. Sensul tăcerii este suspendarea cuvântului care expune la pericolele vieţii. Ferid iese provizoriu din carte şi înfruntă realitatea: aceasta e proba pe care i-o stabileşte Sindipa după şase luni de învăţătură. Viaţa fiind o carte ce trebuie cunoscută şi stăpânită prin citire, muţenia îl lasă pe Ferid fără apărare în faţa vieţii şi a morţii, a

frumoasei Şatun şi a călăului Hurda. Aici este simbolizată şi o condiţie esenţială a lecturii care, fiind cuvânt despre literatură, implică acest moment al tăcerii, al uitării de sine, când trebuie să se lase invadată de realitatea literaturii. Examinând realizarea lingvistică a peisajului la Sadoveanu, T. Vianu notează cu surprindere numărul redus de elemente vizuale „la cel mai de seamă poet descriptiv al literaturii noastre". Ulterior, teatrul face loc în opera lui Sadoveanu baletului, iar muzica, picturii: o artă a cuvântului care ne apropie de scris. Metafora însăşi e din ce în ce mai des de aspect grafic („Panaite a văzut o fiinţă schimbată, deodată tânără şi frumoasă; obrazul ei, după litera cărţii profetului, avea nuanţa dulce a oului de struţ") şi referinţa livrescă nu lipseşte niciodată. Între Mehmet şi Zebilă nu încap decât gesturi ceremonioase şi coregrafice. Uciderea lui Ali de către morar are aceeaşi mişcare oprită, aceeaşi lentoare de balet. Totul tinde să se sublimeze în simboluri aproape ritualice, ce ocolesc vorbirea, alegând scrisul. E o limbă abstractă şi preţioasă, care trebuie tradusă, adică redusă la aspectul literal care e totdeauna cel mai graţios: „Mă duc: – spune Mehmet pe patul morţii – florile înfloresc şi fără Mehmet, Güle-güle, beiule! Acest güle-güle, – adio, otoman, – înseamnă literal: zâmbind, zâmbind". Arta sadoveniană însăşi devine, în acest sens, *literală* şi schimbarea se poate rezuma aşa: de la pompa literarului; la graţia literalului: personajele îşi pierd relieful (fizic, psihologic), devin semne în pagină; evenimentele devin text; realitatea, carte. Le citim, nu le auzim; existenţa lor poate fi răsfoită, filă cu filă. Un stil al realismului face loc unui stil al decorativului. Literalul poate fi privit atât ca o golire de sens a literarului, cât şi ca rafinarea lui ultimă, în felul în care arta orientală e mai curând decorativ-abstractă decât concret-realistă, procedând prin stilizare şi nu prin reprezentare, fiind aşadar mai mult literală decât literară. Stilizarea e totdeauna o formă de literalitate, ca şi livrescul. Aici sfârşeşte utopia sadoveniană a cărţii: la litera ei.

Puţinul publicat de Sadoveanu după al Doilea Război, cu excepţia parţială a romanului *Nicoară Potcoavă*, este lamentabil literar şi moral.

LIVIU REBREANU
(27 noiembrie 1885 – 1 septembrie 1944)



De la E. Lovinescu la critica de după al Doilea Război, toată lumea a fost de acord că Liviu Rebreanu este creatorul romanului nostru modern. Până şi I. Negoiţescu lasă să se înţeleagă acest lucru chiar considerând sarcastic că *Ion* şi *Răscoala* sunt două „construcţii încăpătoare ca două cazărmi chesaro-crăieşti". Însă când a fost vorba să fie definită această modernitate, observaţiile au rămas la nivel de generalitate. N-a existat niciodată consens în ce priveşte modernitatea însăşi. Lovinescu o identifica în caracterul obiectiv şi urban, de care însă *Ion* şi *Răscoala* beneficiau doar pe jumătate. Călinescu vorbea de balzacianism. Negoiţescu o nega, raportând romanele lui Rebreanu la acelea, e drept, contemporane ale lui Th. Mann şi Hermann Hesse. Camil Petrescu, Sebastian sau Holban ar fi fost aceia care o inaugurau. Cel mai aproape de adevăr era tot Lovinescu. Un proces lent şi ireversibil transformase romanul nostru de la *Ciocoii vechi şi noi* la *Ion*, pe durata unei jumătăţi de veac, dintr-o scriere romantică, adesea lirică, îmbibată de voinţa subiectivă a autorului, într-una obiectivă, plină de observaţie şi realistă. *Ion* este unul din cele dintâi romane pe deplin obiectiv-realiste, anticipat doar de *Mara* lui Slavici, pe care însă critica nu-l va băga în seamă încă multă vreme. Mecanismele acestui realism obiectiv, care este în fond descoperirea romancierilor din secolul XIX şi trece astăzi drept formula tradiţională şi clasică a genului, merită să fie examinate mai îndeaproape. Se vor putea constata două lucruri. Primul este că primul nostru roman modern este în fond unul tradiţional. Întârzierea literaturii române în raport cu aceea occidentală este răspunzătoare de acest paradox. Al doilea lucru este că Rebreanu dă naştere la noi nu unui singur tip de roman, ci la două, unul social (*Ion, Răscoala*), altul moral (*Pădurea spânzuraţilor*), ilustrative ambele pentru vârsta clasică a genului la noi, pe care eu am numit-o *dorică*.

„Aproape toată desfăşurarea din primul capitol este, de fapt, evocarea primelor amintiri din copilăria mea", va scrie Liviu Rebreanu în *Mărturisirile* din 1932 despre dificultatea de a nimeri de la început „ritmul şi tonul" lui *Ion* (1920). Chiar dacă drumul spre Pripas, trecerea Someşului, locurile, satul însuşi sunt cele din realitate, cu nume abia schimbate, nimic din roman nu pare să aparţină biografiei autorului, într-atât de impersonală este naraţiunea. Pătrundem şi ieşim din ficţiunea romanescă pe acelaşi drum prăfos pe care nu-l putem lega în niciun fel de acela biografic. De altfel avem de-a face cu un început destul de banal în romanul realist al secolului XIX. Într-un roman celebru al lui

George Eliot, pe drumul spre Hayslope vine un călăreţ (ca şi în schiţa *Într-un sat, odată...* a lui Sadoveanu). Pe drumul spre Pripas nu vine nimeni în prima pagină din *Ion*. Satul însuşi, când intrăm în el, pare mort, împrejurimile pustii. E o tăcere înăbuşitoare. Urechea noastră nu percepe nici măcar picurul apei de la Cişmeaua-Mortului. Doar la răstimpuri fâşâie frunzele în copaci. Nemişcarea aceasta şi liniştea sunt o intuiţie remarcabilă a romancierului: ele sunt ca o pauză, în marele spectacol al lumii, care permite instaurarea unei durate imaginare. În romanul doric, ce pare a continua în chip direct viaţa, astfel de pauze sunt absolut necesare, deşi ele rămân în genere insesizabile urechii comune. Câteva clipe timpul vieţii e suspendat: începe timpul ficţiunii. În acest interval se produce discontinuitatea: privim în jur şi totul ne este familiar, deşi avem impresia că am greşit drumul; veneam de la Cârlibaba spre Prislop, dar satul inert, toropit de căldura după-amiezii de vară, este Pripas, nu Prislop; ne e cunoscut şi străin. Ca o spirală a lui Möbius, drumul ne-a scos pe o altă faţă a realităţii, asemănătoare până în cele mai mărunte detalii cu aceea din care am pornit, totuşi complet diferită. Suntem în puterea unei iluzii. Romancierului realist îi plac rolurile de iluzionist. Natura fizică, animalele şi lucrurile premerg oamenilor, care întârzie să-şi ocupe locul în mijlocul lor. Baba de pe prispă „parc'ar fi de lemn": face parte din inventar, împreună cu tot ce o înconjoară. De-abia la cârciumă începe să se simtă că satul trăieşte. Aşadar, romancierul îşi ia în stăpânire universul fără intermediari, zugrăvindu-l meticulos, populându-l de fiinţe şi de obiecte. Balzac proceda la fel. Nu ne întrebăm cine vede locurile, casele, câinii, găinile şi ulcica de lut. Toate acestea *sunt* pur şi simplu acolo, de când lumea. Ochiul în care se reflectă este la fel de cuprinzător şi de obiectiv ca ochiul lui Dumnezeu. Secretul obiectivităţii romancierului (şi al iluziei pe care o întreţine) nu e străin de acest mod de a privi lucrurile ca şi cum ele ar exista independent de cel ce le priveşte, absolute şi eterne: pentru autorul lui *Ion*, lumea ficţiunii nu este decât o altă lume reală. Nimeni n-o descoperă, nimeni n-o inventează. Cea mai puternică asemănare cu lumea reală de aici provine. Un aspect nu îndeajuns relevat este bogăţia toponimiei şi a onomasticii. Locurile şi oamenii există din prima clipă cu numele lor cu tot. În această simultaneitate e una din convenţiile centrale ale naraţiunii omnisciente. A crea un univers din haos înseamnă a „recunoaşte" lucrurile odată cu numele lor. Drumul spre Pripas înaintează printre nume de locuri. În romanele lui George Eliot sau Hardy, în eposurile nordice (bine ştiute lui Rebreanu, care îl aşază, odată, pe norvegianul Johan Bojer lângă Proust), la Balzac şi Tolstoi, acţiunea „se rupe" totdeauna dintr-un timp şi dintr-un loc anumit, ca dintr-un punct originar pe care autorul îl identifică, fără a-l crea, îl localizează într-o eternitate a lumii ce vine dincolo de el şi se continuă după el. Romancierul doric, oarecum facil asemănat Creatorului, îşi ascunde definitiv ambiţia de a crea o lume în spatele ambiţiei de a o face să semene, ca două picături de apă, cu lumea reală. Aici este însă ceva mai mult decât spirit de imitaţie. Romanul ţinteşte un *trompe l'oeil*, în care importantă nu este atât impresia că ficţiunea repetă viaţa, cât aceea că viaţa prelungeşte, într-o parte şi în cealaltă, ficţiunea. Cititorului i se inculcă întâi o iluzie: că e de ajuns să întindă inocent mâna ca să atingă reliefurile de pe pânză; apoi este împins să caute imaginile de pe pânză în realitate şi, fireşte, rămâne la fel de nedumerit ca eroul lui Malcolm Lowry din *La poalele vulcanului*, dându-şi seama că marea şosea americană se sfârşeşte într-o misterioasă potecă mexicană. Thomas Hardy a fost mirat să constate că numele de Wessex, folosit de el pentru a desemna o geografie pur romanescă, a trecut în limbajul curent pentru a desemna comitatele sud-vestice ale Angliei din epoca reginei Victoria. Pe urmele eroilor lui Rebreanu au mers multe generaţii de curioşi care au vrut să verifice „la faţa locului" fiecare episod din romane. „Am primit într-o zi reproşul unui

moşier – mărturiseşte Rebreanu în legătură cu o scenă din *Răscoala*, în care Grigore Iuga îi arată lui Titu Herdelea «pământurile» – care-mi spunea că am greşit scriind că: din satul Izvoru se vede Rociu...” Al doilea lucru este că modelul lumii ne apare răsturnat în romanul doric. În procesul structurării imaginare se produce o inversare de semn: în vreme ce viaţa reală este o desfăşurare care-şi conţine cauzele şi îşi ignoră scopurile, viaţa fictivă dintr-un roman e o desfăşurare care îşi ignoră cauzele şi îşi conţine scopurile. Transcendentalizând cauzalitatea, imanentizează finalitatea. Mâna romancierului e dirijată de intenţionalitate, căci el aşază totdeauna sfârşitul înaintea începutului. În loc să sesizeze realitatea ca pe o succesiune sau ca pe o confuzie de evenimente – inexplicabile şi imprevizibile – o priveşte ca pe un proces încheiat – explicabil şi previzibil; universul lui nu e real, ci logic. E un Creator ce porneşte de la cauzele ultime, o divinitate finalistă.

Niciodată înainte de Rebreanu n-au existat la noi romane care să ilustreze într-un grad atât de înalt tipul doric al genului. În acest sens, autorul lui *Ion* poate fi considerat creatorul romanului nostru realist şi obiectiv în deplinătatea lui. Niciunul dintre înaintaşii săi nu a fost capabil de atâta abstragere. La Slavici există permanent o „voce” a obştei care apreciază evenimentele; identificabilă uneori cu vocea unor personaje, cum ar fi, în *Moara cu noroc*, soacra lui Ghiţă. Agârbiceanu, mai puţin artist, recurge frecvent la comentariul auctorial (vocea *din off*, cum poate fi numită), ca să judece, chiar şi în *Arhanghelii*, romanul său cel mai obiectiv. La Rebreanu, cruzimea observaţiei nu devine caricaturală, lipsind moralismul. Înainte de Marin Preda, nimeni n-a înfăţişat în romanul nostru cu o mai rece obiectivitate pe ţărani, decât autorul *Răscoalei*, de exemplu, în scena celebră a furtului de porumb. Acest sens al noţiunii de obiectivitate e mai degrabă etic decât estetic şi s-ar putea traduce prin imparţialitate. La Rebreanu, există şi o accepţie retorică a termenului, prin care el desemnează capacitatea naratorului de a nu influenţa direct ficţiunea, de a-şi lăsa personajele să se prezinte singure în acţiune. În romanul doric, această obiectivitate este o ţintă mai veche a romancierilor. A fost numită şi impersonalitate. Romancierul vrea să creeze impresia că e un observator (atât şi nimic mai mult) al lumii; un observator omniscient, desigur, dar lipsit de voce proprie. Ceea ce răpeşte totuşi realismului obiectivitatea deplină este perspectiva finalistă în care evenimentele sunt narate. În lucruri îşi face apariţia un sens care le dirijează. Această epifanie sui-generis arată că obiectul romanului nu-l mai formează evenimentele obişnuite sau extraordinare din care s-a născut răscoala, ci Răscoala însăşi, Duhul sau Stafia ei. În cel mai neînsemnat amănunt s-a cuibărit necesitatea. Închiderea romanului şi teleologia îl transformă într-o alegorie a Răscoalei. Obiectivitatea se relevă o tendenţiozitate. În *Ion*, unde intră în joc fatalitatea cea mai sumbră, cercul finalist se închide şi romanul se confundă cu Tragedia. Când, la pagina 15 apare Savista, oloaga, şi din gura ei principalele personaje îşi aud rostite numele, cvintetul tragic s-a alcătuit. Hora din primul capitol este o horă a soartei. Baciu exclamă: „O fată am şi eu şi nu-mi place fata pe care-o am”. Conflictul e deja schiţat. Bătaia dintre Ion şi George, de la cârciumă, este o repetiţie în vederea crimei. Moartea lui Moarcăş sau a lui Avrum anunţă sinuciderea Anei. Dar acestea nu sunt pure semne premonitorii, ci elemente ale unui ritm esenţial al existenţei. În *Răscoala*, generalitatea fiind numai alegorică, aici ea sugerează o poezie, amară şi frustă, a existenţei. Transcrierea fidelă a vieţii cotidiene nu lipseşte. Trezirea Glanetaşilor în al doilea capitol e atât de minuţios înfăţişată încât autorul reproduce până şi strigătul matinal al cocoşului („În clipa aceea, în tindă, cocoşul răspunse mai aspru şi mai poruncitor: Cucuriguuu!...”) sau replici cu desăvârşire anodine („— Bine, bine, las’ că mă scol! mormăi flăcăul somnoros”). Dar, în a doua parte a capitolului, simbolismul ia locul naturalismului: „Pretutindeni pe hotar, oamenii ca nişte gândaci albi se trudeau în

sforţări vajnice spre a stoarce roadele pământului. Flăcăului îi curgea sudoarea pe obraji, pe piept, pe spate, iar câte un strop de pe frunte i se prelingea prin sprâncene şi, căzând, se frământa în humă, înfrăţind parcă, mai puternic, omul cu lutul. Îl dureau picioarele din genunchi, spinarea îi ardea şi braţele îi atârnau ca nişte poveri de plumb." Să notăm perspectiva „înaltă" din primele rânduri: în ochiul naratorului nu se mai reflectă fiinţe identificabile, ci oameni ca specie, muncitorii pământului, neindividualizaţi, micşoraţi până la dimensiunile unor gândaci harnici care au împânzit locurile. E o iluzie apoi că perspectiva redevine obişnuită: bărbatul care coseşte aprig nu e Ion, ci prototipul lui, o fiinţă generică, a cărei încleştare cu natura pare efortul unui gigant. Suntem departe de realismul descriptiv din prima parte a capitolului. Omul se înfrăţeşte cu pământul într-un ritual mistic al posesiunii. O scenă, pe nedrept respinsă, va fi aceea a sărutării pământului. G. Călinescu avea dreptate să susţină că „*Ion* e un poem epic", cuprinzând „momente din calendarul sempitern al satului, mişcătoare prin calitatea lor elementară". El observa în roman un caracter epopeic. În finalul *Răscoalei*: „Glasurile se amestecau, se confundau, se pierdeau necontenit în zgomotul din ce în ce mai mare al lumii". Şi în *Ion* glasurile se amestecă şi se confundă în zgomotul lumii: „Peste zvârcolirile vieţii, vremea vine nepăsătoare, ştergând toate urmele. Suferinţele, patimile, năzuinţele, mari sau mici, se pierd într-o taină dureros de necuprinsă, ca nişte tremurări plăpânde într-un uragan uriaş". Albérès observa: „Realismul va mai da naştere şi unei epopei, unei noi forme a sensibilităţii...: o formă *pozitivistă* a tragediei, în care fatalităţile biologice şi istorice înlocuiesc pe cele ale pasiunii şi ale păcatului ori potrivnicia zeilor". Epopeea înseamnă înainte de orice spirit epic, supradimensionare a personajelor, ce primesc statură „eroică", şi a acţiunii. Nici în cele mai izbutite momente ale *Răscoalei* viziunea realistă nu atinge măreţia din *Ion*. Personajele seamănă însă peste tot cu nişte masive forţe ale naturii, existenţa lor e privită fără realitivism şi fără ironie, cuprinsă într-o temporalitate lentă, ce trece parcă pe deasupra istoriei, înglobând-o în sine. Istoria oamenilor are, în eposurile ţărăneşti, de la Bojer şi Reymont la Steinbeck şi Caldwell, un caracter elementar, dominat de simboluri simple şi fundamentale: erosul, sângele, pământul. Este aşa-zicând o istorie întoarsă la natură, după ce romanul a încercat să o secularizeze, despărţind-o de mediul aproape sacru în care îşi avea rădăcinile. Eposul e un realism resacralizat: nu lipsind romanul de adevăr sau de cruzime şi nu făcând istoria mai puţin barbară, ci ridicându-se de la violenţă ce exprima doar instinctul indivizilor, cu caracterul lui accidental şi adesea patologic, la una care exprimă instinctul speciei, guvernată de legi, ca însăşi natura. Tragicul e regăsit în deplina lui puritate. O necesitate implacabilă îl stăpâneşte pe om. A spune că în centrul lui *Ion* se află „problema pământului", mecanismul social al luptei pentru pământ este insuficient şi chiar neadevărat. În centrul romanului se află patima lui Ion, ca formă a instinctului de posesiune. Ion este victima inocentă şi măreaţă a fatalităţii biologice. „Simţea o plăcere atât de mare văzându-şi pământul, încât îi venea să cadă în genunchi şi să-l îmbrăţişeze": suntem în primele pagini ale romanului şi tema destinului răsună deja, ca în simfonia beethoveniană. Această fiinţă simplă, colosală, sublimând instinctul pur al posesiunii, stă faţă-n faţă nu cu acel pământ, ca mijloc economic, pe care Tănase Scatiu sau Dinu Păturică îl exploatează ca să se îmbogăţească, ci cu un pământ stihie primară la fel de viu ca şi omul, având parcă în măruntaiele lui o uriaşă *anima*:

„Sub sărutarea zorilor tot pământul, crestat în mii de frânturi, după toanele şi nevoile atâtor suflete moarte şi vii, părea că respiră şi trăieşte. Porumbiştele, holdele de grâu şi de ovăz, cânepiştele, grădinile, casele, pădurile, toate zumzeau, şuşoteau, fâsăiau, vorbind un glas aspru, înţelegându-se între ele şi bucurându-se de lumina ce se aprindea din ce în ce mai biruitoare şi

roditoare. Glasul pământului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului, ca o chemare, copleşindu-l. Se simţea mic şi slab, cât un vierme pe care-l calci în picioare, sau ca o frunză pe care vântul o vâltoreşte cum îi place. Suspină prelung, umilit şi înfricoşat în faţa uriaşului:

— Cât pământ, Doamne!..."

În încleştarea cu uriaşul, omul însuşi se simte crescând şi luând în stăpânire lumea:

„În acelaşi timp însă iarba tăiată şi udă parcă începea să i se zvârcolească sub picioare. Un fir îl înţepa în gleznă, din sus de opincă. Brazda culcată îl privea neputincioasă, biruită, umplându-i inima deodată cu o mândrie de stăpân. Şi atunci se văzu crescând din ce în ce mai mare. Vâjâiturile stranii păreau nişte cântece de închinare. Sprijinit în coasă, pieptul i se umflă, spinarea i se îndreptă, iar ochii i se aprinseră într-o lucire de izbândă. Se simţea atât de puternic încât să domnească peste tot cuprinsul."

Nivelul conflictului fiind acela natural-biologic, omul psihologic sau cel moral nu au ce căuta aici. A vedea în Ion viclenia ambiţioasă (un „erou stendhalian, spune Lovinescu, în limitele ideaţiei lui obscure şi reduse") sau brutalitatea condamnabilă e la fel de greşit, căci implică un criteriu moral. Ion trăieşte în preistoria moralei, într-un paradis foarte crud, el e aşa-zicând bruta ingenuă. Caracteristic la Rebreanu e de altfel un anumit senzualism ce exclude idealitatea. Raporturile dintre indivizi sunt la fel de posesive ca şi acelea dintre om şi mediul lui natural. Ion sau Petre Petre „posedă" lumea în sensul că participă la ea prin toate simţurile. Senzualismul acesta cosmic nu e, desigur, acelaşi lucru cu senzualitatea hedonistă din *Jar* de exemplu: acolo e vorba de un simplu ersatz. În *Adam şi Eva* senzualismul e fundamentat metafizic. Însă romanul din urmă rămâne la o tratare rece, clinică, a bestialităţii sau a pasiunii. Incapabil de a concepe idealitatea, romancierul îi fasifică atât sensul (căci avatarurile cuplului originar se reduc la aspiraţia către pura împreunare animalică), cât şi forma, prin acest academism flamand al descrierii. În *Ciuleandra* impresia de patologic e şi mai puternică, fiindcă Puiu Faranga e un degenerat. Obsesia lui Ion e organică, a lui Faranga e agresivă. Ceea ce e în primul roman elementaritate, devine, în *Jar*, vulgaritate. În fond, Rebreanu, schimbând mediul, nu poate gândi eroi potriviţi. Ce se alege în aceste romane din realismul de frescă al scriitorului? Sau poate că noţiunea însăşi se cade rediscutată în cazul lor? Literatura cu subiect orăşenesc dovedeşte un sentiment, parţial inconştient, al precarităţii acestei vieţi. Fără tradiţia şi profunzimea satului, oraşul i se pare probabil un epifenomen. Oraşul n-are lege: poate face obiectul descrierii jurnalistice, ca în *Gorila*, dar nu al romanului care este, la Rebreanu, izbutit mai ales ca variantă a epopeii. De la subistoria din *Ion* nu se poate trece direct la politicul din *Gorila*. Dispreţul inconştient al romancierului, care are în sânge poezia ruralităţii elementare şi sempiterne, faţă de instituţiile superficiale ale oraşului, îl împiedică să scrie bune romane citadine. Titlul de realist, în sensul strâmt, care i s-a acordat de la început lui Rebreanu, trebuie privit deci cu circumspecţie şi legat oricum de maniera lui obiectivă de a zugrăvi lumea mai mult decât de viziunea profundă. El are, în *Ion*, mai degrabă viziunea unui *naturalist*, dacă acceptăm definiţia lui Albérès: „S-ar cuveni poate să numim *naturalism* acea imensă şi crudă viziune romanescă universal caracteristică pentru a doua jumătate a secolului XIX: amploarea tabloului, suflul aproape epic al unei istorii ce rămâne pur umană şi sociologică, şi mai ales simţul ascuţit biologic, al individului strivit de societate sau zdrobit de istorie, care radiază un stoicism şi o milă latentă... În această inspiraţie şi în această forţă se reunesc toate marile romane ale unei jumătăţi de secol: precedaţi de George Sand, George Eliot, Charlotte Brontë, de unele aspecte din Hugo, Flaubert, Maupassant, iată-i pe Zola, Verga, Th. Hardy, Selma Lagerlöf, Tolstoi, apoi

continuatorii lor, Martin du Gard, Martin Andersen Nexö, Sigrid Undset. Destinul uman e în întregime reintegrat social şi istoric, drama colectivă şi drama individuală se echilibrează perfect iar autorul prezintă această dramă ca pe o tragedie epică..." Trecând pe lista eseistului francez numele lui Rebreanu, să adaug că, astfel înţeles, naturalismul nu e altceva decât un realism deturnat de la atitudinea şi de la scopurile sale iniţiale. Romanul realist corespundea la origine unei epoci, prima jumătate a secolului XIX, de relativ optimism social, în care romancierul, ca şi burghezul în plină ascensiune, este un spirit energic, întreprinzător şi neobosit. Balzac este el însuşi un Rastignac şi un Vautrin, un Birotteau şi un Hulot. Autorul şi eroii săi au stofa unor cuceritori care-şi trăiesc soarta, încercând s-o stăpânească. Vitalitatea acestui tip este extraordinară. O regăsim la Păturică, la Scatiu şi la Mara. O generaţie sau două mai târziu, entuziasmul epuizându-se, burghezia începe să-şi producă eroii dezabuzaţi, sceptici şi fără tonus vital. Marea epocă a scepticismului coincide cu aceea a naturalismului şi a miturilor sale, dintre care cel mai durabil s-a dovedit a fi acela al eredităţii. Marcaţi de la început de o ereditate nefastă, eroii naturalişti sunt, într-un fel, trăiţi de propriul destin. Cuceritorului îi ia locul victima. Orfanului orgolios, ca Manoil, degeneratul, ca Faranga. Spre deosebire de Rastignac, Jude al lui Hardy va rămâne toată viaţa un obscur. Ambiţia nu mai reuşeşte să propulseze pe nimeni. Definiţia romanului, ca istorisire a unui eşec, nu corespunde niciodată mai bine adevărului ca în această epocă ce se încheie puţin după Primul Război mondial, la noi, ca şi în Occident. Toate romanele lui Rebreanu relatează eşecuri. *Ion* e desigur cel mai semnificativ. Aproape nu este personaj în acest roman care să nu devină o victimă. Ana, unul din cele mai zguduitoare personaje din tot romanul nostru, se mişcă de la început până la sfârşit într-un cerc vicios. Lamentaţia ei repetată invocă un noroc inexistent: „Norocul meu, norocul meu!" Singura ei vină este de a fi tras, la naştere, lozul nefericit. Romanul naturalist îşi datorează măreţia cultivării acestor oameni fără nicio şansă şi a acestor destine fără salvare. Şansa, Balzac n-o refuza nici celui mai neînsemnat dintre eroii săi, căci societatea, istoria, universul întreg păreau marcate de şansă. Odată cu scepticismul de după revoluţiile de la mijlocul secolului, romanul mizează totul pe cartea opusă: neşansa. De câte ori, dincolo de pitorescul frescei sau de descriptivismul social, romanul naturalist atinge coarda majoră a lipsei de şansă, el se ridică la o demnitate a tragicului pe care n-a realizat-o niciun romancier înainte. Şi, rareori, după: există oare la noi romane mai întunecat-tragice decât *Ion*? Există ceva similar episodului în care Vasile Baciu o schingiuieşte în bătăi pe Ana? Jupuirea lui Mahavira din *Adam şi Eva*, cu aspectul ei de studiu savant, este infinit mai suportabilă decât cea mai nevinovată discuţie dintre protagoniştii din *Ion*, cum ar fi bunăoară aceea în care Ana vine la Ion acasă, tremurând de groază şi sperând să-l îmblânzească după ce a batjocorit-o, în vreme ce flăcăul taie nepăsător ceapa cu briceagul, îl şterge apoi de cioareci „cu mare băgare de seamă" şi se uită la femeie „cântărindu-i burta cu o privire triumfătoare". Puţine atrocităţi din *Răscoala* sunt mai zguduitoare decât sinuciderea Anei într-o scenă în care fiecare detaliu este parcă filmat cu încetinitorul („încet, tacticos, îşi scoase năframa şi o puse pe parul ce despărţea pe Joiana de Dumana"), iar moartea nu găseşte răsunet nici măcar în simţirea animalelor din grajd, indiferente ca însăşi natura: „Joiana, nemaisimţind nicio mişcare, întoarse capul şi se uită nedumerită. Dădu din coadă şi atinse cu moţul de păr poalele Anei. Şi fiindcă Ana rămase ţeapănă, Joiana îşi înfundă limba verzuie, apăsat, întâi într-o nară, apoi în cealaltă, şi porni să rumege domol, plictisită..."

Nu un *alt* Rebreanu decât în *Ion* găsim în *Pădurea spânzuraţilor* (1922), ci un alt fel de roman. Deosebirile dintre ele sunt destul de importante. Nu încape îndoială că începutul *Pădurii spânzuraţilor* este un fel de punere în temă şi îl exprimă nemijlocit pe autor. Autorul este acela

care înfăţişează cerul cenuşiu, ca un clopot de sticlă, spânzurătoarea sfidătoare, pe caporalul „scund şi negricios" care-şi supraveghează oamenii la lucru. Dar, de la alineatul al doilea înainte, perspectiva se schimbă. Acest lucru nu se întâmpla niciodată în *Ion* unde perspectiva rămânea, de la un capăt la altul, auctorială. Aici ceea ce urmează este văzut aproape numai de către personaje, *à tour de rôle*, începând cu micul caporal. Elementele descrierii nu depăşesc în general nivelul de expresie al personajului. După ce caporalul îi dădăceşte pe soldaţi, plictisiţi ca şi el de a se fi transformat în gropari, el dă cu ochii de spânzurătoare. Cititorul are ocazia s-o vadă el însuşi altfel decât în primele rânduri unde, în perspectiva autorului, îi apăruse în termeni generali şi, aş zice, simbolici: abia acum spânzurătoarea îi apare în lumina în care i-ar apărea unui om simplu, cu teamă de Dumnezeu şi pe deasupra superstiţios. Tocmai acum vântul mişcă ştreangul şi pe caporal îl cuprinde „o frică sugrumătoare". Îşi vine în fire doar când se pomeneşte lângă el cu un ofiţer necunoscut. E un căpitan, al cărui nume nu ne este comunicat. Spre deosebire de *Ion*, unde numele de oameni şi de locuri nu erau despărţite niciodată de purtătorii lor, aici procedeul constă în a nara ceea ce personajele însele văd sau simt. Ofiţerul care se apropie fiindu-i necunoscut caporalului, el rămâne necunoscut şi cititorului. Desigur, Rebreanu nu aplică consecvent această regulă. Unele detalii din ţinuta celui ce intră acum în scenă scapă evident judecăţii caporalului, fiind introduse în prezentare de naratorul însuşi (abia în nuvelele de început ale lui Preda perspectiva auctorială va lipsi cu totul, ceea ce-l va şoca pe Lovinescu). Scopul este de a anticipa o anumită evoluţie: ofiţerul se apropie „şovăitor", împins de la spate de rafalele de vânt, ca spre „o ţintă nedorită". Aceste detalii se vor justifica ceva mai încolo când personajul însuşi îi va declara lui Bologa că, aflând de execuţie, s-a pomenit la locul ei fără să-şi dea seama. Ochii „înfriguraţi" ca de „un nesaţiu bolnăvicios" ai căpitanului şi întreaga lui comportare anunţă, conform viziunii teleologice şi a romanului doric, un personaj dilematic şi indecis. Observând la rândul lui spânzurătoarea, are o reacţie defensivă, speriată: „se retrase câţiva paşi ca în faţa unui duşman ameninţător". Toate acestea, ca şi discuţia pe care o are cu caporalul, par a „ascunde" ceva: de fapt, ne pregătesc în vederea conflictului. În acelaşi moment îşi face apariţia un al treilea personaj, care e văzut, la rândul lui, de căpitan. Este un tânăr locotenent care vine „foarte grăbit, aproape alergând şi vorbind mereu". Atitudinea exprimă hotărâre şi interes pentru ce se întâmplă; ea contrastează vădit cu a căpitanului. Excesul de zel al locotenentului nu se mărgineşte la constatări de felul: „Ce oameni! Atâta nepăsare n-am mai văzut" sau „Cu astfel de oameni nu batem noi Europa", dar îl determină să-l trimită pe caporal în sat după scăunelul lipsă şi, ah, să încerce cu mâna lui rezistenţa ştreangului. Semnificaţia cuvintelor şi gesturilor lui e decis situată în funcţie de privitor şi, deşi nu încape nicio îndoială în privinţa motivului care-l face să tragă de ştreang, ni se spune că locotenentul apucă funia de „*parcă* ar fi vrut s-o încerce dacă-i destul de solidă". Acest *parcă* indică o incertitudine pe care n-o putem pune pe seama unui narator omniscient. Sub privirea „speriată" a căpitanului, noul sosit dă drumul ştreangului „ruşinat şi umilit", şi apoi se îndreaptă „nehotărât" spre martorul entuziasmului său penibil, ca să se prezinte. Asistăm la muierea acestui entuziasm datorită felului cum e apreciat, şi nu de către narator, ci de către un personaj identificabil. Naratorul nu intervine direct, nici ca să califice comportamenul lui Bologa, căci despre el e vorba, nici ca să explice modificarea lui: totul se petrece sub presiunea unei priviri în care gesturile se oglindesc critic, fiind mărite ca de o lupă.

Noutatea pe care am semnalat-o, în raport cu *Ion*, constă într-o anumită interiorizare a viziunii. În *Ion*, obiectivitatea ţinea de o deplină exterioritate (sau, de ce nu, extrateritorialitate) a naratorului; aici, din contra, impresia de obiectiv (căci o avem într-o măsură cel puţin egală) ţine

de felul cum orizonturile subiective ale personajelor se intersectează, producând viziunea fără ajutorul autorului. E un alt tip de obiectivitate, obţinut nu prin hipertrofia perspectivei auctoriale, capabilă a se face insesizabilă prin maximă extindere, ca în *Ion*, ci, dimpotrivă, prin reducerea ei până aproape de zero şi înlocuirea cu ceea ce personajele însele pot vedea şi înţelege în limitele câmpului lor de observaţie. Această efasare a povestitorului permite uneori să existe, despre aceeaşi realitate, mai multe puncte de vedere. Spânzurătoarea apare de patru ori şi de fiecare dată mediată de o altă viziune: aceea simbolică a naratorului; superstiţioasă, a micului caporal; alarmantă, încărcată de amintiri, a căpitanului Klapka; în fine, neutră, funcţională, a lui Bologa. Cea dintâi perspectivă este matricială, în raport cu celelalte, reunite în ea. În *Ion* orizontul auctorial era nedecompozabil. Aici el se lasă desfăcut în părţi, dar continuă a funcţiona ca un factor de coerenţă. Abia în romanele psihologice din deceniul următor, când va triumfa viziunea ionică, multiplicitatea subiectivă va deveni refractară oricărei totalizări. Deocamdată, liberalismul autorului nu merge dincolo de afirmarea unor viziuni psihologic-diferenţiale asupra evenimentelor, însă mereu controlate şi integrate unei viziuni supraindividuale. „Biografia" lui Bologa apare ca un eveniment de conştiinţă, provocat de o traumă gravă. Este însă ea cu adevărat prezentată într-o altă manieră, adică *psihologizată*? Decurge cam în felul celor din *Ion* sau *Răscoala*: „Apostol s-a născut tocmai în zilele când tatăl său aştepta la Cluj condamnarea. Până să se întoarcă Bologa din temniţă, copilul a deschis ochii asupra lumii, îmbrăţişat de o dragoste maternă idolatră etc.". Nu poate fi vorba aici de psihologism propriu-zis câtă vreme nu personajul însuşi îşi desfăşoară mental propriul trecut, cum ne-am fi aşteptat, şi cum se va întâmpla în romanul ionic al Hortensiei Papadat-Bengescu, de exemplu, ci, autorul, şi încă într-o ordine cronologică. În locul unei rememorări, din unghiul subiectiv al lui Bologa, avem o reconstituire „obiectivă". Ceea ce ni se poate părea curios este că autorul regăseşte această perspectivă unică şi nediferenţiată tocmai când zugrăveşte interioritatea personajului, după de a ştiut să exploateze varietatea psihologică a unghiurilor de vedere când a zugrăvit împrejurări exterioare. În realitate, în *Pădurea spânzuraţilor* este un amestec de procedee vechi şi noi. Şi în *Ciuleandra* întâlnim ambele procedee: de pildă, în scena în care bătrânul Faranga, imediat după crimă, se plimbă agitat prin cameră. Iar naratorul găseşte nimerit să relateze obiectiv biografia familiei; în schimb, într-un alt capitol, aflat la sanatoriu, Puiu Faranga priveşte pe fereastră, absent, la ninsoarea de afară şi se vede deodată (în imaginaţie) într-o altă cameră, de hotel, cu o femeie pe genunchi. În aceasta din urmă sunt de fapt două inovaţii: declanşatorul e o împrejurare banală, obişnuită: ninsoarea; iar conţinutul conştiinţei e surprins într-un punct întâmplător, ce nu se leagă cu nimic din anterioritatea sau din posterioritatea imediată. Metoda, teoretizată de Proust şi de Camil Petrescu, va fi utilizată întâi la noi de Hortensia Papadat-Bengescu. Deocamdată, la Rebreanu, elementele caracteristice ale romanului psihologic sunt: pe de o parte, un limbaj al sondajului deopotrivă prea general şi prea decis (fiindcă nu reflectă totdeauna o subiectivitate implicată), aparţinând perspectivei detaşate a unui narator impersonal; pe de alta, o conştiinţă ce se află mai curând într-un regim special decât într-unul normal. Nu e greu de descoperit, pe de altă parte, un stil liric şi metaforic al „analizei" psihologice în *Pădurea spânzuraţilor* ca şi în *Ciuleandra*: „îl însufleţea o poftă mare să îmbrăţişeze lumea întreagă" sau „liniştea şi misterele cerului şi pământului se întâlneau şi fâlfâiau în inima lui şi-i picurau roua bucuriei eterne" sau, în fine: „milioane de gânduri îi plouau în minte şi se ciocneau în zgomote surde". Recunoaştem aici de îndată un limbaj preocupat să sugereze aspectul revelatoriu al faptelor de conştiinţă. Numai că acest stil al revelaţiei este eludant, ca şi cum, în loc să umple sufletul, revelaţia l-ar goli de toate

mărunţişurile ce-i formează în definitiv conţinutul. E o conştiinţă epurată, redusă la ceea ce scriitorul consideră esenţial şi simbolic; împrejurare care explică metaforismul analizei. Însă, chiar dacă Rebreanu acordă atenţie numai unor astfel de momente cruciale, faptul că el menţine perspectiva din unghiul unui narator exterior, o face în acelaşi timp nefiresc de precisă şi de literară. Amestecul de planuri conduce la un amestec de expresivităţi, în fond incompatibile, şi care creează impresia de falsitate. Nu e doar improbabil ca, năucit, abia ieşit din coşmar, Puiu Faranga să-şi reprezinte atât de limpede lucrurile şi înţelesurile lor, dar e cu siguranţă imposibil ca el să vadă ochii „morţi" ai Mădălinei înainte de a şti că a omorât-o: căci abia în momentul următor, strigând-o, are bănuiala crimei: „Avu simultan toate certitudinile: că trăieşte şi că e moartă, că a ucis-o şi că n-a ucis-o, că nu s-a întâmplat nimic şi că s-a sfârşit tot". Acest limbaj e incapabil de subiectivizarea percepţiei. Interiorizând viziunea asupra lumii obiective, în *Pădurea spânzuraţilor* ca şi în *Ciuleandra*, Rebreanu nu o poate interioriza şi pe aceea asupra conştiinţei psihologice. La fel de caracteristică pentru el rămâne şi considerarea acestei psihologii numai în momente de maximă gravitate. Personajul e confruntat cu un eveniment-revelaţie care-i provoacă un acut proces sufletesc (ca, lui Bologa, execuţia cehului), constând de obicei în retrăirea mentală a trecutului: „Se pomeni deodată cu o întrebare înfricoşătoare... întrebarea îi aprinse în suflet o flacără albă în jurul căreia se înşiruiră gândurile vieţii lui". Există o anumită bruscheţe a revelaţiei, care ţâşneşte, explodează, irumpe în conştiinţă („în sfârşit, brusc, fără nicio trecere, apăru iarăşi gândul roşu..." sau: „îi trecu prin creieri fulgerător..." sau „gândul acesta îi ţâşni în ochi ca o strălucire de ură"). Odată produsă şi alimentată metodic de desfăşurarea procesului interior, revelaţia întrerupe o anumită rutină a gândurilor şi a gesturilor ca să instaureze o epocă de criză. Căci evenimentul provocator nu e doar capital în existenţa personajului, ci şi crucial: personajul va fi deşirat intim de revelaţie şi va ţine să-şi modifice comportamentul: toţi eroii vremii, de la Bologa la Radu Comşa, trăiesc aceste revelaţii. Putem conchide acum că romanul psihologic al epocii dorice este unul al evenimentelor critice şi al reflectării lor într-o conştiinţă pe care o traumatizează: impactul îl constituie totdeauna o revelaţie; iar consecinţa e de obicei o modificare radicală a felului de a concepe existenţa şi de a o trăi. Acesta fiind „modelul", el devine relevant numai întrucât e repetat de mai multe ori în cuprinsul romanului: caracterul de repetiţie îi asigură în fond buna funcţionare. Rezultatul palpabil al repetării îl constituie faptul că aproape toate evenimentele exterioare şi interioare sunt guvernate de un fel de lege a crizei. Se petrece un lucru similar cu necesitatea constrângătoare, expresie a teleologiei, din *Ion*. *Pădurea spânzuraţilor* reduce şi el viaţa personajelor la o suită de indicaţii pentru criza sufletească pe care urmează s-o trăiască, devine şi el o simptomatologie, în care nu mai rămâne loc pentru întâmplător sau nesemnificativ. Este romanul unei stări de urgenţă interioară. În *Pădurea spânzuraţilor*, Bologa se află permanent în stare de urgenţă sufletească. Toate acestea ne duc la concluzia că *Pădurea spânzuraţilor* nu e încă un roman psihologic de tip ionic, ci mai degrabă unul moral, în care analizei şi introspecţiei îi sunt preferate revelaţiile de conştiinţă şi, evenimentelor sufleteşti cotidiene, marile crize spirituale. Romanul moral al lui Rebreanu e, ca şi acela social, un avatar al naturalismului, nicidecum al realismului obiectiv şi cotidian.

Dintre toate romanele lui Rebreanu, trei sunt capodopere. *Ion* rămâne paradigmatic pentru naturalismul nostru rural, cu personaje capabile de mari pasiuni, biologic motivate şi trăind într-un regim de fatalităţi din puterea cărora niciunul nu are scăpare. *Răscoala* e singurul roman-frescă izbutit pe toată întinderea, cu puţine goluri, ca şi *Ion*, în paginile despre notabilităţile satului ori ale oraşului, faţă de care Rebreanu e la fel de inaderent cum va fi mai târziu Marin Preda, deşi amândoi şi-au petrecut cea mai mare parte a

vieţii la oraş. *Răscoala* este o orgă imensă, suflând prin mii de guri, topind amănuntele cele mai realiste într-o pastă epică densă, compactă şi tăind din realitate tablouri puternice, greu de uitat. În fine, *Pădurea spânzuraţilor* este primul nostru mare roman moral. Celelalte sunt fără discuţie mediocre, unele ilizibile, ca *Jar* (1934) sau *Amândoi* (1940), ultimul fiind, inexplicabil, preferatul lui I. Negoiţescu. *Calvarul* e o autobiografie parţială fără niciun har, inspirată de dorinţa lui Rebreanu de a explica situaţia lui de român născut în Imperiu. *Ciuleandra* (1927) e o melodramă. *Adam şi Eva* (1925), romanul cel mai ambiţios al autorului, imaginează peregrinarea unor suflete pereche prin decorurile de carton ale câtorva epoci istorice, cu elemente postişe, lipsite de autenticitate. Nici *Crăişorul* (1929) n-are suflul romanelor istorice sadoveniene. *Gorila* (1938) e un roman politic neizbutit, cum vor fi ale lui Zaharia Stancu din aceiaşi ani ai secolului trecut. E greu de înţeles cum a putut coborî autorul lui *Ion* sub nivelul unor romancieri complet uitaţi precum Carol Ardeleanu, Ury Benador, I. Peltz şi chiar mult cititul cândva şi mai deloc cititul astăzi Cezar Petrescu.

Înaintea celor trei romane care i-au adus gloria, făcând din el cel mai mare romancier al vremii, Rebreanu publicase nuvele considerate promiţătoare mai ales raportate la ale contemporanilor din pragul Primului Război. Adunate în *Frământări* (1912) şi *Golanii* (1916) şi în alte culegeri sau reeditări, în total şaptesprezece la număr, nuvelele sunt realiste, sociale, cu personaje bine conturate, dar neegalându-le pe ale lui Slavici. Dintre toate, ar fi putut fi o capodoperă *Proştii*, cu cei doi ţărani, tată şi fiu, care se duc la gară cu noaptea-n cap, dar scapă totuşi trenul, din cauza stângăciei lor şi a aroganţei domnilor. Autorul îngroaşă prea tare liniile (suntem în plin sămănătorism, nu e aşa?) ca să marcheze opoziţia dintre proşti şi domni. Nu era nicio nevoie de bruftuieli şi insulte („Mai la vale, prostule, mai la vale-s vagoanele pentru boi!") ca să compătimim cu proştii. Una din puţinele reuşite este *Catastrofa* (1919). „Amănuntul real netransformat prin artă", zice Lovinescu despre realismul brut al nuvelei, pe care a socotit-o totuşi o operă de mare valoare. Din observaţia criticului înţelegem mai bine în ce măsură Rebreanu şoca un gust literar bazat pe sentimentalism şi pe moralism, renunţând nu numai la comentariul auctorial, dar chiar la netezirea artistică a faptelor de viaţă şi a personajelor. Eroul *Catastrofei* e un om fără însuşiri, trăind din automatisme (cum ar fi simţul datoriei), fără procese de conştiinţă. David Pop e românul din Austro-Ungaria lui Slavici care nimereşte în război cu conaţionalii săi şi, cruţat miraculos de toate gloanţele din imperiu, e împuşcat de un român, fără să-şi înţeleagă probabil condiţia tragică. David Pop îi seamănă bine lui Bologa din *Pădurea spânzuraţilor*, deşi dimensiunea morală lipseşte din *Catastrofa*. A doua bucată de rezistenţă a nuvelisticii lui Rebreanu este *Iţic Ştrul, dezertor* (1920), care a stârnit un imens scandal imediat după război, într-un moment de naţionalism încă euforic datorat norocoasei Întregiri a ţării, fiindcă îndrăznea să facă un fel de erou dintr-un ovrei fricos, iar dintr-un ofiţer român, un ticălos. Iţic e trimis la moarte de comandantul unităţii lui fără alt motiv decât antisemitismul acestuia. Caporalul care trebuie să-l împuşte îl face scăpat între liniile frontului, dar Iţic, care nu vede niciun motiv să dezerteze la inamic, se spânzură. Gradarea sentimentului de insecuritate şi de frică al lui Iţic, în timpul patrulării celor doi, este probabil cel mai valabil capitol din proza psihologică de la începutul secolului XX, după nuvelele lui Caragiale şi Slavici. „Singura nuvelă ce afirmă un scriitor", notează Lovinescu, văzând încă o dată cât se poate de just. Restul nuvelelor nu merită atenţie. Câteva, cu borfaşi şi mediu de mahala bucureşteană, i-au putut da unele idei lui E. Barbu.

O simplă menţiune se cuvine pieselor de teatru (prima e *Cadrilul* din 1919), rareori puse în scenă, ori însemnărilor de călătorie (*Metropole* şi celelalte), fără de culoare şi anoste. Mediocru e şi publicistul, aproape la fel de harnic ca Arghezi sau Călinescu dar, spre deosebire de ei,

nelăsând nicio urmă. Remarcabilă platitudine a observațiilor în notele de drum, remarcabilă platitudine a ideilor în publicistică. Nu-l salvează nici jurnalul intim, mult mai puțin interesant în sine decât este istoria tipăririi lui. Postum, jurnalul a avut mai multe ediții, singura integrală abia în ediția lui Niculae Gheran de *Opere*. S-a bănuit mereu că a fost mutilat de soție și fiică, mai ales după ce acestea solicitaseră restituirea corespondenței scriitorului aflată la B.A.R. și în textul căreia de asemenea ar fi intervenit. Editorul de azi confirmă în mare măsură ideea ștergerii unor pasaje, când remarcă folosirea scotchului în unele locuri, unde scriitorul însuși ar fi făcut modificări, dacă e să le credem pe soție și fiică, doar că lipiciul cu pricina nu exista pe vremea lui. Jurnalul putea fi util în alte privințe. Anii din urmă ai scriitorului au oferit confraților motive de suspiciune. Filogermanismul, mai mult presupus decât real, i-a atras lui Rebreanu urâte necroloage în toamna lui 1944, când, ca și Slavici și Arghezi, după războiul celălalt, a fost acuzat că a luat bani de la nemți, ba chiar că a spionat în favoarea lor. I-au fost taxate simpatiile, nici acestea foarte fățișe, pentru legionari. Jurnalul risipește o parte a norilor negri strânși deasupra capului lui Rebreanu în anii războiului. Jurnalul din '40-'44, oprit de la publicare în 1985, denotă o preocupare pentru politică neobișnuită la Rebreanu, care se mulțumise înainte să înregistreze aproape exclusiv evenimente personale, familiale, gospodărești (*Jurnalul de la vie* merge paralel cu celălalt chiar și în '40) sau artistice și literare (*Jurnalul de la Teatrul Național* îl dublează și el pe celălalt între 1941 și 1942). Dincolo de naivitatea, regretată și aceasta în zilele rebeliunii, de a fi văzut în legionari o soluție morală la corupția politică, nu este nimic altceva incriminabil în notațiile cotidiene din jurnal. Filogermanismul, apoi, este mai mult un antirusism. Ca și Lovinescu, care examinează în broșura despre P.P. Carp poziția liderului junimist în Consiliul de Coroană din 1916, favorabilă alianței cu nemții, Rebreanu se teme că o înfrângere a nemților în răsărit ar fi urmată de o rusificare a țării. El pune fascismul și comunismul pe același plan când se referă la consecințele lor funeste, chiar dacă a nutrit la un moment dat speranțe legate de cel dintâi. Deseori lucrurile sunt spuse pe numele lor: executarea de către legionari a deținuților politici de la Jilava este socotită o „oribilă crimă", chiar dacă voia să fie un răspuns la o altă crimă: „Uciderea fără judecată nu e o sancționare, scrie Rebreanu în jurnal în 1940, ci o crimă îngrozitoare care dezonorează țara". „Nu știu cum ar mai putea să câștige Germania războiul", notează el în 1943, după doi ani și două luni de întrerupere a jurnalului, în care ultimele iluzii îi fuseseră risipite, ceea ce, în definitiv, poate fi cauza că n-a mai reușit să-și noteze impresiile. Apoi survine boala. Doar patru însemnări în toată jumătatea lui 1944 de dinaintea sfârșitului. În general, jurnalul lui Rebreanu are caracter neliterar, oricât ar crede unii comentatori că e superior *Însemnărilor zilnice* ori *Agendelor literare*. E un *aide-mémoire* util documentar, nicidecum o operă literară. Ceea ce nu i se poate contesta este autenticitatea (unele omisiuni se simt, dar e aproape imposibil de știut ce a șters el însuși și ce a șters mâna străină), amestecul inextricabil de banalitate și de senzațional, de domesticitate și de politic, în ciuda absenței adevăratei intimități. Toate jurnalele intime românești au o carență de intimitate. Stilul este pe alocuri involuntar suprarealist prin alăturarea de planuri diferite: „Am trecut apoi pe la Direcția silvică să-mi dea 2500 salcâmi pentru a planta pe lângă proprietate de jur împrejur. Iar s-a schimbat guvernul..."

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

(8 decembrie 1876 – 5 martie 1955)



Una dintre primele eroine ale Hortensiei Papadat-Bengescu ține în mână un teanc de scrisori, din care, într-un moment de singurătate și neliniște, începe să citească: nu sunt scrise de ea, nu-i sunt adresate, le-a descoperit întâmplător între copertele unei cărți. Acest procedeu naiv și romanțios n-o promitea în autoarea *Apelor adânci* din 1919 pe viitoarea mare romancieră. Și totuși! Iată o pagină culeasă (nu tocmai la întâmplare, dar putând fi și alta) din scrisorile de care a fost vorba și care alcătuiesc povestirea *Marea* din volumul de debut al autoarei:

„Când vine marinarul la stâlpul unde e încolăcită funia, și începe a învârti roata, când ridică brațul și, dintr-o mișcare, azvârle lațul... sângele în mine se urcă până la gât, se învârtește repede și se scurge prin vine, de când el a întins mâna, cât timp coarda a zburat, rotunjindu-se lin și hotărât, și până când a îmbucat strâns stâlpul.

Frânghia aceea s-a încolăcit strâns pe după trunchiul meu, ca un șarpe, și lațul l-am simțit după gât, așa cum simți că ne leagă funiile vieții de stâlpul destinelor; iar în inima mea, cele două vârfuri de ancoră par a fi intrat dintr-odată fără ca inima să sângereze. Apoi, scoase, au lăsat două găuri, tot uscate – așa de sigură a fost mișcarea".

Ce observăm în primul rând aici este că autoarea înfățișează momentul ancorării unei ambarcațiuni. Un tablou printre atâtea altele, din stațiunea de pe malul mării, consemnate în scrisori ca într-un jurnal: plaja, cu lumea ei frivolă, dansul, cântecul unui necunoscut în noapte, două bătrâne aruncându-și apă pe pielea flască, chipul tumefiat al unui înecat. Aceste tablouri, aceste mici întâmplări par trăite de autoarea scrisorilor ca niște senzații proprii. Privind mișcarea energică a brațului care aruncă frânghia ancorei, eroina participă cu toată ființa la ea. Își simte sângele urcând în gât și bătaia inimii iuțindu-se. Emoția are un caracter cvasierotic. Și nu este, la tânăra femeie, conștiința clară că lumea există în afara corpului ei. Frânghia o simte ca pe un laț încolăcit după gât, vârfurile ancorei pătrunzându-i în inimă. Iată o înlănțuire care denotă o trăire indistinctă a ființei proprii și a lucrurilor din afară. Acesta este un aspect important și neluat îndeajuns în seamă până azi: la întâile eroine ale scriitoarei, la Bianca din *Lui Don Juan, în eternitate*, la Manuela din *Femeia în fața oglinzii*, la eroina *Mării*, experiența vieții implică neapărat confuzia dintre interioritatea ființei și exterioritatea lumii. Analizându-și senzațiile, aceste femei par convinse că descoperă lumea. Socotită prin excelență

feminină, o astfel de literatură este dezagreabilă la lectură. Dar nu numaidecât din cauza stilului, neconsistent şi exaltat, de care toţi comentatorii au făcut caz, căci, după remarca foarte justă a lui E. Lovinescu din 1920, rareori povestirile Hortensiei Papadat-Bengescu rămân la „exuberanţa senzorială cu care ne-a învăţat Contesa de Noailles; nu e langoarea vaporoasă, sensibleria rafinată şi discretă a unei palide literaturi lipsite de nerv şi de viaţă, ci apriga incizie a unui instrument de precizie în jocul complicat al inimii feminine". Motivele trebuie căutate în altă parte. Pregătindu-se intuitiv pentru literatura psihologică, Hortensia Papadat-Bengescu nu se iluziona când punea în gura aceluiaşi personaj feminin din *Marea* o afirmaţie ca următoarea, ci când o credea valabilă pentru povestirea însăşi: „Fiecare suflet trebuie să aibă limba lui". Tocmai o limbă proprie nu au sufletele ce se confesează ori se analizează cu luciditate în aceste prime proze. Ele sunt variante ale unui singur prototip. Fără biografie, fără individualitate. Simple nume: Bianca, Manuela, Adriana. Şi uneori nici măcar nume, ca eroina *Mării.* Şi cum ar putea fi altfel, câtă vreme niciuna din aceste eroine nu trăieşte *în lume:* pentru toate, lumea nu este decât proiecţia fiinţei lor. Singura realitate de care au cunoştinţă cu adevărat este sufletul lor făcut sensibil, corporalizat. Tot restul se află înecat în ceaţă. Într-o scrisoare către G. Ibrăileanu, din 1914, Hortensia Papadat-Bengescu spunea: „Da! Mă interesează mult şi sufletul celorlalţi... Dacă nu ştiu încă de ei nimic, e fiindcă sunt la o epocă când sunt absorbită prea viu de mine. Cât va mai ţine? Nu prea mult. Ştiu să mă stăpânesc – aţi văzut-o, m-aţi mişcat mult cu asta, voi şti, sper, şi să mă retrag la timp. Voi scrie atunci poveştile celorlalţi". Aceste „poveşti ale celorlalţi" nu se lasă prea mult aşteptate. Dacă citim cu atenţie primele cărţi ale scriitoarei, le descoperim alături de confesiunile epistolare. Exteriorizarea lirică din *Marea* sau din *Lui Don Juan* nu e singurul procedeu utilizat de autoarea *Apelor adânci*, deşi a atras mai mult atenţia. În *Femei între ele*, povestirea care încheie volumul început cu *Marea*, există o povestire a doamnei M. care se referă la întâlnirile cu un tânăr adorator, care o urmăreşte pretutindeni, vorbindu-i cu ochii şi fără a îndrăzni s-o abordeze. Tânărul e însoţit uneori de o fată al cărei chip este ascuns sub o capelină cu roze. Fata rămâne până la sfârşit fără nume şi chiar fără obraz: dar cât de vie este! Puţine din eroinele primelor proze ale Hortensiei Papadat-Bengescu, oricât de minuţios şi-ar analiza simţirile, sunt atât de puternic individualizate ca această fată. Ale cărei sentimente nici nu le cunoaştem: dispunem doar de presupunerile doamnei M. Este capelina cu roze geloasă sau ignoră totul despre ocheadele tovarăşului ei? Scufundarea în lucrul de mână este o pudoare sau o tactică? În închipuirea doamnei M., fata e geloasă şi resemnată. Scena întreagă reprezintă un „dialog" – deşi nu se rosteşte niciun cuvânt – între cele două femei: una cu desăvârşire mută, alta monologând interior. Pentru eroina din *Marea*, lumea exterioară nu exista decât înlănţuită de senzaţiile proprii, pentru doamna M. ea există şi opune o relativă rezistenţă înţelegerii. Eroinele Hortensiei Papadat-Bengescu încep, aşadar, prin a-şi nota senzaţiile proprii; apoi privesc în sufletul altora: dar centrul perspectivei se află situat, în ambele cazuri, într-o conştiinţă care nu mai este aceea impersonală a unui narator exterior. A devenit a unui personaj determinat. A doua deosebire este aceea dintre un suflet pe care l-am putea numi senzorial şi unul pe care l-am putea numi sentimental. În afara senzaţiei imediate (sângele în tâmple, nodul în gât, roşeaţa obrajilor, pierderea respiraţiei), eroina din *Marea* cunoaşte prea puţine reacţii. Fiziologia nu mai joacă acelaşi rol la doamna M. sau la capelina cu roze, unde se desfac foi din alt strat al sufletului – indiferenţă, gelozie, cochetărie, orgoliu – şi anume din acela ce va deveni caracteristic în romane (fără ca totuşi fiziologicul să dispară vreodată complet). În sfârşit, dacă la eroina *Mării* sau la Bianca Porporata precumpăneşte încercarea de exteriorizare a sufletului propriu,

la doamna M. sau la Manuela trece pe primul plan aceea de a interioriza lumea. Dacă trebuie să alegem între aceste procedee – exteriorizare a sufletului şi interiorizare a lumii – pe cel mai plin de consecinţe pentru proza Hortensiei Papadat-Bengescu, o putem face fără să ezităm: deşi întâiul, spuneam, s-a bucurat exclusiv de atenţia comentatorilor, de ieri ca şi de azi, semnificativ cu adevărat este cel de-al doilea; căci germenele din care vor răsări marile romane nu e acela liric şi confesiv, al sufletului care-şi caută ieşire în lume, ci acela reflexiv, al conştiinţei oglindă a lumii. Şi cu asta ne aflăm deja la confiniile ionicului.

Contemporane cu *Pădurea spânzuraţilor, Baltagul* şi *Enigma Otiliei,* romanele ciclului *Hallipa* înfăţişează totuşi un moment ulterior în evoluţia genului. Ele aparţin tipului ionic, ilustrându-l cu strălucire, chiar dacă în chip contradictoriu. Contradicţiile se datorează în primul rând lipsei de tradiţie a ionicului, noutăţii lui, surprinzătoare într-o proză ca a noastră, care nu consumase energiile tipului anterior. Reforma ionică coincide cu apogeul doricului şi critica a fost neputincioasă în a sesiza deosebirile dintre romane ca *Pădurea spânzuraţilor* şi *Concert din muzică de Bach*, considerându-le pe amândouă „psihologice" sau „de analiză". Aşa s-a născut şi mitul romanului modern românesc, cu doi ctitori, L. Rebreanu şi Hortensia Papadat-Bengescu, unul operând predilect în domeniul socialului, celălalt în al psihologicului. Nu putea fi înţeleasă de la început adevărata deosebire. Mai curios este că ea nu se înţelege totdeauna nici astăzi. Cauza trebuie căutată în imprecizia vocabularului critic tradiţional. Roman psihologic ori de analiză sunt etichete fie prea generale, fie complet greşite. Spunem roman psihologic (sau social, istoric, politic etc.), avem în vedere *obiectul* sau *tema* romanului, în vreme ce roman ionic sau doric se referă la *perspectiva* narativă şi la structura ce decurge din ea. Să mai adaug că psihologia poate exista în romanele dorice la fel de bine cum exista observaţia moravurilor în romanele ionice? Neînţelegerea naturii reale a romanelor Hortensiei Papadat-Bengescu (şi a romanului ionic în general) a condus la încercarea, repetată, de a le clasifica în funcţie de o pretinsă evoluţie a prozei scriitoarei: după o fază „subiectivă", adică lirică şi confesivă, în *Ape adânci* şi celelalte, trecând printr-una din compromis, ilustrată cu *Balaurul* (1920), s-ar ajunge la romanele „obiective" ale maturităţii. La originea acestei clasificări se află o cunoscută teză a lui E. Lovinescu din *Istoria literaturii române contemporane*: „În traiectoria literaturii doamnei Hortensia Papadat-Bengescu înregistrăm traiectoria literaturii române înseşi (a romanului – n.n.), în procesul ei de evoluţie de la subiectiv la obiectiv". În realitate, nimic mai inexact.

Romanele ciclului *Hallipa* (*Fecioarele despletite*, 1926, *Concert de muzică de Bach*, 1927, *Drumul ascuns*, 1932 şi *Rădăcini*, 1938), deşi scrise la intervale mari de timp şi relativ independente unul de altul, alcătuiesc a doua noastră cronică de familie, după aceea a lui Duiliu Zamfirescu, şi trebuie considerate împreună. *Fecioarele despletite* debutează cu o scenă interesantă. Trei tinere femei se află în vizită la moşia familiei Hallipa de la Prundeni. Atmosfera din casă e încordată, dar cauza îi scapă uneia dintre ele, Mini. De dimineaţă, doctoriţa Lina Rim şi Nory Baldovin au luat-o cu ele, în mare grabă, şi n-au apucat să-i spună ce se întâmplă la Hallipi. De întâmplat, se întâmplă ceva, după cum Mini şi-a putut da imediat seama, fără totuşi să înţeleagă prea bine ce anume. De la sosire a fost frapată de dezordinea de la conac. Obişnuită cu spiritul gospodăresc al lui Doru Hallipa şi cu ritualul primirii musafirilor, Mini a văzut cu uimire porţile vraişte, nisipul aleii negreblat, terasa pustie, absenţa amfitrionului, neglijenţa Elenei, fata cea mare, altminteri aşa de îngrijită şi de protocolară. Lenora, doamna casei, agitată şi parcă bolnavă, mai mult a zăcut. Dejunul a fost servit în tăcere. O atmosferă apăsătoare, întreruptă de şuşotelile celor patru femei (printre care nu trebuie s-o numărăm pe Mini), a domnit întreaga zi. Toate aceste lucruri sunt relatate din

perspectiva Minei, deşi ea este, cu siguranţă, personajul cel mai puţin informat în privinţa cauzelor. Iată un procedeu cu totul neobişnuit în romanul nostru de până acum. Dar pe care l-am remarcat în primele proze ale scriitoarei. Cititorul nu are cunoştinţă decât de ceea ce Mini însăşi a putut observa, de impresiile şi de reflecţiile ei. Tânăra femeie şi-a petrecut ziua într-un fel de pândă: ne dăm seama că e o persoană inteligentă şi sensibilă şi pe care buna creştere o împiedică să pună întrebări indiscrete. Fără să fie rigide, relaţiile dintre gazde şi musafiri sunt îndeajuns de protocolare, iar secretele se împărtăşesc *sotto voce* Linei, care a venit ca doctoriţă a casei, sau lui Nory, colegă de şcoală cândva cu Elena. Mini e ţinută deoparte şi tocmai pe ea romanciera o alege ca să „reflecte" evenimentele. Procedeu nou şi îndrăzneţ. Ştim cu adevărat numai ce gândeşte şi simte Mini: restul conştiinţelor sunt mute. Iar autoarea nu oferă niciun punct de sprijin obiectiv reflecţiilor Miniei. În această perspectivă interioară (situată în conştiinţa unui personaj), şi totodată marginală, constă noutatea. Faptele ne sunt dezvăluite parţial şi numai prin prisma tinerei femei. Nu avem niciun criteriu de a le verifica; trebuie să ne încredem în intuiţiile şi în judecata Miniei. Chiar şi în finalul capitolului, când, în trăsura care le duce spre oraş, Lina şi Nory o pun pe prietena lor la curent cu evenimentele din casa Hallipa, Mini rămâne singurul „reflector" al acţiunii: nicio altă conştiinţă nu e sondată direct iar autoarea se abţine de la orice comentariu. Acest procedeu îl vom întâlni, aplicat destul de consecvent, în tot romanul care inaugurează cronica familiei Hallipa: el distinge radical romanele Hortensiei Papadat-Bengescu de acelea ale lui Rebreanu, Sadoveanu sau Călinescu, apropiindu-le de ale lui Holban; şi e un indiciu important că strategiile ionicului iau locul celor ale doricului. Mini nu apare, ca reflector, decât în *Fecioarele despletite*, fiind părăsită în romanele ulterioare. Trecând lumea prin sensibilitatea ei educată şi atentă, Mini aplică totodată o metodă originală de elucidare a impresiilor. Ea foloseşte expresia „trupul sufletesc" pentru a desemna o consistenţă materială a sufletului la fel de bine perceptibilă ca aceea a cărnii. Nu e pur şi simplu vorba de o legătură (un acord, dar şi un dezacord) între inimă şi simţuri: inima se manifestă prin simţuri, ascunzându-se totodată în ele; simţurile divulgă inima, dar o şi închid între petalele lor carnivore. E vorba de o organizare fizică a sufletului, analogă cu aceea a corpului, care ar putea conduce, dacă ar fi cunoscută, la o metodă adecvată de pătrundere în tainele lui: Asemenea hărţilor anatomice ale doctorului Rim, soţul bunei Lina, trebuie să fie posibilă – crede Mini – şi o hartă a „trupului integral al sensibilităţii", pe care să putem înscrie şi citi totul despre Celălalt. Introducerea reflectorului nu este, deci, doar un mijloc superficial de a se exprima, printr-un *alter-ego*, al romancierului ionic: ea are consecinţe importante asupra romanului, care „înfiinţează" sufletul, dându-i o realitate corporală independentă şi adesea paradoxală. Personajele romanului Hortensiei Papadat-Bengescu nu mai seamănă cu acele unităţi fenomenale, din care psihologia face parte în chip natural, ca o componentă indivizibilă (ca o altă faţă, interioară, a omului social), de care e populat romanul doric, ci cu un fel de fantome încarnate ale subiectivităţii. Va trebui să distingem, în romanul ionic, acest suflet *psihologic* în sens propriu, de sufletul care formează obiectul romanului doric, şi pe care-l putem numi *etic*. Sufletul etic, al lui Apostol Bologa de exemplu, este tot timpul determinat de valori exterioare (sociale, religioase, naţionale) şi nu are inerţie proprie; se caracterizează printr-o anumită unitate şi constanţă, ca acele blocuri mari de piatră, supuse eroziunii lente, din care sunt construite piramidele, încât schimbarea lui nu poate fi observată decât în momentele critice, când ea apare radicală şi catastrofală, căci lucrarea îndelungă a timpului nu e observabilă în act; iar cauzele trebuie căutate în împrejurări obiective şi externe, şi nu în insesizabilele deplasări spectrale ale sufletului însuşi, aşa cum fisurarea stâncilor alpine se datorează vântului şi ploilor

şi nu unei comportări speciale a pietrei; căci, în sfârşit, sufletul etic din romanul psihologic al doricului aparţine de marile structuri moleculare, complexe şi relativ stabile, manifestându-se inteligibil şi tipic. Sufletul psihologic, la rândul său sesizabil în romanul ionic, e mişcat de mobiluri interne şi particulare; este fluctuant, contradictoriu, evoluând în salturi mici, inobservabile cu ochiul liber, iar cauzele schimbărilor, disimulate în fluxul obscur al evenimentelor de conştiinţă, nu sunt totdeauna relevabile, apărând unui ochi din afară ca un proces continuu şi enigmatic; această comportare denotă o structură atomizată, incongruentă, atipică, asemenea mişcării browniene. Intuiţiile Miniei, în scena de la începutul *Fecioarelor despletite,* surprind tocmai un astfel de suflet, şi de aici provine greutatea de a sesiza unitatea şi cauzele mari ale schimbării.

Deşi, după *Fecioarele despletite*, ne-am fi aşteptat, poate, ca mijloacele investigaţiei să evolueze în sensul unei tot mai mari libertăţi în transcrierea acelui *stream of consciousness* de la Joyce, sau, măcar, al menţinerii perspectivei interne, constatăm, iată, în romanele următoare, o revenire a perspectivei ordonate şi exterioare a doricului. Dispare până şi reflectorul unic: şi, după tentative nu prea convinse de a-l înlocui cu mai mulţi reflectori, care să preia *à tour de rôle* sarcina viziunii narative, scriitoarea renunţă definitiv la strategiile ionice, adoptând mai vechea manieră din romanul analitic al doricului. O primă cauză e, desigur, lipsa de tradiţie şi de preparare a romanului şi a criticii noastre pentru o asemenea reformă; influenţa criticii s-a exercitat într-un sens frenator. O alta este de natură aşa-zicând socială; ţine de mentalitatea şi educaţia lumii pe care romanele o zugrăvesc, acea burghezie recentă, proaspătă, care însă a început să se comporte deja ca o aristocraţie, creându-şi convenţiile şi codul de maniere. Aşa cum romanul francez de introspecţie s-a impus când mica burghezie intelectuală a devenit subiect predilect (iar procedeele lui n-au putut fi folosite de către scriitorii americani, când l-au împrumutat, deoarece lipsea din societatea americană a vremii tocmai pătura cultă şi rafinată care, în Franţa, descoperise practica şi satisfacţiile autoanalizei), tot astfel romanul psihologic românesc – al Hortensiei Papadat-Bengescu, al lui Camil Petrescu sau Anton Holban – e condiţionat de dezvoltarea însăşi a clasei sociale în care el îşi află cei dintâi eroi şi cei dintâi cititori. Ne aflăm, prin urmare, în faţa acestei întrebări: ce anume, în structura socială şi mentală a burgheziei a cărei cronică romanele Hallipa o întreprind, a dictat această neaşteptată concesie?

În capitolul al cincilea al *Concertului din muzică de Bach*, Ada Razu, bogată proprietară a unor fabrici de făină şi căsătorită cu prinţul Maxenţiu, îl prezintă soţului ei pe domnul Lică Petrescu (numit şi Lică Trubadurul), rudă cu Lenora Hallipa, individ descurcăreţ, boem şi vesel, din care Ada ar dori să facă un *chambellan d'écuries*, dar faţă de care nutreşte şi un altfel de sentiment, nu îndeajuns de bine mascat. Punerea faţă în faţă a celor trei personaje este suficient de elocventă pentru a înţelege conflictul latent şi deopotrivă motivaţiile de ordin sufletesc. Ada, femeie energică şi calculată, vrea să dea legăturii ei posibile cu Lică o aparenţă de corectitudine, absolut necesară în lumea în care trăieşte. Lică se lasă convins cu greutate, căci a priceput jocul şi-şi vinde scump libertatea. Prinţul Maxenţiu intuieşte, la rândul lui, intenţiile adevărate ale Adei, şi-şi mistuie ura în sine, fără a avea destulă forţă să refuze. Nici un personaj nu e cu desăvârşire sincer în raportul cu celelalte: disimulaţia e atât o chestiune de tactică, în atingerea scopurilor, cât şi una de convenienţă. Lică e foarte ispitit de avantajele oferite de noul său post, ca şi de eventuala legătură cu Ada. Dar nu se dă pe faţă, tocmai ca să obţină maximum din târgul cu prinţesa. El e, într-un fel, singurul pe care regula jocului nu-l preocupă în sine, ci doar în măsura în care sporeşte eficienţa loviturii. Cu Ada, lucrurile sunt mai complicate. Mai degrabă impulsivă decât pasionată, obişnuită a-şi satisface capriciile, prinţesa ştie că un pas greşit îi poate fi fatal în lumea ei. Lică reprezintă, pentru ea, un capriţ,

dar şi un instrument de a se apropia de Hallipi; îl doreşte, dar nu oricum; a-i crea o situaţie convenabilă e aproape la fel de important cu a-l avea de amant. Încă şi mai profunde sunt disimulările la Maxenţiu, la care egoismul determinat de boală se adaugă geloziei şi urii neputincioase: pentru prinţ, important e să nu se facă de râs. Nu-l poate arunca pe Lică pe scări: trebuie să accepte compromisul. Convenţia socială e totdeauna un compromis. Ceea ce putem nota, după toate acestea, este că marea scenă în trei din palatul Maxenţiu se joacă permanent pe două planuri: unul al sensibilităţii reale, ultragiate sau numai vulnerabile, al intenţiilor adevărate, necinstite sau numai lipsite de mijloace, şi altul al măştii şi al convenţiei. Autoarea *Concertului* a ales acele tehnici narative apte să exprime acest conflict ascuns şi să revele, în protocolul cerut de lumea bună bucureşteană de pe la 1925, pulsaţiile unui suflet elementar, insuficient învăţat cu constrângerea şi eticheta. Întâia diferenţă izbitoare de maniera *Fecioarelor despletite* constă în absenţa unei conştiinţe reflectoare unice. Chiar de la început (şi aceasta este a doua diferenţă) se face auzită vocea unui narator ominiscient, care ne introduce de-a dreptul în miezul faptelor, înfăţişându-ne situaţia din familia prinţului, sub forma unui rezumat concis şi limpede. În *Fecioarele despletite* nu întâlneam nici un asemenea *summary* de autor: acolo reflectorul era cel care, din loc în loc, făcea scurte bilanţuri. Aici naratorul exterior, pe lângă o funcţie economică, de control al întinderii faptelor, îndeplineşte şi una de apreciere a lor. Este evident caracterul hibrid al metodei. Dacă în *Fecioarele despletite* există un singur reflector capabil de analiză, restul conştiinţelor nefiind explorate direct, în *Concert din muzică de Bach* există mai mulţi reflectori şi, uneori, foarte rar, ei sunt recrutaţi chiar şi dintre personajele ca Ada sau Lică mai degrabă predispuse spre acţiune decât spre reflecţie. În astfel de cazuri, în locul introspecţiei (Maxenţiu e un introspectiv), care presupune o conştiinţă de sine evoluată şi o plăcere autoscopică, maniera psihologică tinde să utilizeze transcripţia curată a simţirilor şi gândurilor (ca de exemplu în pasajul final al capitolului al cincilea). Dar investirea cu funcţie de reflectori a unor personaje care nu mai au pregătirea şi limbajul necesar analizei – fie pentru că sunt oameni de acţiune, extravertiţi, fie din alte cauze (cum ar fi, dacă ne gândim la alte personaje din *Concert,* reducţia sufletească ori chiar idioţenia), – atrage, prin compensaţie parcă, revenirea la procedeele romanului doric, unde atât analiza psihologică, cât şi expunerea faptelor se fac din punctul de vedere exterior al unui narator omniscient. S-ar crede că autoarea a vrut să se asigure de un control deplin al opticilor narative, adăugând o instanţă exterioară energică şi decisă, ori de câte ori, prin multiplicarea perspectivelor interioare, naraţiunea risca să se destrame într-un flux psihologic nestăpânit. Hortensia Papadat-Bengescu nu era pregătită, la numai cinci sau şase ani de la apariţia lui *Ion,* în plin apogeu al romanului doric, să cedeze complet iniţiativa personajelor sale. Combinaţia de practici vechi şi noi reflectă o conştiinţă literară nesigură de ea. Această oscilare s-ar putea să fi fost dictată şi de un alt factor, intrinsec, al prozei, şi anume de nevoia de a exprima mai adecvat un anumit mecanism psihologic şi social.

Concertul din muzică de Bach, ca şi *Fecioarele despletite,* aduce în scenă o burghezie destul de proaspătă socialmente, spre a nu-şi fi pierdut cu totul instinctele primare, naturale, de clasă în ascensiune, dar şi destul de bine înstăpânită pe averile şi pe rostul ei social, spre a-şi permite să se comporte aproape ca o castă, conform unor norme pe care singură şi le-a impus ca pe un fel de marcă deosebitoare, şi care urmăresc, nu în ultimul rând, limitarea accesului noilor veniţi. Problema psihologică şi socială principală este pentru personajele primelor două romane din ciclul Hallipa aceea de a masca cât mai bine fondul de porniri elementare, de a-l pune la adăpostul convenţiilor. E o lume care încearcă să dea despre ea însăşi o anumită impresie, să-şi fixeze, ca pe o mască, o anumită imagine stan-

dard, să-şi disimuleze propriul trecut. În casele fiecăruia din aceşti burghezi bogaţi, cu fumuri aristocratice, născuţi de obicei în a doua generaţie, continuă uneori să trăiască, bine ascunşi de ochii lumii, îmbătrâniţi în uitare, ca nişte mobile demodate dar care nu pot fi zvârlite în stradă, cei dintâi din neam, pionierii îmbogăţirii spectaculoase, câte o Ţaţă Gramatula, mama lui Doru Hallipa, nonagenară activă şi respectată, deşi invizibilă. În *Concert* întâlnim o Mini deja asimilată de „familie" şi a cărei perspectivă nu mai are puritatea inocentă dinainte; o Mini care *ştie*. În această situaţie, folosirea ei ca reflector nu mai prezenta interes şi risca să conducă la o anumită stereotipie. Dar renunţarea la reflectorul unic – atât de util în *Fecioarele,* când a fost vorba de a oferi o gradare a informaţiei şi de a sugera efortul pe care-l fac personajele de a păstra aparenţele – o obliga pe autoare să găsească un alt procedeu la fel de eficient, prin care să sugereze tensiunea dintre ceea ce se petrece de fapt în „familie" şi ceea ce „familia" doreşte să fie cunoscut în afară. Există în *Concert* o anume dificultate de a ţine dreaptă cumpăna între impulsurile primare ale fiecărui personaj şi necesitatea de a respecta codul colectiv şi, implicit, între „familie" şi restul lumii. Tensiunea e psihologică şi deopotrivă socială. Indică în tot cazul existenţa unui conţinut sufletesc puternic, chiar dacă rudimentar, aşadar a unei individualităţi rebele care îi împiedică pe calculata Ada, pe seducătorul Lică sau pe fragilul Maxenţiu să se plieze până la capăt, fără ezitare, normelor grupului lor social. Supraindividualitatea (codurile, regulile, aparenţele) nu e încă destul de bine închegată pentru a steriliza cu totul sufletul individual de impulsurile lui haotice. Chiar şi protocolara Elena se îndrăgosteşte de muzicianul Marcian: în sufletul cel mai steril din toate, al Elenei, a rămas un germene fertil, ce se dovedeşte primejdios. În ceea ce priveşte aspectul social, supraindividualitatea se manifestă ca o sporire a dificultăţilor de acces la secretele interioare, ca o nesfârşită paradă, menită să ascundă ce nu trebuie cunoscut, şi ca un spirit de grup ce triumfă în momentele critice.

Al doilea roman al ciclului relatează istoria unui concert mereu amânat de accidente neprevăzute. Concertul trebuie să aibă loc nu numai din dorinţa Elenei Drăgănescu de a oferi „familiei" un exemplu de gust artistic rafinat, dar şi pentru că el e simbolul acestei solide alianţe mondene care e „familia". La sfârşitul romanului, strânşi în jurul sicriului Siei, nefericita fată a Linei, membrii clanului se gândesc deja la concertul de a doua zi. Nimic nu-l va mai împiedica de data aceasta. Tributul convenienţelor a fost plătit cu vârf şi îndesat. Aparenţa va învinge încă o dată. Indivizii se vor arăta încă o dată (fie numai de ochii lumii) respectuoşi de firma „familiei" care nu trebuie murdărită. În maşina care-i duce spre casă, după înmormântare, pe Marcian şi pe Elena, muzicianul, voind să potrivească pledul pe picioarele doamnei Drăgănescu, rămâne cu mâna pe genunchiul ei. Privind fix, „cu ochi de asasin, umerii lemnoşi ai şoferului", care ar putea să se întoarcă spre ei în orice clipă, Marcian mângâie genunchiul Elenei, care consimte. S-ar crede că, măcar acum, măştile vor cădea şi sentimentul va izbândi, că toate convenţiile supraindividuale nu vor reuşi să împiedice individualitatea să-şi afirme drepturile. Dar, nu! „Acum, viteza nu se mai precipita în Elena. Din adâncul ei voinţa urcă fermă, sigură de ea însăşi. În Marcian era un vid, un abis al voinţei în care se azvârlea cu îmboldirea puterilor toate. A doua zi, recules în noua armonie a vieţii ce i se pregătea, avea să dirijeze ca un stăpânitor concertul din muzică de Bach." Aceste fraze sunt rostite, cu o voce care nu lasă să se întrevadă dubii, de un narator exterior şi omniscient, care-şi permite atât o imersiune directă în sufletul şi în voinţele personajelor, cât şi o anticipare asupra desfăşurării lucrurilor. Acest stil corespunde foarte bine faţadei, aparenţei, convenienţelor din planul social: este el însuşi o formă de a se manifesta a supraindividualităţii care coordonează şi, la nevoie, reprimă individualităţile. Dar *Concertul*

nu e scris în întregime în acest stil: pentru că măştile nu acoperă impecabil obrazele şi regula jocului de clan e mereu asaltată din interior de pornirile haotice, de răzvrătirile, de dorinţele neconforme cu codul ale personajelor. Era necesar, spre a păstra intactă tensiunea dintre o interioritate încă confuză şi o exterioritate încă instabilă, să fie lăsată să se exprime şi cea dintâi.

Ce se va întâmpla, oare, câţiva ani mai târziu, în *Drumul ascuns*, când „familia" va avea toate atributele unei caste, şi când prim-planul îl vor deţine Coca-Aimée şi doctorul Walter, iar acţiunea se va muta din casa încă umană a Elenei în sanatoriul acestuia din urmă, cu oglinzile lui îngheţate, cu pereţii lui lăcuiţi, cu manechinele în halate albe care se mişcă de colo-colo neauzite în aerul cloroformizat? În capitolul al treilea al *Drumului ascuns* este descrisă instalarea Cocăi-Aimée, abia sosită din pensionul vienez, în palatul Barodin, unde va locui de aici înainte cu Lenora şi cu noul soţ al mamei ei, doctorul Walter. Walter, necăsătorit până la Lenora, moştenise sanatoriul şi palatul de la miliardara Salema Efraim, recunoscătoare în felul acesta faţă de tânărul ei amant. Lenora, prea comodă ca să schimbe ceva, primise ordinea existentă în casa Walter fără obiecţie, dar, iată, Coca-Aimée are de la început un mic aer sfidător de stăpână care ia în primire ce i se cuvine, inclusiv colecţia de tablouri strânse cu patimă de tatăl vitreg, şi vrea să adapteze totul unor scopuri mondene mai bine precizate. Din comportamentul Cocăi-Aimée a dispărut aproape cu totul acea impulsivitate naturală care răbufnea, străpungând aparenţele, în egoismul de bolnav şi în ura lui Maxenţiu, în calculul Adei ori în nepăsarea lui Lică: a rămas eticheta. Între Coca-Aimée şi Walter relaţiile sunt de un maxim protocol. Inspecţia fetei menajează susceptibilităţile rigidului Walter. A obţinut încuviinţarea făcându-i tatălui vitreg toate graţiile de care era în stare sau, mai exact, pe care le socotea nimerite în această împrejurare. I-a ascuns intenţia ei adevărată care era aceea de a se asigura de valoarea apartamentului în eventualitatea unor recepţii mondene. Cheia aceasta este: fiind un joc al aparenţelor goale, nu e nevoie decât de o formulă convenabilă pentru a salva faţa lucrurilor. E la mijloc un cod pe care Walter îl cunoaşte la fel de bine ca şi Coca Aimée, deşi fata îl întrece în promptitudinea cu care-l utilizează. Cuvântul miraculos consacră o convenţie între cei doi şi asigură valabilitatea unei reguli de conduită. Walter nu are nici păreri de rău, nici remuşcări pentru felul în care, profitând de patima enormei Salema, parvenise la situaţia de azi. Orice substrat moral pare exclus. Între tânărul intern de odinioară şi bogata lui metresă s-a contractat un târg. Cum relaţia rămăsese decentă, Walter nu avusese nicio dificultate să fie acceptat de lumea bună a Bucureştiului postbelic. Din trecutul lui – peste care se trecuse cu buretele – nu-i rămăsese doctorului decât o blocare a sensibilităţii faţă de orice farmec feminin: cu acest preţ (de care nu e cu totul conştient), Walter ajunge totuşi medicul *en vogue* pentru o întreagă clientelă feminină. Căsătoria cu Lenora nu schimbă cu mult lucrurile. Abia sosirea Cocăi-Aimée reprezintă pentru glacialul Walter o promisiune de schimbare, deşi felul decis, autoritar, în care fata îşi asumă răspunderea relaţiilor externe ale casei Walter nu înseamnă deloc o renunţare la convenţionalismul atât de îndrăgit de doctor, la protocol şi la mască. Aimée e un manechin perfect şi soluţiile ei nu contrazic vocaţia protocolară a doctorului. Convenţia e forma goală a supraindividualităţii. Viaţa sufletească se goleşte, la rândul ei, de conţinut. Pe lângă Aimée şi Walter, personajele centrale din *Concert* ne par, retrospectiv, aproape primitive. Aimée, cu chipul ei de porţelan şi ochi de topaze, e o păpuşă mişcată de un resort mecanic. Snobismul lui Walter indică tot o adaptare la regula acceptată. *Drumul ascuns* aduce în centru personaje ce aparţin altui stadiu de evoluţie a clasei decât acela din *Fecioarele* şi din *Concert*. În *Fecioarele despletite*, în centru se află Lenora şi Doru Hallipa şi menajul lor care se destramă. Este un nivel încă apropiat de origini. Doru e mai curând un burghez de ţară decât un

aristocrat, un om relativ simplu, ca şi Lenora, femeie vegetativă şi voluptuoasă. Complicaţiile apar în generaţia următoare şi sunt, chiar de la început, datorate bastardei Mika-Lé pusă pe stricat căsătoria surorii ei Elena. În acest stadiu, nimic nu e deplin constituit şi nici nu are pretenţia să fie. Este o mare deosebire între casa Hallipa de la Prundeni şi casa Elenei şi, apoi, palatul Barodin. Relaţiile rămân încă destul de familiare şi numai discreţia uşor îngheţatei Mini întârzie dezlegarea misterului. Dar, seara, plecând de la moşie cu trăsura, Lina şi Nory se slobozesc la gură ca două mahalagioaice şi dezvăluie prietenei lor toate dedesubturile. Lina, doctoriţa, cu bonomia ei ţărănească, o îngrijeşte pe Lenora, întinsă leneşă pe capanea, cu un chimono lăbărţat, într-un stil (şi medical, şi social) ce nu va mai fi imaginabil în sanatoriul Walter, unde Lenora îşi va petrece, în cu totul alte condiţii, al doilea stadiu al bolii ei. E încă o lume uşor neglijentă, neconştientă de sine, necodificată total. În *Concert*, prin Maxenţiu, Ada şi Elena, suntem cu un pas mai departe. Elena aparţine, ca şi Coca, dar mai mare cu câţiva ani, celei de a treia generaţii a familiei. Bunicii şi străbunicii lor se găseau încă la piciorul urcuşului. Tatăl Lenorei era preceptor la Mizil, una din acele „simpatice suburbii mărunte" şi „vestigii de moravuri" pe care Mini, mai apoi, „le pipăia delicat cu mintea", iar Efraim, soţul Salemei, mai purtase, atârnată de gât, tablaua cu fructe exotice înainte de a-şi câştiga dreptul la o dugheană în Pireu. Ca prin întredeschiderile unor jaluzele, romanciera ne lasă să bănuim vag acest stadiu incipient al familei şi al clasei, de exemplu pe Ţaţa Gramatula care la bătrâneţe fabrică alcool din cereale, la fel de intrepidă ca în tinereţe; sau pe Drăgan, bunicul lui Drăgănescu, „roşcovan, zdravăn şi mojicos"; sau pe Baba Smoala, al cărei nume păstrează întipărită sursa îmbogăţirii, impunătoare şi vulgară pionieră; sau, în fine, pe o soră mai mare a lui Drăgănescu, ştearsă, nesociabilă, uitată în penumbra casei părinteşti ca o mobilă ruşinos de veche. Ştim ceva mai mult despre a doua generaţie. Drăgănescu sau Doru Hallipa au trebuit, ei, să muncească spre a menţine şi spori averea dobândită. Până şi voiajul de nuntă al lui Drăgănescu, la Varşovia, a fost legat de nişte afaceri urgente. Dar prin ambiţia Elenei, casa cerealistului din Bucureşti, „spre şosea", devine cunoscută pentru recepţiile ei periodice. Întreg al doilea roman al ciclului se învârteşte, cum ştim, pe ideea organizării faimosului concert. Mika-Lé e îndepărtată tactic din casa surorii ei unde o atmosferă mondenă, rece, se instaurează treptat. Elena „îşi făcea din existenţă o robie adevărată către o mulţime de îndatoriri, aşa cum le înţelegea ea": observaţia aparţine lui Nory când o duce prima oară pe Mini la Drăgăneşti (în *Fecioarele despletite*). Un fecior corect şi solemn îi ia în primire pe musafiri în primul vestibul şi-i predă, într-un al doilea vestibul, unei subrete cu şorţ plisat ca hârtia: stăpâna casei coboară de la primul etaj „în toaletă", la orice oră, cu „ceva *posé* în toată înfăţişarea, în glas". Copilul Ghighi e crescut de o „nursă londoneză" şi, în genere, tot programul de viaţă e strict reglementat: „Nimic inopinat. O zi anume pe săptămână pentru audiţii muzicale. O seară pentru dineuri obligatorii. Una pentru mesele în familie şi o altă zi pentru a răspunde obligaţiilor în afară". Elena însăşi declară vizitatorilor că „menajul ei era un adevărat minister. De la 7 dimineaţa la 11 seara avea de lucru: ordine, socoteli, inspecţii, verificări". Aici apare deosebirea de Coca-Aimée şi care aparţine în fapt întâii generaţii scutită de nevoia de a munci. În palatul Barodin (revenim de unde am pornit: la scena instalării tinerei fete la Walteri) trebuie făcute unele modificări, crede Aimée, necesare acomodării lui cu viaţa mondenă şi recepţiile. Modelul pentru Aimée e sora ei mai mare, pe care însă o va întrece curând. Elena e un factotum în casa ei, un Drăgănescu domestic. Aimée îşi consumă puţina energie (e, spre deosebire de harnica Elena, foarte anemică) exclusiv în scopul de a inventa o formulă bazată pe onorabilitate. Pentru Aimée există numai aparenţa: şi ea va încerca să

ascundă ce nu-i convine. Pentru urâta proveniență a averii lui Walter a găsit cuvântul salvator. Pe Nory și pe Lina, prietenele de totdeauna ale mamei și ale surorii ei, nu le mai privește cu ochi buni și le înlătură treptat, fiindcă prezența lor îi reamintește de un trecut ce trebuie desființat. („Pete de familie avea fiecare, dar erau mai bine ascunse...") Ca și Elena, Aimée e o snoabă, pentru care averea în sine înseamnă prea puțin: simte nevoia de a face impresie. Între surori e și o diferență de vârstă socială, nu doar una de temperament. Aimée încheie de fapt ciclul deschis de Țața Gramatula și de preceptorul mizilean: ea e produsul perfect al ultimului stadiu. Aproape întreg conținutul *Drumului ascuns* îl formează balurile, dineurile, plimbările cu automobilul, operele de binefacere, micile farse mondene, viața la club. Erotica e, ca la Proust, ușor perversă. O prietenă, Coca Persu, încearcă să inițieze discret pe Aimée în lesbianism. La Club, perechile se fac și se desfac rapid, existând chiar un ritual al destrăbălării ca un fel de criteriu de acceptare. Pudoarea Cocăi, virgină încă, se interpretează rău și, ca să nu fie eliminată, fata face sacrificiul de rigoare. Nicio umbră de sentiment nu se amestecă în gestul ei. Totul e o pură convenție. Aspectul cu adevărat proustian al romanului constă în zugrăvirea acestei atmosfere snobe cu toate consecințele ei: artificialitate, perversiune, boală... Nu lipsește nici latura artistică, deși ea este încă incipientă, dovadă de civilizație coaptă prematur. Coca este și mai puțin preocupată de această față a lucrurilor decât Elena, o Madame Verdurin, în felul ei, care îl atrage în salonul ei pe Marcian așa cum eroina lui Proust îi atrăgea pe doctorul Cottard și pe Swann. Observația romancierei se fixează așadar în *Drumul ascuns* pe aceste aspecte.

În *Rădăcini,* prin Elena, se va urmări o întoarcere la origini. După moartea lui Drăgănescu și despărțirea de Marcian, Elena pare a renunța la visele ei artistice și a voi să reînnoade legătura cu „le terroir". Se stabilește deci la țară și are idei de modernizare a agriculturii. De aici i-au plecat strămoșii, aici se întoarce și ea la capătul ciclului: cercul se închide. Paralel, prin Nory, căreia i se atribuie acum o soră vitregă și o mamă, aflăm câte ceva despre familia boierului Baldovin și a urmașilor săi. Față de *Drumul ascuns,* al cărui obiect îl forma mondenitatea pură, *Rădăcini* reprezintă o destul de ciudată încercare a romancierei de a sugera o cale de revitalizare pentru „familie". Soluția fiind falsă sociologic, romanul final al ciclului se va resimți de oarecare stângăcie și nu va fi la înălțimea celorlalte, hibrid sub raport narativ, cu multe elemente de roman vechi și cu inovații nesedimentate. Altfel spus, unei probleme (întoarcerea la rădăcini) false îi răspunde o tehnică narativă ezitantă și eteroclită: între conținut și strategiile literare e totdeauna o legătură; falsitatea unuia le deregleazǎ pe celelalte. Lumea romanelor Hortensiei Papadat-Bengescu este indiscernabilă de tehnica prin care ea e făcută să apară. Această intuiție extraordinară a romancierei, care nu ne-a lăsat nicio pagină teoretică, spre deosebire de Camil Petrescu ori de Anton Holban, face din ea scriitorul cel mai caracteristic pentru reforma romanului nostru modern.

Romanul *Logodnicul* și alte scrieri mărunte nu prezintă nici un interes literar.

TUDOR ARGHEZI
(21 mai 1880 – 14 iulie 1967)

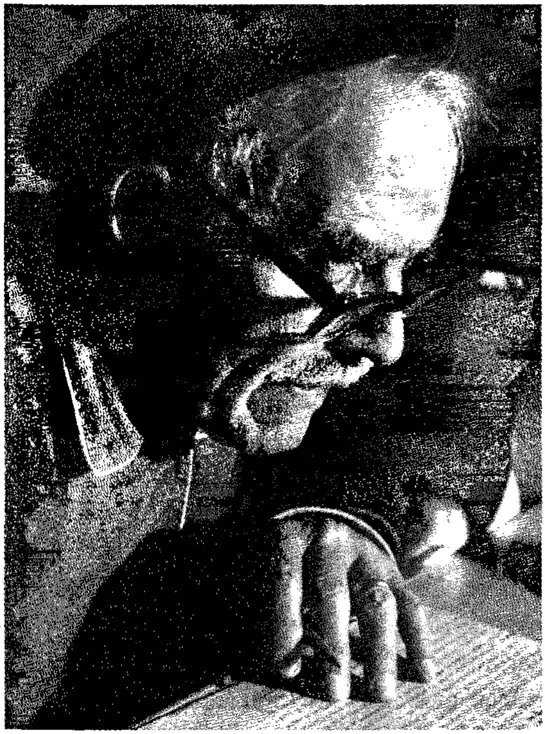


Foto: I. Cucu

Un lucru este absolut evident la Tudor Arghezi: capacitatea lui de a folosi toate coardele instrumentului poetic într-o literatură de poeţi în general monocorzi. Proteismul face din Arghezi un poet-orchestră. Dacă-l comparăm cu alţii din această rară familie, de exemplu cu Fernando Pessoa, contemporanul său din extremul occident, observăm că la Arghezi multiplicitatea este pe cât de radicală, pe atât de firească, fără nimic demonstrativ, ipostazele poeziei desfăcându-se din acelaşi trunchi precum ramurile unui copac. Cronologia poeziilor ne arată că, deseori, autorul scria la mai multe mâini deodată. Interesant este şi că, la începuturile sale, aşa cum critica a remarcat, Arghezi absoarbe un număr considerabil de înrâuriri, aceasta fiind chiar forma primară şi naivă a proteismului său. Este, înainte de toate, eminescianismul, adevărat curent literar, în opinia lui G. Ibrăileanu, la sfârşitul secolului XIX şi la începutul secolului XX („clara undă argintoasă reflectează alba lună"). Este, apoi, influenţa instrumentalistă a lui Macedonski („Iar mici fiori de roze treceau uşor şi creţi pe baltă"), acela care-l va debuta în 1896 în *Liga ortodoxă* şi-l va onora cu o caracterizare vizionară, de care, din păcate, au avut parte şi destui neînzestraţi („rupe cu o cutezanţă fără margini [...] cu toată tehnica versificării, cu toate banalităţile de imagini şi idei"). Nu lipsesc G. Coşbuc (căruia îi aruncă, tot atunci, o săgeată epigramatică), cu acel aspect de „dezbatere" morală a versurilor şi în nota fatalistă de rigoare („Oh, lasă-mă să mor, să pier.../ Atâtea stele sunt pe cer"), Şt. O. Iosif („În zări,/ Cântări/ Trezesc/ Păduri,/ Copaci/ Şoptesc/ Murmùri/ Tu taci ..."), Anghel şi, în general, simboliştii cu preţiozităţile lor („Adiat de sicomorii parfumaţi de elebor"), în fine, Bacovia, în *Litanii*, cele dintâi argheziene pe deplin valabile artistic („Oraşu-ntreg: un catafalc..."), dar şi în *Agate negre* („Pe câmpul poleit cu rouă,/ E-ncremenire funerară" sau: „Câmpia pare-o reverie/ Gravată-n stâncă de cristal,/ Şi-ntrânsa par un bard banal,/ Târând pe iarba cu metal// Un început de nebunie..."). Trebuie adăugaţi străinii, Baudelaire, Maeterlink, Rollinat, Rilke şi ceilalţi pe care-i va enumera dezaprobator E. Ionescu în *Nu*.

Târziul volum de debut *Cuvinte potrivite* (1927) prezintă şi el un aspect eterogen, nu numai cu poezii din perioade diferite, dar foarte deosebite unele de altele. *Cuvinte potrivite* se deschide, cum se ştie, cu cea mai faimoasă şi, de ce nu, genială artă poetică din întreaga noastră literatură: *Testament*. S-a dat puţină atenţie faptului că există în volum alte două arte poetice, *Ex libris* şi *Arheologie*, cu mesaje contradictorii. Dacă, de pildă, în *Testament* poetul ascultă vocile străbunilor săi, în *Arheologie* aceste voci par să fi amuţit: „Tăcerea vocile şi le-a pierdut,/ Care-o făceau pe vremuri să răsune./ Aud ţărâna doar

a vocilor străbune,/ Cum se desface, cum s-a desfăcut". În *Ex libris*, „cartea frumoasă" nu mai răspunde „la nici o întrebare", jertfa omului „de sânge" care a zămislit-o fiind „zadarnică". Cât priveşte *Testament*, s-a remarcat bine că nu conţine un crez tradiţionalist. „Cartea" este „hrisovul cel dintâi" al „robilor", aşadar o inaugurare, un prag de la care începe cu adevărat poezia, prin schimbarea veninului în miere şi îngrămădirea pe o singură vioară a tuturor suferinţelor. *Testament* e plin de mândria săracului şi a dezmoştenitului (aceeaşi din finalul de la *Caligula*: „Cântecul, lumina, taina, unda, -ntinsurile-albastre,/ Noi le ţinem, noi le strângem, cei căzniţi, urâţi şi goi"), al cărui unic titlu de nobleţe este poezia: mândrie de plebeu, fără origini aristocratice, şi mândrie de autor, care face din „cartea" lui un prim „hrisov" al neamului întreg. Este de notat că toate speciile şi formele vastei poezii argheziene sunt anunţate în *Testament*, de la litanii, agate şi psalmi la *Flori de mucigai* şi la edenicele viziuni din *Cărticica de seară*:

> „Făcui din zdrenţe muguri şi coroane.
> Veninul strâns l-am preschimbat în miere,
> Lăsând întreagă dulcea lui putere.
> Am luat ocara, şi torcând uşure.
> Am pus-o când să-mbie, când să-njure.
> Am luat cenuşa morţilor din vatră
> Şi am făcut-o Dumnezeu de piatră,
> Hotar înalt, cu două lumi pe poale,
> Păzind în piscul datoriei tale."

Poezia este privită în chipul cel mai direct ca o prefacere a realităţii în cuvânt, ca un har şi totodată ca un meşteşug de a potrivi cuvintele. G. Călinescu a intuit aici „sentimentul de oscilare materială între două lumi cu densităţi deosebite", referindu-se la faptul că nu este niciodată la Arghezi o simplă „antiteză de concepte ideal-real", ci o „osmoză între spiritual şi material". O metaforă a criticului dă deopotrivă socoteală şi de osmoza realului cu verbul din lirica argheziană: „În *Infernul* lui Dante, scrie Călinescu în *Istorie*, se reproduce într-un loc un fenomen teribil. Un osândit e absorbit de o reptilă şi după o lungă luptă de penetraţiune reptila pleacă în forma omului şi omul cade la pământ ca o reptilă". De altfel, poetul din *Plugule* sau *Belşug*, printre puţinii care laudă direct munca, efortul fizic, împinge analogia aceasta între două tărâmuri până la a face din omul care ţine coarnele plugului o divinitate telurică, tot aşa cum poetul *Psalmilor* caută un Dumnezeu palpabil, o întâmplare a cerescului. Transfigurarea plugarului şi coborârea lui Dumnezeu în ţarină anticipează cu un deceniu gândirismul, dar într-o manieră mai dură şi cu o încrâncenare pe care nici sămănătoriştii înainte, nici gândiriştii după n-au cunoscut-o. Bucuria spiritului se naşte din osândă şi sudoare. Viziunea nu e deloc sărbătorească ori idilică. Motivele religioase apar de timpuriu în poezia lui Arghezi, ca şi tratarea lor în spirit ţărănesc, gospodăresc şi domestic, uneori cu pillatiene imagini postsămănătoriste („casele-adunate ca nişte urcioare"). Aşa sunt şi delicata *Inscripţie pe o casă de ţară* sau net gândiristele *Icoană* („În faţa lunii, dreaptă, şoseaua-n vărgi cu plopii/ S-a pardosit cu ţoale din Jii şi Mehedinţi,/ Şi-n umbra fiecărui copac aşteaptă popii,/ Strângând în mâini cădelniţe fierbinţi") şi *Biserica din gropi* („Zidită-n lut, din grinzi şi bârne, şi povârnită pe pridvor/ Istoria şi arta nu stau auzul să ţi-l plece ţie.// Dar el, oltean cu coşuri pline şi cu balanţa fără greş,/ Întârzie din drum la tine, când drumul lui spre tine duce./ Ia cobiliţa din spinare, cu coşurile de cireşi,/ O pune jos şi, cu sfială, scoţând căciula, face cruce"). În *De-a v-aţi ascuns...*, misterul morţii este prefăcut într-un joc de copii, care e de fapt testamentul gospodarului („Tata s-a-n-grijit de voi,/ V-a lăsat vite, hambare,/ Păşune, bordeie şi oi"), deprins cu ideea sfârşitului, dar răbufnind totodată împotriva inexorabilului cu o foarte ţărănească vorbă de năduf: „Puii mei, bobocii mei, copiii mei/ Aşa este jocul/ Îl joci în doi, îl joci în trei,/ Îl joci în câţi vrei./ Arde-l-ar focul!". S-a trecut de obicei cu vederea acea latură a *Cuvintelor potrivite* prin care Arghezi este,

minus topica, atât de aproape de Blaga. Misterul blagian este izbitor de exemplu în *Muntele Măslinilor*, unde înălţimea cvasireligioasă a simţirii este ameninţată de invazia „şesului turtit, flămând” şi de praful „stârnit de turme şi desime”:

„Munte, cădelniţi de izvoare,
Altar de şoimi, sălaş de sori,
Care nu suferi floarea trecătoare
Să te îmbete cu miros de flori –
Tu, în hotarul marilor mistere,
Eşti ca un semn de-a pururea putere
Al vieţii noastre cea fără de leac...”

Capodopera acestei religiozităţi, care are prea puţine în comun cu gândirismul, este *Vânt de toamnă*, cel mai spiritualizat peisaj zugrăvit vreodată de poetul materiilor brute şi, totodată, cel mai pătruns de lumina divinului:

„E pardosită lumea cu lumină,
Ca o biserică, de fum şi de răşină,
Şi oamenii, de ceruri beţi,
Se leagănă-n stihare de profeţi.
Rece, fragilă, nouă, virginală,
Lumina duce omenirea-n poală,
Şi pipăitu-i neted, de atlaz,
Pune găteli la suflet şi grumaz.
Pietrişul roşu, boabe, al grădinii,
Îi sunt, bătuţi şi risipiţi, ciorchinii.
Plocate grele se urzesc treptat
În care frunzele s-au îngropat.
Din învierea sufletului, de izvor,
Beau caprele-amintirilor,
Şi-n fluierul de sticlă al cintezii
Se joacă mâţele cu iezii.
Deosebeşti chemarea pruncului în vânt
Cântată de o voce din pământ.
Născut în mine, pruncul, rămâne-n mine
prunc
Şi sorcova luminii în braţe i-o arunc.”

Oarecum diferită este *Duhovnicească*, pregătind atmosfera din *Psalmi*. Deosebirea constă în dramatismul dilematic şi etic, inexistent până acum, când credinţa semăna cu o beţie, cu un drog, dar care va predomina în *Psalmi*. Blagiană este în *Duhovnicească* imaginea paradisului în destrămare, unul domestic, ca mai mereu la Arghezi, dar atins de acelaşi morb fără leac:

„Toţi nu mai sunt.
Toţi au plecat, de când ai plecat.
Toţi s-au culcat, ca tine, toţi au înnoptat,
Toţi au murit de tot.
Şi Grivei s-a învârtit în bot
Şi a căzut. S-au stârpit cucuruzii,
S-au uscat busuiocul şi duzii,
Au zburat din streaşina lunii
Şi s-au pierdut rândunelele, lăstunii.
Ştiubeiele-s pustii,
Plopii-s cărămizii.
S-au povârnit pereţii. A putrezit ograda...”

Apocalipsa ţărănească este o lucrare a diavolului care a pus stăpânire pe sufletul celui fugit de pe cruce, incapabil să-şi ducă jertfa până la capăt:

„Ei! Cine-i acolo-n haine-ntunecate?
Cine scobeşte zidul cu carnea lui,
Cu degetul lui ca un cui,
De răspunde-n rănile mele?
Cine-i pribeag şi ostenit la uşă?

Mi-e limba aspră ca de cenuşă.
Nu mă mai pot duce.
Mi-e sete. Deschide, vecine.
Uite sânge, uite slavă.
Uite mană, uite otravă.
Am fugit de pe Cruce.
Ia-mă-n braţe şi ascunde-mă bine.”

Singurul critic care a analizat *Psalmii* în ordinea în care poetul i-a aşezat în *Cuvinte potrivite* şi în culegerile ulterioare a fost Nicolae Balotă (*Opera lui T. Arghezi*, 1979), fără să lase să se întrevadă faptul că această ordine a stat în intenţia lui Arghezi ori că are o anumită semnificaţie. Nefiind un volum structurat, precum *Flori*

de mucigai, ci mai degrabă o culegere, *Cuvinte potrivite* nu i-a îndemnat pe contemporani să caute un înţeles în succesiunea *Psalmilor*. Nicolae Balotă mai are şi meritul de a spune despre *Psalmi* câteva lucruri definitive. Cultura religioasă îl ajută să cearnă altfel decât majoritatea criticilor mesajul *Psalmilor*. Nu-l consideră pe autorul lor un poet mistic, neaflându-i puncte comune cu un Angelus Silesius, cu un Juan de la Cruz ori cu o Tereza de Avila sau, în general, cu misticii din catolicismul occidental. O remarcase deja E. Lovinescu în 1937. Relaţia psalmistului arghezian cu divinitatea ar fi una ontică şi, în subsidiar, gnoseologică. Spirit religios sau nereligios, iată pentru N. Balotă o problemă fără sens. Dacă Baudelaire nu putea alege între Satana şi Dumnezeu iar Blake şi Poe între beznă şi azur, Arghezi nu pare să cunoască dubla apetenţă a acestora. El ar năzui spre întemeierea unui regat exclusiv pământesc, ar fi indiferent faţă de păcat şi neispitit să se căiască precum David. Nimic, la el, din cufundarea Areopagitului în „cel ce nu poate fi nici văzut, nici cuprins", nimic din ekstaza lui Meister Eckart. Poate prea radical, punctul de vedere al lui N. Balotă nu e şi greşit. Dacă recitim *Psalmii* în ordinea dorită de poet, observăm lucruri interesante. Cel dintâi psalm conţine o întrebare retorică: la ce bun să-l cânţi pe Domnul? Poetul nu vrea slavă, iubirea carnală nu-i displace, „pâinea nu mi-o caut ca te cânt pe tine", aşa încât dorinţa de a pieri în beznă pare o consecinţă logică. Se simte, ce e drept, vinovat (psalmul al doilea), dar în alt fel decât pretinde conduita bunului creştin şi anume de a fi râvnit numai la lucruri oprite, de a fi vărsat sângele semenilor, de a-i fi jefuit şi de a fi necinstit femei („cu părul de tutun,/ Cu duda ţâţii neagră, cu ochii de lăstun"). Ispitele mari nu l-au încercat. Şi-a provocat soarta, cu orgoliul lui de necredincios. Dacă îşi recunoaşte un păcat (fără însă vreo umbră de căinţă), acesta este de a fi vrut să-l răstoarne pe însuşi Dumnezeu. Individualismul exacerbat n-are cum face din el un creştin adevărat. Nu e de mirare (psalmul al treilea) că Dumnezeu l-a părăsit. Aşteaptă „povaţa cea bună" nu din ceruri, ci de la fiinţele mici şi inocente de pe pământ. Se crede îngerul căzut (din *Heruvim bolnav*), pe trupul căruia a crescut o „bubă pământească". Din psalmul al patrulea se vede bine că nu e disputat între „credinţă şi tăgadă", formulă pe care Ov.S. Crohmălniceanu şi-a bazat teza sa (1967), urmat de majoritatea comentatorilor, chiar dacă unii (D. Micu) vor muta-o din religios în moral. În părăsirea lui (care e principalul laitmotiv al *Psalmilor*), nici măcar nu-i cere Domnului să-i adreseze mai des cuvântul lui, pe care îngerii l-au purtat spre Iosif ori spre Maria, resemnându-se mai degrabă să constate: „Doar mie, Domnul, veşnicul şi bunul,/ Nu mi-a trimis de când mă rog, nici unul". Nici psalmul al cincilea nu iese din această notă din care se vede că poetul n-a fost vizitat de mesageri de sus şi că se împacă bine cu ideea panteistică. În loc de a crede şi a nu cerceta, el nu crede şi cercetează. E tema psalmilor şase şi şapte. Ar dori să-l pipăie pe Dumnezeu ca să fie sigur că există. Nu pe acela cu barbă şi toiag al bisericii, dar pe cel adevărat, acela „între putinţă şi-ntre amintire", dar care lui nu i s-a arătat, deşi a fost uneori „izvorul meu şi cântecele mele". În psalmul al optulea se declară încă o dată prizonierul lumii de aici, de jos („nu ştiu să fug din marele ocol"), cântăreţ al morţii, nu al vieţii de apoi. *Între două nopţi* e o poezie baudelairiană care se cuvine ataşată *Psalmilor*. Ea explică aceste concluzii: căutarea i s-a dovedit zadarnică, pe muntele de pământ aruncat din lopată plânge Iisus, iar lopata i-a fost ştirbită de însuşi Domnul. În vocabularul de muncitor cu braţele al lui Arghezi, ideea de la urmă este ca o blagiană censură transcendentă. Nu mai e nimic de sperat: „În cer era târziu". Spre deosebire de vecinul său (psalmul al nouălea), poetul ştie că degeaba adună bunuri materiale. Toţi psalmii care urmează ori poeziile înrudite tematic din *Cuvinte potrivite* şi din celelalte culegeri până la ultima antumă, *Noaptea*, din 1967, şi cea dintâi postumă, *Frunzele tale*, din 1968, reiau această problematică în imagini similare. Nu e credinţă, nici tăgadă.

Decât incertitudinea existenţei divinităţii, poetul are mai degrabă certitudinea inexistenţei sale. Sau, în orice caz, îşi trăieşte abandonul cel mai adesea cu resemnare, uneori, mai rar, cu revoltă. Tânjeşte câteodată după un semn, dar în general e mulţumit în panteismul său. Ştie că a ratat şansa întâlnirii cu Dumnezeu. Mărturisirea dramatică se află în *Duhovnicească*. Mai ştie şi că e singur în tot universul. Cei din urmă psalmi, ai poetului octogenar, vor fi ecoul acestei absolute singurătăţi. Invocaţia finală nici nu i se mai adresează lui Dumnezeu, ci *făpturii*, în mijlocul căreia a trăit şi îşi va da ultima suflare:

„Făptură-ndură-te-mprejuru-mi în fiecare
ceas întreagă,
Acopere-mă-n flori şi iarbă, ca un bordei,
Fără să-ncerce mintea mea să te-nţeleagă,
Sileşte-mă să te visez de-a pururi şi să te
cânt în cor cu-ai mei."

Acesta nu mai este un psalm, ci un imn. M. Ralea, E. Lovinescu, N. Balotă au aşadar dreptate: nu este misticism la Arghezi. Sufletul domestic al poetului nu e traversat de fiorul claudelian. Dacă e poezie religioasă totuşi (aproape toţi comentatorii, de la Ş. Cioculescu la Alexandru George sunt de acord în această privinţă), ea este, cu puţinele excepţii blagiene, pe care le-am enumerat, în nota postsămănătoristă de la *Gândirea*, în duh ţărănesc, duminical şi iconografic. Forţa poeziei lui Arghezi nu ţine de puritatea spiritului, ci de cea mai groasă materialitate. Arghezi este genial nu când evocă divinul, celestul, extaticul, înaltul sau nobilul, ci când zugrăveşte pământescul, germinaţia, viermuiala, degradatul sau inertul. Cel mai frumos imn scris vreodată de poet este închinat plinului de har cartof într-o poezie din *Cărticica de seară*:

„Auzi?
Cartofii sunt lehuzi.
Ascultă, harul a trecut prin ei
Virginal, candid şi holtei,
Dumnezeieşte.
Cel-de-Sus şi din veac binevoieşte
Să-şi scoboare sfintele scule
Până la tubercule,
Şi pentru negrul cartofilor cald
Face descântece, ca pentru smarald.
Într-o noapte
Li s-au umplut straiele cu iască
Ca să-şi hrănească un pui
În fiecare vârf de cucui."

Un punct de vedere inedit asupra poeziei religioase a lui Arghezi exprimă G. Călinescu: „Dacă Biserica şi prin ea iconografia religioasă [...] evocă atât de stăruitor putrefacţia cu viermi, este fiindcă în această lume măruntă a descompunerii ea instruieşte o germinaţie anarhică, de grad jos..." În această perspectivă, germinaţia din *Har* („Îmbrăcaţi în straie de iască/ Sunt gata cartofii să nască") şi apocalipticul din *Blesteme* sunt strâns legate în viziunea Marelui Tot. În *Blesteme*, care au o lungă tradiţie la noi, după cum a remarcat iarăşi Călinescu, de la *Mihnea şi baba*, *Gruiu Sânger* şi *Sarmis*, avem versantul declinant al materiei, care în loc să germineze cosmic se transformă în scrum:

„Usca-s-ar izvoarele toate şi marea,
Şi stinge-s-ar soarele ca lumânarea.
Topească-se zarea ca scrumul,
Funingini, cenuşă s-acopere drumul.
Să nu mai dea ploaie şi vântul
Să zacă-mbrâncit cu pământul.
Sobolii şi viermii să treacă pribegi
Prin stârvuri de glorii întregi."

Sunt şi alţi Arghezi, diferiţi de acesta, în *Cuvinte potrivite*. Ecourile simboliste nu s-au stins cu totul în câteva erotice în gamă minoră (*Târziu de toamnă*, *Morgenstimmung*, *Melancolie*, *Inscripţie pe un paravan*, *Creioanele*), în care expresivitatea argheziană preface vechile melodii în unele cu totul noi:

„Tu ţi-ai strecurat cântecul în mine
Într-o după amiază, când

Fereastra sufletului zăvorâtă bine
Se deschisese-n vânt,
Fără să ştiu că te aud cântând.

Cântecul tău a umplut clădirea toată,
Sertarele, cutiile, covoarele,
Ca o lavandă sonoră. Iată,
Au sărit zăvoarele,
Şi mânăstirea a rămas descuiată."

Sunt şi adevărate romanţe printre acestea (*Toamnă*, *Niciodată toamna*, *Oseminte pierdute*, *Despărţire*):

„Iubirea noastră a murit aici.
Tu frunză cazi, tu creangă te ridici.

Atât amar de ani e de atunci!
Glicină tu, tu florile-ţi arunci.

A mai venit de-atuncea să v-asculte,
Voi plopi adânci, cu voci şi şoapte multe?

Voi aţi rămas întorşi tot spre apus,
Voi creşteţi toţi de-a pururea în sus.

N-o mai zăriţi, din vârfuri, nicăieri?
Ştiţi voi ce vorbă este vorba «ieri»?"

Altele sunt pasteluri, care denotă un ochi educat de pictura unor Iser, Şirato, Pallady, Petraşcu şi a altora cărora Arghezi le-a închinat cronici competente:

„Unda-ntinsă, val cu val,
Până-n malul celălalt
Spală-n lapte de opal
Cerul scund şi plopul nalt.

Trei sau patru,-n mal, pescari
Stau de ceasuri fără număr
Muţi, ca nişte cărturari,
Subt umbrele pân' la umăr.

Peste zare, uriaşă,
Creasta-şi suie un hotel;
În tot cerul, dat cămaşă,
A-mbrăcat azurul el."

Sunt, în fine, alegorii (*Prigoană*, *Satan*), unele istorice (*Vodă-Ţepeş*), altele satirice, meditaţii (îndatorate lui Panait Cerna), baudelairiene (*Binecuvântare*, *Rugă de seară* seamănă cu *Agatele negre* de odinioară), copilăreşti (*Cântec de adormit Mitzura*), ludice (*Evoluţii*), metafizice (*Pia*), eminesciene (*Doliu*) sau pur şi simplu ocazionale.

Abia *Flori de mucigai* (1931) este un volum structurat şi unitar, după modelul *Florilor răului*, cea dintâi carte de poezie din istoria genului care nu e o simplă culegere şi al cărei titlu Arghezi pare a fi vrut să-l echivaleze în româneşte. Poeziile însă nu sunt noi. Multe fuseseră publicate imediat după război în *Hiena* lui Şeicaru. Poetul le consideră scrise „cu unghiile de la mâna stângă", adică drăcească, pe un perete de firidă goală, după ce „unghia îngerească" s-a topit. Experienţa închisorii stă la originea lor, ca şi a tabletelor din *Poarta neagră*, şi acestea adunate între coperte în 1931. Criticii vremii au fost derutaţi la revenirea la epic şi anecdotic, ei interpretând poezia pură modernă într-un sens oarecum restrâns. N. Iorga l-a acuzat pe autor de pornografie. S-a remarcat şi că, pe urmele lui Baudelaire, dar şi ale lui Bacovia, Arghezi versifică în *Flori* pe temele lui Daumier, acela care a profesat întâiul o estetică a urâtului. Alţii au relevat morala pe dos, dar şi fărâma de umanitate care nu moare nici în fiinţele cele mai demne de dispreţ. Are din nou dreptate Nicolae Balotă când spune că Arghezi nu înnobilează vulgarul (precum Ion Barbu – „astăzi prostescul nostru scris se căftăneşte" – şi el iubitor de urât şi de pitoresc), dar „idiomul însuşi, cel mai «prostesc», se investeşte pe sine, netransfigurat, întru poezie". Poetul *Florilor* a putut fi revendicat de al doilea val de avangardişti (de Bogza şi ceilalţi), care nici ei nu „transfigurau" trivialul, ci mizau pe valori negative, de subversiune, cum ar fi grotescul, pestilenţa, macabrul, atro-

cele sau monstruosul. Scrie Nicolae Balotă: „*Flori de mucigai* par opera Antipsalmistului, a unui batjocoritor genial al *Cuvintelor potrivite*" adăugând că descinderea în „cele de jos", spre infernal, este experienţa crucială a poeziei moderne. *Florile de mucigai* reprezintă versiunea românească a *Proverbelor infernului* ale lui Blake, a *Florilor răului*, ale lui Baudelaire şi a *Anotimpului în infern* al lui Rimbaud. Ceea ce l-ar distinge pe Arghezi, remarcă tot Balotă, este că el nu adoptă figura poetului damnat, relatând neutru ororile. La catolicul Baudelaire sunt conştiinţa păcatului, sado-masochismul, complacerea în abominabil. La Arghezi nu mai este nici măcar „naturalismul liric" presupus de I. Negoiţescu. Încheierea sagacelui critic trebuie reluată: „Centrul metafizic [...] al *Florilor de mucigai* se află în misterul răului şi al suferinţei umane". În adevăr: dacă există un mister al binelui, al iubirii, al divinului, atunci trebuie să existe şi unul al răului, al urii şi al diavolului. Analizei „religioase" ori metafizice a lui Balotă îi răspunsese cu trei decenii şi jumătate înainte G. Călinescu, acela care a văzut în volumul arghezian o performanţă artizanală şi lingvistică. „*Florile de mucigai*, scrie autorul *Istoriei literaturii* într-una din cele mai celebre definiţii critice, sunt operă de rafinament, de subtilitate artistică, ele presupun un cer al gurii dedat cu mirodeniile". „Arghezi cel adânc nu se află în aceste versuri", precizează Călinescu. Distanţa dintre cele două lecturi este greu de umplut. Nu pot încăpea amândouă în aceeaşi teacă. Să notăm că, eludând orice sens metafizic, Călinescu socotea inferioară această ipostază argheziană. E, desigur, una dintre acele prejudecăţi de care niciun critic n-a scăpat, izvorâtă, de data aceasta, din ideea modernismului înalt şi pur care nu includea poezia „marilor sensibili schimonosiţi", cum îi numeşte Călinescu pe Jarry şi pe confraţii săi întru bufoneria enormă. Artizanalul, apoi, ar fi contrar marii lirici. Ce este interesant este că, victimă a unei înţelegeri, am mai spus, prea strâmte a poeziei noi, Călinescu se dovedea totuşi capabil să descrie exact şi frapant tipul poetic din *Flori de mucigai*. E vorba de o pagină excepţională din *Istorie* în care scriitorii români sunt împărţiţi tipologic în trei clase: boierul generos, inteligent, liberal ori chiar socialist (Kogălniceanu, Alecsandri, Odobescu), apoi ruralul, „ideolog pătimaş în direcţia sănătăţii rasei", dispreţuitor de aristocraţie şi iubitor de norod (Eminescu, Coşbuc); în fine, târgoveţul, „tagma balcanicilor" şi a muntenilor, măscărici, mahalagii, stilişti (Anton Pann, Caragiale, Minulescu). Autorul *Florilor* ar intra în ultima. Ne putem întreba ce e de făcut cu ceilalţi Arghezi. Călinescu ne lasă să înţelegem că acesta ar fi fondul cel mai original al poeziei lui: „surprinderea suavităţii sub expresia de mahala". Altfel spus, Arghezi legitimează artistic, dar şi moral periferia trivială a hoţilor, chivuţelor şi ocnaşilor. Dar marele Arghezi n-ar sta în această maximă originalitate. Aici sunt două observaţii de făcut. Întâi este ideea lui Călinescu că arta mare se leagă mai curând de conformism decât de noutate. În al doilea rând, şi Călinescu şi Balotă, fiecare în felul său, simt nevoia să înnobileze tematica ori stilistica *Florilor de mucigai*, unul prin dezvăluirea metafizicii răului, altul, prin ghicirea sub oribilul lingvistic a unei scântei de suavitate sufletească ori chiar a unei etici. Prin prisma transcendenţei goale a poeziei moderne, sugerată de Hugo Friedrich, putem citi astăzi *Florile* fără a fi câtuşi de puţin stingheriţi de lipsa ideii ori căutând să vedem neapărat lumina de la capătul tunelului. Dacă argoul lingvistic nu e neapărat „căftănit" (avea dreptate Balotă), nici răul nu e neapărat metafizic. Uneori bate la ochi în aceste versuri fără scrupul moral ori lingvistic parodia cea mai limpede: vorbirea slutului Hjalmar e logosul divin întors pe dos:

> „Auzi-l, trece. Gâtlejurile sale
> Tărăgănează geamătul agale.
> În glasul lui de mut
> Bombăne Cuvântul dintru început
> Ce se purta chiorâş pe ape."

Maniera e aceea din farsa parodică antireligioasă *Occisio Gregorii* de la sfârşitul secolului XVIII. Însă în alte bucăţi din volum chiar şi această minimă raportare la un plan înalt dispare. Cine s-ar gândi că în *La popice* groaznica bătaie între doi ocnaşi pentru amintirea unei femei are un model eroic în epopeile clasice?

„Lungul se prăvale. Îl izbi şi-n beregată
O margine de gheată.

Se scoală-mpleticit
Şi pune mâna pe cuţit.
La o parte, faceţi-le loc!

Dar lungul nu are noroc,
Căci scurtul, jerpelit şi rămas în cămaşe,
Îl rupe de boaşe."

Ceea ce este izbitor în *Ion Ion* nu e licărirea imaginii satului în ochii deschişi ai mortului, simplă reminiscenţă romantică, ci înfăţişarea hoitului uman comparabil în oroare cu acela baudelairian:

„În beciul cu morţii, Ion e frumos.
Întins gol pe piatră, c-un fraged surâs.
Trei nopţi şobolanii l-au ros
Şi gura-i băloasă-i ca de sacâs."

Doar râsete cinice stârnesc printre gardieni cadavrele puşcăriaşilor, între care acela al unei femei:

„Aduceţi cerneala:
Se face acum socoteala.

Az-noapte, cu luna şi plopii,
Opt bolnavi au dat ortul popii.
De foamea şi chinul răbdării
Lipită li-i burta de şira spinării,
Şi-n fundu-i, distrat şi ridicol,
Ocheşte sinistru buricul.

Cu toţii-s în pieile goale,
Au bube cleioase pe şale,
Noroaie de sânge pe piept şi picioare,
A morţii atroce şi grea impudoare
Dezvăluie cinic ce vor,
În viaţă, organele lor.

În colţ, un condei
Înseamnă cadavrul şi-al unei femei.
Bălaie, subţire, ea-şi ţine deschis
Pe lespede trupul, defunct paradis,
Pe când îşi arată gândul hâd
Paznicii vii, care râd."

Nimic nu sugerează aici o referinţă mai înaltă, de ordin religios sau moral. Mizeria umană şi promiscuitatea care definesc sexualitatea din puşcărie n-au termen de comparaţie în poezia românească, nici chiar în aceea a unui Bogza. *Streche* e probabil unica noastră poezie pe tema homosexualităţii, în imagini excepţionale:

„Acum, la lună
Stau părechile-mpreună.
Doamne! mâna se pune,
Trupul se-ncovoaie, se lipeşte, se supune,
Oftatul şovăie, înecul vine,
Şi se zguduie mădularele, pline
Ca nişte struguri, cu chin,
Ciorchin în ciorchin
Şi boabe pe boabe."

Până la un punct, teza călinesciană a suavităţii ascunse în trivial se verifică în *Fătălăul*, unde totuşi precumpăneşte amestecul concupiscent de însuşiri aparţinând celor două sexe („La sprânceană/ Fetişcană,/ Subsuoară/ De fecioară./ Ai picioare/ Domnişoare,/ Coapsa lată,/ Adâncată,/ Ca-n zuvelci"). Finalul (cu poantă!) e, din nou, parodic şi ludic, bazat pe sugestia de origine mitologică drăcească, dar şi absurdă, a personajului:

„O fi fost mă-ta vioară,
Trestie sau căprioară

Şi-o fi prins în pântec plod
De strigoi de voievod?
Că din oamenii de rând
Nu te-ai zămislit nicicând.
Doar anapoda şi spârc,
Cine ştie din ce smârc,
Morfolit de o copită
De făptură negrăită
Cu coarne de gheaţă,
Cu coama de ceaţă,
Cu uger de omăt
Iese aşa fel de făt.

Din atâta-mpărechiere şi împreunare,
Tu ai ieşit tâlhar de drumul mare.
Na! ţine o ţigare."

Singurele poezii din volum care îndreptăţesc în oarecare măsură teza călinesciană a pitorescului muntenesc sunt cele cu tematică ţigănească (*Munca*, *Şatra*, *Tinca*, *Convoiul*, *Rada*), deşi chiar şi în acestea şocant este modul direct popular în care este evocată sexualitatea:

„Cine ţi-a frământat carnea de abanos
Şi ţi-a băut oftatul mincinos?
Cui i-ai dat, fă, să ţi-o cunoască
Făptura ta împărătească?

Cine ţi-a dezlegat părul cu miros de tutun?
Cine ţi-a scos cămaşa, ciorapul?
Cine ţi-a îngropat capul
Nebun
În braţele lui noduroase, păroase,
Şi te-a-nfrigurat fierbinte până-n oase?"

Rada i-a scandalizat pe cititorii pudici de felul lui Iorga:

„Şi-a dezvelit sărind
Bujorul negru şi fetia,
Parcă s-a deschis şi s-a închis cutia
Unui giuvaer, de sânge.
Ai pune gura şi ai strânge.

Statuia ei de chihlimbar,
Aş răstigni-o ca un potcovar
Mânza, la pământ,
Nechezând."

Stilistic, problema acestor versuri, care vor fi imitate mediocru de M.R. Paraschivescu şi de alţii, nu este totuşi aceea a bufoneriei lexicale care s-a impus în critica postcălinesciană, ci aceea a îmbinării unui registru înalt, „literar", clasic, cu unul jos, „vulgar", fără tradiţie. Îmbinarea se vede nu numai în *Fătălăul*, dar şi în portretele celor două ţigănci din care am citat: Tinca, florăreasa, are carnea de abanos şi făptura împărătească, sânul ca mura. Rada e un măceş cu ţepi fierbinţi, are corpul ca o statuie de chihlimbar şi soare în păr, iar când dansează, îşi zvârle piciorul spre constelaţia Săgetătorului. Pe acest fond de comparaţii nobile cade vocabularul trivial: „curvă dulce", „adu-mi-o, să joace culcată şi să geamă" şi restul. Ideea poate să fie aceea că aşa cum în poezia religioasă ori în aceea gravă din *Cuvinte potrivite* poetul nu opune idealistic lumile, ci le amestecă realistic substanţa, tot aşa în *Flori de mucigai* el nu opune stilul literar aceluia idiomatic, ci îşi scoate efectele din concurenţa lor. Câteva din poemele din *Flori* sunt similiepice, relatând omoruri ori jafuri la drumul mare, precum şi fapte diverse, oarecum în felul în care o făcea Caragiale în proze, apelând, vorba lui Al. Călinescu, de-a dreptul la literatura de *bas-étage* a almanahurilor. Remarcabilă în *Pui de găi* sau în *Ucigă-l toaca* este nu doar îndemânarea naraţiunii în versuri, dar şi curajul de a înfrunta oprobriul aruncat de critica puristă asupra poemelor de acest fel, anecdotice şi explicite.

Cărticica de seară (1935), ca şi toate volumele care-i vor urma, este, din nou, o culegere eteroclită. Printre compunerile de toate felurile, cel puţin unele deschid un drum nou în creaţia argheziană, sfielnic anunţat de *Cântec pentru adormit Mitzura* din *Cuvinte potrivite* şi de lungul poem *Facerea lumii*: poezia copilărească şi pentru copii. Ea trebuie legată de bucolica delicat-solemnă, dar cam fadă, inspirată de *Cântarea Cântărilor*

(*Logodnă*, *Mirele* şi celelalte, în care s-a văzut oarecum forţat modul principal din *Cărticica de seară*), pe care o trece în registru ludic şi miniatural. Există şi aici un *Cuvânt înainte* pe care e destul a-l compara cu acela din *Flori de mucigai*, ca să pricepem numaidecât deosebirea:

„Vrui, cititorule, să-ţi fac un dar,
O carte pentru buzunar,
O carte mică, o cărticică."

Este poezia care va fi continuată în *Hore*, *Ţara piticilor* şi *Prisaca*. Ov.S. Crohmălniceanu a numit această poezie, cu o sintagmă argheziană, „poemele boabei şi ale fărâmei", iar N. Balotă le-a subordonat unei „poetici a hipocoristicului":

„Măcar câteva crâmpeie,
Măcar o ţandără de curcubeie.
Măcar niţică scamă de zare.
Niţică nevinovăţie, niţică depărtare."

Ca şi în alte privinţe, Arghezi a creat şi aici un stil inconfundabil, deşi imitat de aproape toţi autorii de versuri pentru copii. Peste tot, un Dumnezeu al copiilor, meşteşugar şi bricoleur, se joacă de-a facerea lumii, reconstruind-o în miniatură din materiale accesibile copiilor. Cosmogonia aceasta este o „făcătură" voioasă cu ajutorul foarfecelor, sforii, hârtiei şi papului:

„A luat foarfeca odată
Şi hârtie neliniată.
A luat un ghem de sfoară
Şi i-a dat drumul afară,
Din cer în mare,
Şi scoase soarele cât o căldare.
A luat clei şi pap
Şi a făcut un crap.
Şi pe lângă clei
A luat o pungă cu scântei,
Şi făcu şi luna
Şi stelele, una şi una."

Multe din aceste poezii au intrat în manuale. Arghezi a făcut şcoală din afectarea manieristă a copilărescului şi miniaturalului, după cum a observat Călinescu. Unele poezii sunt fabule, cu morală glumeaţă, altele poveşti sau legende. Există şi unele cu aspect de ghicitoare. Toate însă se petrec în cadru domestic. Deşi s-a insistat pe viziunea cosmică a poeziei argheziene, trebuie spus că mai răspândită este aceea pământească. Şi îndeosebi aceea familială, casnică. Arghezi n-are vocaţia sălbăticiei. Făpturile lui sunt albinele, iezii, câinii, pisicile. Acţiunea aşa-zicând se petrece în ogradă sau în livadă. În poezia care deschide volumul *Una sută una poeme* din 1947, poetul glumeşte el însuşi pe tema manufacturii în serie: neavând de lucru în câmp, anul fiind secetos, s-a apucat să scrie cu un băţ în ţărână, pentru ca măcar „ţarina să deie/ Vorbe-n brazdă şi-n condeie"; de altfel, apucându-se târziu de scris, s-a pomenit „prins ca de-o copilărie" să mâzgălească totul cu tibişirul: ulucile, porţile, copacii, bordeiele, crucile şi ulcelele: „Nici acum nu ştiu s-aleg:/ Meşteşug a fost sau zbeg?"

De aici înainte poezia argheziană nu face decât să se repete tematic şi stilistic. Spiritul plebeian îşi află fabula în *Flautul descântat* din *Una sută una poeme*, în care ideea este că artistul nu stă la cheremul nimănui, din contra, arta lui trebuie să-l facă pe stăpân să joace ca un ţap înjunghiat. Nici psalmii sau poeziile înrudite nu aduc lucruri noi, deşi versurile sunt câteodată superbe („Toate îl ştiu pe Domnul, niciuna nu mi-l spune"). Câteva bucăţi inspirate de o misterioasă boală de care l-a lecuit un vraci (*Spuză fierbinte*, *Bivolul de jar*, *S-a culcat o fiară*) nu sunt decât lexical argheziene, având în plus o notă autobiografică rareori întâlnită la poet. După interdicţia de a publica de imediat după 1948, Arghezi revine cu *1907 – Peizaje* (1955), un poem studiat de toţi adolescenţii vremii ca o capodoperă, despre care a publicat Pamfil Şeicaru la Madrid în 1958 un comentariu just şi fără menajamente intitulat *Tejgheaua cuvintelor* prin care îi întorcea poetului expresia cu care îl gratulase el însuşi în *Manual de morală practică*: „tejgheaua de idealuri".

Iată ce scrie Șeicaru: „Am sfârșit de recitit volumul de versuri *1907* de Tudor Arghezi. Am avut același sentiment penibil ca atunci când întâlnești o dragoste din tinerețe sub înfățișarea hâdă a unei femei bătrâne care luptă cu desperare, folosind fardurile, să acopere neîndurata devastare a anilor. Gura înflorită, ieri, ca o garoafă, are acum contur strâmb și indecent, gâtul odinioară marmoră roz șlefuită de Canova, pare gât de curcă; sânii care te ispiteau ca păcatul în anii exaltați ai tinereții par fleșcăiți ca niște buzunare de șomeur. Încerci o infinită părere de rău că azi ai revăzut-o, o caricatură din ceea ce ai adorat cândva". *Cântare omului* (1956), care l-a făcut pe Vianu să scrie o întreagă carte pe cât de erudită, pe atât de oportunistă, în care poemul sociogonic arghezian era comparat cu *Tragedia omului* a ungurului Madàch Imre, este o dovadă că poetul putea scrie pe temă dată, după ce toată viața s-a lăudat cu independența inspirației sale. „Patosul întreg al poemului este socialist" – scria Vianu, socotind, fără sfială critică, poemul superior în tema prometeică compunerilor lui Eschil, Goethe, Shelley și Hugo. Originea și evoluția speciei umane pe scară socială a fost una din obsesiile marxismului, a cărui viziune, teleologică, vedea în istorie un sens și o finalitate. Arghezi pune în această schemă, denunțată de toți filosofii politici liberali, de la Hayek și Popper la Furet, câteva din motivele liricii sale dintotdeauna, cum ar fi urcarea pe brânci de către strămoși a veacurilor ori născocirea uneltelor care dau formă lumii pe calea abecedarului și a numărătorii. Asumarea clișeului ideologic printr-o prismă personală a făcut să pară plauzibil un poem obosit și convențional. Câteva versuri sunt totuși citabile. Odată cu *Frunze* și celelalte volume din anii '60, este reluat filonul liric arghezian, chiar dacă fără prospețimea de altădată, în elegii și psalmi, marcați acum de tristețea longevității. Moartea își face simțită prezența peste tot, cutreierând casa și livada. Umbrele amurgului se lasă peste lumea poetului. Murise și Paraschiva, soție de-a pururi, și octogenarul nu-și mai afla rostul, dând tot mai des ascultare vocilor de dincolo:

„Nedeslușită, umbra te-mbie și te cere."

Tudor Arghezi este, neîndoielnic, cel mai mare poet al veacului său, așa cum fusese Eminescu în veacul anterior, din nefericire intraductibil și unul, și altul, așa încât faptul că și-ar fi găsit cu greutate perechea în poezia lumii, fiecare în timpul său, rămâne doar o frumoasă iluzie a noastră, a românilor.

În legătură cu romanele lui Tudor Arghezi a existat mereu bănuiala că nu ilustrează cu adevărat canonul. De altfel, la reeditarea lor în seria de *Scrieri*, autorul însuși a preferat subtitlul *poem*, poate și la sugestia mai veche a lui Perpessicius care botezase așa *Cimitirul Buna-Vestire*. G. Călinescu vede, la rândul lui, oarece „desfășurare și intrigă de roman" în *Ochii Maicii Domnului*, dar, referitor la *Cimitirul*, consideră că este, „ca și celelalte opere în proză, un basm, în parte satiric, în parte serios vizionar", dotat cu o „intrigă mitologică". *Tabletele din Țara de Kuty* le analizează ca pe niște pamflete, deși admite înrudirea cu Swift (declarată chiar de Arghezi). Prejudecata în epocă, dar și mai târziu, este că romanul este realist și obiectiv sau nu este deloc. Modelul îl oferea Rebreanu. Și Mateiu Caragiale, și Blecher s-au lovit de ea. Tot ce se accepta erau intruziunile fantastice. Pompiliu Constantinescu n-a ezitat, în cronica lui, să numească *Cimitirul* un „roman fantastic". „Sunt oare aceste schelete literare, aceste reconstrucții de manechine articulate, romane?", se va întreba după aproape o jumătate de secol Nicolae Balotă. Arghezi însuși respinsese realismul mimetic din *Ion* și în general structura dorică de roman. Modelul lui nu mai era, evident, Balzac: punându-l pe rigoristul estetic Mya Lak din *Tablete din Țara de Kuty* să prețuiască romanele în care pătrunzi ca într-o casă („trebuie să intri pe scară, pe ușă, pe lângă vestiar și, progresiv, să ajungi în sala de mâncare, unde ești invitat"), Arghezi ironiza tocmai metoda balzaciană. Credea

dimpotrivă că un roman poate să nu aibă „*nici* logică, nici succesiune”, începând de orişiunde, citibil oricum şi sfârşind unde vrea cititorul. E teza din *Tablete*, unde găsim şi un scriitor, magistrat de profesie, Dehora, care se apucă de scris literatură. Nu doar părerea despre scris a lui Dehora e urmuziană, dar şi biografia lui. Şi dacă tot am vorbit de modele, astăzi ştim mai bine că, în paralel cu formula, neepuizată vreodată, a romanului realist sau naturalist, aceea pe care a canonizat-o critica modernă, a existat tot timpul şi o formulă care-şi avea înaintaşii în Rabelais, Cervantes şi Swift, iar contemporanii în Kafka, Bruno Schulz, Joyce, Musil şi Canetti. Pe unii, Arghezi îi va fi citit. Ca şi Sadoveanu din *Creanga de aur* sau din *Divanul persian*, el era mai sensibil la romanele cu aspect de „*conte philosophique*” ori de parabolă satirică şi utopică decât la cele din tradiţia balzaciană sau tolstoiană. I-ar fi plăcut, dacă o cunoştea, dintre cărţile lui Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* şi nu *Madame Bovary*, dovadă că l-a apreciat, primul, pe Urmuz, cel mai de seamă urmaş al celor doi *bonhommes* flaubertieni, devotaţi, ca şi grefierul nostru, transcrierii de texte.

Din pricina înfăţişării neortodoxe, *Tablete din Ţara de Kuty* (1933), nici n-a intrat vreodată în discuţie ca roman. Arghezi ştia însă ce făcea: „Lucrurile s-au petrecut cam în felul intrării lui Guliver în ţara piticilor”, afirmă naratorul, când, împreună cu Mnir şi Kuic, aterizează forţat pe o insulă necunoscută. Cel dintâi eveniment la care, fără voie, participă este transformarea oraşului în care se aflau în municipiu. Fără, fireşte, să se schimbe altceva decât titulatura. Suntem în plină utopie satirică butleriană (nu ştim dacă Arghezi îl citise pe Butler, dar Sebastian scrie despre el): o lume pe dos sau, în tot cazul, pe jumătate absurdă, rezultată din exagerare birocratică. Nu altfel, deşi cu o ţintă politică mai precisă, va proceda Orwell în *1984*. Ideile primarului de proaspăt municipiu sunt însă destul de elocvente pentru centralismul totalitar (era să spun democratic!) din Republica Kuty: „El dorea să strângă şi să sorteze edificiile de acelaşi fel într-un singur loc, bisericile cu bisericile, grădinile cu grădinile. Statuile, adunate din toate părţile într-un parc al Statuilor, şi de asemenea canalizările şi bulevardele, fiind mai lesne de îngrijit şi administrat laolaltă decât separate [...] Toate lucrurile la locul lor, este principiul Primarului General”. În Kuty, cuvintele urâte sunt interzise prin lege. (În plin atac al cenzurii morale la literatura de avangardă din anii ’30, ironia este limpede.) Vinul şi berea sunt nealcoolizate. Nu se naşte niciun copil până nu se declară decesul unui vârstnic: „Consiliul de Stat, întrunit o dată pe săptămână, face lista locurilor vacante în societate, dacă s-au ivit, şi distribuie datoria de a procrea [...]: după alfabet, calendar şi în raport cu plata impozitelor”. În Kuty, femeia este considerată „un animal şi, ca orice animal, fără drepturi”. Ea poate totuşi să cheltuiască averea soţului, a unui protector bătrân sau pe a soţului unei prietene. În Kuty funcţiile politice şi cele financiare se cumulează: cumularzii sunt singurii calificaţi să distingă binele de Stat de răul de Stat. Partidele politice au fost introduse în ţară prin contrabandă şi s-au înmulţit prin sciziparitate. Membrii unuia fac parte, alternativ, din toate. Mya Lak are, de copil, facultatea de a nu înţelege ce citeşte, el fiind teoreticianul romanului balzacian (nu este exclusă aici o săgeată în direcţia lui Călinescu). Are şi ideea unui „grătar” de lectură care s-o facă ştiinţifică (aici cel vizat este cu siguranţă Mihalache Dragomirescu). Spirituale, *Tabletele* arată la Arghezi un imaginar ideologic mai puţin expresiv decât acela fiziologic din alte poezii. Utopia arde la foc mic.

Cel de al doilea roman, *Ochii Maicii Domnului*, are o intrigă mai clară, dar este dezlânat, amestecând paginile epice şi cele lirice într-o manieră realistă minată de senzaţional şi melodramatic. Este una din cărţile cele mai rele ale autorului, nu tot aşa de înzestrat pentru purităţile morale şi sentimentale cum este pentru mizantropie şi caricatură. Între romanul Sabinei şi romanul lui Vintilă, cartea e ruptă la mijloc de un interval de două decenii. Face notă separată capitolul

introductiv, o colecţie de bizarerii şi absurdităţi, în care Arghezi e specialist. Întâlnirea Sabinei cu aviatorul englez, lectura în doi a *Cântării Cântărilor*, care-i apropie, şi căsătoria oficiată în tren ţin de nivelul mijlociu al romanului nostru interbelic, de la acela al lui Ionel Teodoreanu la acela al lui M. Sebastian, şi ei amatori de mondenităţi erotice petrecute în staţiuni şi în hoteluri, ca mai târziu Radu Tudoran sau E. Barbu. Stilul este neargheziar: „simfonia ei sufletească", „peizajul ei sufletesc", „bătaia inteligenţei (ei) ca maşinăria unui ceas din turn". Subiectul este exagerat. Aviatorul moare într-un accident, lăsând-o pe Sabina cu un fiu, Vintilă, care va fi, toată viaţa lui, mistic înamorat de amintirea mamei. Mai mult, bizuit pe „legitimaţiile Noului Testament", el începe să se creadă fiul Fecioarei (de unde, titlul). Un roman la fel de slab este *Lina* (1942) (plecând de la experienţa autorului care a fost în tinereţe laborant la o fabrică de zahăr), în pofida regăsirii gustului pentru diform şi oribil, din care se extrage frumosul precum cristalele de zahăr din melasa obscură. Romanul seamănă la început cu *Maidanul cu dragoste* al lui G.M. Zamfirescu şi-şi trimite, prin eroina titulară, sugestiile până la Aia Mică din *Groapa*. Asemănările sunt şi stilistice, datorate preţiozităţii. Romanul, deşi realist, e maniheistic şi lipsit de obiectivitate. Miza e mai curând de satiră socială. Din fauna morală se aleg două personaje ideale, Lina şi Ion Trestie. Despre cel din urmă, Valeriu Cristea a spus, cu o formulă fericită, că este „supraomul personajelor pozitive argheziene". Artificială este şi Lina, florăreasa orfană născută în mahala şi devenită la urmă doamna (şi ce doamnă!) Trestie. Lina pare desprinsă din galeria de personaje (ca şi subiectul) a romanelor de felul *Misterelor Parisului*.

Cimitirul Buna-Vestire (1936) este cel mai izbutit dintre romanele argheziene, deşi cu o ţesătură (narativă, psihologică, poetică) prea rară ca să fie o capodoperă. Începe ca un satiricon şi sfârşeşte ca o utopie negativă. Observaţia s-a mai făcut, într-o formă sau alta. Ca şi aceea că Arghezi zugrăveşte cu predilecţie medii închise, al puşcăriei, al mănăstirii, al ţării Kuty. Aici mediul este, în prima parte, al universităţii şi al cabinetelor ministeriale, iar în cea de a doua, al cimitirului. Gulică Unanian se zbate, după ce şi-a luat doctoratul în matematici, să capete o slujbă: solicitând umil, insistând, şantajând, apelând la protecţie înaltă. Aspectul urmuzian este învederat. Deosebirea constă în mijloace: bufoneria de la Urmuz dobândeşte la Arghezi o ferocitate comică swiftiană. Imaginaţia răului este întreţinută cu o vervă inepuizabilă. Portretele, stările sufleteşti, conversaţiile ori întâmplările ţin de cel mai strict regim caricatural. Ochiul unui Daumier se cască asupra celor mai anodine scene. Un ministru oferă membrilor partidului său un banchet: „Toate stomacurile erau prezente cu un tonaj al abdomenelor de flotă de comerţ. Mărfurile în boloboace şi ambalaje scurte circulau pe câte două picioare aparente jos de tot, de sub genunchi". Ministrul se îneacă cu ciorbă: „Respiraţia oprită a Ministrului fu complicată cu o nevoie de strănutare, şi mecanismul general al Ministrului fu silit să frâneze dublu, ca la automobil, stăpânind în acelaşi timp eşapamentul beregatei şi supapele nasului. Se vedea cum se petrec mişcările în interior, ca într-un motor pentru demonstraţii, de sticlă, şi explozia devenea inevitabilă". Preoţii, dricarii şi caii îşi leapădă veşmintele protocolare în poarta cimitirului, într-o scenă de *striptease* macabru. La morgă, transformarea cadavrului în cenuşă este de o înaltă precizie tehnică. Mecanicul aplicat pe viu nu e pur şi simplu ilariant, ci grotesc, un triumf al fiziologiei impure precum în scena următoare în care flăcările ard, pe muzica de gramofon, cadavrul unui locuitor al ţării uriaşilor:

„Cuvântul burtă are sensul unui conţinut uriaş: hoitul purtase o asemenea burtă şi murise cu ea, după ce grăsimile le-au invadat capul, rămas ca un fibrom cu urechi, mâinile ca nişte labe de cârtiţă şi picioarele, care au pierdut falangele, tălpile şi călcâiele. Scheletul dispăruse de pretutindeni cu toate articulaţiile, fruntea se pierdea într-o perină de unturi scămoase, dege-

tele mâinilor încăpuseră în nişte mănuşi de box de osânză, pieriseră toate intestinele şi despicăturile şi partizanul purificării prin văpaie se înfăţişa rotund rostogolit, ca una din acela calâpuri de cârnăţăraie care poartă numele de tobă".

În acelaşi stil este şi cea mai extraordinară descriere a unei acuplări tot din romanul nostru, comparabilă ca intensitate animalică, dar şi cu poezia imensă de acolo, cu aceea din Henry Miller, şi ea a stârnit în România anilor '30 aceeaşi rumoare critică precum *Tropicul Cancerului* în America:

„Un latinist fusese prins de domnişoară cu sluga de la bucătărie, o gorjancă neagră, cu doi fluturi de aur de urechi rotunzi, printre zulufi, şi cu salba spânzurată în jgheabul din sân. Gura ei, ca o pecete groasă de ceară roşie, frântă la mijloc, rumenea în scârlionţii pletelor ca un fruct între frunze, şi ochii, umezi şi licăritori ca murele, cu veriga luminilor galbenă-portocalie ca la pisici, se opriseră de câteva ori aţintiţi în privirea cărturarului, de mistreţ. Pleoapele lui bătuseră în atingerea prin distanţă, ca de fulgerul iute al unei oglinzi de buzunar, care aruncă din palmă ţandăra soarelui într-un ochi. Oglinda era fierbinte şi, dedesubtul ei, îl ocolea ca un şarpe moale, cu două şolduri pe două cozi, pofta somnuroasă a oltencii cu colţul fotei sumes.

Strugurii sânilor se jucau în spintecătura cămeşii de la grumazul puternic şi gol, şi rândurile de mărgele mărunte, pe betele întortocheate împrejurul mijlocului zvelt, păreau surâsul pântecului furişat în brâu. Ei îşi puseseră unul altuia un gând, însă nu putuseră vorbi.

Domnişoara era nedezlipită de biuroul de lucru. Când servitoarea întârzia flanela în scobiturile mobilierului şterse de praf cu o atenţie lenevoasă, «N-ai mai isprăvit?» o întreba plictisită.

Şi olteanca nu prea isprăvea într-adins.

Spălând aplecată, cu spatele la uşă, şatrul alb-albastru al camerei de baie, într-o dimineaţă, durda gorjancă prezinta cu nevinovăţie ochiului tânărului savant, care venea să-şi continue programul, de supt poala cămeşii scurte o despicătură conformată ca o prună vânătă, cu relieful palid cuprins într-un păienjeniş. El se opri brusc pe coridorul învelit cu preş. Nestăpânit şi uitând unde se găseşte, făcu un pas şi închise uşa ca un hoţ. Înainte de a fi putut fata să se ridice de pe brânci, el străpunse orbeşte, cu un geamăt ca un nechez al oltencii, rânza tare şi aspră.

Scandalizată de o presimţire, domnişoara veni de-a fuga şi dete de părete uşa uitată fără zăvor, tocmai când mărţişoarele ţărăncii, înghesuită cu capul de zid şi lovind cu creştetul faianţa, scoteau sunete de cădelniţi [...]

Domnişoara fu cutremurată şi scârbită, dar şi-a rectificat fără să ştie, instantaneu, revolta, cu ispita irezistibilă a mânzei care a mirosit armăsarul. Scăpărând din mădulare, ea puse, tremurând, cârligul şi încuie şi a doua uşă [...] O urechelniţă de foc o cutreiera din creştet la picioare şi din picioare la ceafă. Ar fi vrut să se intercaleze, să sufere maimuţa ei chinuită, din două străpungeri una, şi să fie izbită crâncen, cu aceeaşi vigoare ritmică a spinărilor puse una peste alta, încleştate la umeri şi libere la şolduri [...]

Femeia neagră se înconvoia, clătinată pe laturi ca o luntre. Făcând câte o jumătate de pas cu şase picioare la fiecare smucire şi avânt şi reîntâlnire mai dârje, mai vioaie şi mereu mai adâncă, grupul se deplasa, în spaţiul confortabil dintre păreţi, ca un compas cu mai multe vârfuri. O tăietură de pepene spintecat cu briceagul pe dunga lui, îi trecu domnişoarei prin fire, şi, halucinată, ea îşi lăsă să-i cadă fusta de satin, lepădă pantalonii băieţeşti de mătase. Cu mâinile frumoase de cimpanzeu se apucă de sânii tot atât de frumoşi, de elastici şi de mici ca ai fetelor cu spetezele drepte, şi-i strânse dementă, între degete, de vârfuri. Un răcnet îndoit precipita finalul, şi brutele, strânse mototol una într-alta, se prăbuşiră dârdâind, ca subt o lovitură de harapnic, despărţite în cădere [...]

Viezure ţepos şi musculat, bărbatul trăia întâia oară a tinereţii lui de mare zlătar o secundă de junglă. Abia împăcată, sălbăticia îi

fu răscolită din nou, într-o urcare vijelioasă de vârtej. Cu o mână dedesubtul coapselor domnişoarei, care-i mânca gura, ca o rodie măcelărită, mâna cealaltă desfăcea ţoalele ce mai rămâneau aninate de trup. Făptura lui de animal, obişnuit să lupte pe piatra pleşuvă în picioare, deştepta mitologia. Pornind pe dedesubtul genunchilor lăsaţi în legănare deasupra coatelor lui şi ajungând cu palmele groase dedesubtul trunchiului elastic, el şi-a ridicat prada de pe velinţă, treptat, până la o înălţime care s-a potrivit singură, bâjbâind. În puterea omului edificat pe tălpi şi călcâie, fiinţa fragilă primi ruperea lungă şi sfărâmarea străbătută în întregimea ei, în văzduh. Furtuna fu stârnită de pe rând şi de trei ori carbonizată de trăznet. Şi când într-o gigantică opintire masculul izbucni, o leşie fierbinte ajunse până în falangele degetelor mici [...]

Împărtăşirea cu pământul viu anulase superstiţia de slugă şi de stăpână în această posesiune a lui Lucifer pe din două, şi după ce a căzut leşinată domnişoara, otrăvită de marea beţie, sufocându-se şi zbătându-se ca de-o agonie, olteanca, pervertită subit şi patriciană, s-a târât umblând în genunchi pe covorul de sfoară ca o ieşită din minţi. Gura ei flămândă ca un sex căuta să se istovească. Stăpâna se întoarse pe brânci. Obrajii, pleoapele, cercelul moale al urechii, bărbia femeilor se mângâiau de bărbatul înspăimântat, ca într-o baie caldă, şi, goale, cum erau, tăbărâră amândouă pe el, să-l devore, ca nişte furnici deasupra unui greiere cu labele frânte".

Partea a doua este mai apropiată de viziunea utopică din *Tablete din Ţara lui Kuty*, reluând chiar ideea de acolo a putinţei de a corija fiinţa umană. Numit intendent de cimitir, doctorul în matematici se confruntă cu un fenomen ce nu ţine de ştiinţele exacte: morţii învie. Arghezi n-are, nici aici, simţul transcendenţei ori pe al sacrului. Miraculosul e doar un suport pentru socioutopia neagră. A citi paginile acestea profane şi profanatoare ca pe un „mister" medieval, cum recomanda Perpessicius, ca fantastice (Pompiliu Constantinescu, G. Călinescu) ori ca pe un „scenariu apocaliptic" menit a demonstra „consubstanţialitatea morţii cu viaţa" (N. Balotă) înseamnă a-l înzestra pe autorul satiriconului moral din prima parte a romanului cu facultăţi creatoare pe care nu le-a avut niciodată. Interesul nu ne este captat de „scandalul" inverosimilului, născător de fantastic, nici de înviere ca de o taină sacră, ci de parodia unei lumi de apoi ameliorate. Paradisul pământesc de după ieşirea morţilor din morminte este populat de fiinţe umane mutilate în jumătatea inferioară a corpului, deşi neschimbate în aceea superioară. Incapabile să se mai reproducă, ele vor trăi veşnic, fără emoţii de un fel sau altul, ca nişte animale castrate şi fericite. „Mitologia e poetică, nu religioasă", crede N. Balotă, cel mai neînduplecat adversar al ideii de spirit creştin la Arghezi. Din păcate, dimensiunea poetică e minimă. Alegoria e ideologică, aşa cum va fi în cele mai multe socioutopii, inclusiv în uscatul roman al lui Orwell. Nici chiar simţul pentru cosmic al poetului *Cuvintelor potrivite* nu pare treaz. Învierea morţilor ia prin surprindere sistemul fatal birocratic al unui stat secularizat pe de-a-ntregul. De la arestarea primilor doi înviaţi, pe care poliţişti pe motociclete îi readuc la cimitir ca pe evadaţi la închisoare, şi până la anchetele autorităţilor ori la procesele penale, substanţa veritabilă a romanului constă în observarea foarte realistă a neputinţei unei administraţii *terre-à-terre*, deplin birocratizată, de a face faţă unei situaţii ieşite din comun. Este acelaşi tip de blocaj pe care l-a creat în societăţile contemporane terorismul. Arghezi nimereşte tonul just în evocarea invadării statului celor vii de către miile de morţi, ţinând cumpăna dreaptă între scepticismul faţă de supranatural şi evidenţa fizică a învierii. E. Ionesco va înfăţişa în *Rinocerii* un fenomen similar: rinocerizarea va fi, lipsită la el, ca şi învierea la Arghezi, de orice element fantastic, producându-se la temperatura medie a cotidianului. Convingerea turmei de înviaţi din morţi că a luat în stăpânire lumea o anunţă în chip izbitor pe aceea a rinocerilor: „S-a isprăvit, genul ne-a fost corectat. Cred că

nici nu vom mai iubi. O mare parte a poeziei lirice [...] s-a isprăvit şi ea". Interesant este că Unanian începuse a scrie, înainte ca primii morţi să-şi facă apariţia, „o romanţă între Biblie şi Apocalips" în care aşeza paradisul „la cele din urmă margini ale lumii" noastre şi-l popula cu făpturi care şi-au abandonat „stârvurile". În interpretarea lui, această viaţă de apoi apocrifă ar fi caracterizată de insensibilitate şi uniformitate. *Rinocerii* va prezenta aceeaşi lume, doar că într-o perspectivă mai net politică. Mutilarea din romanul lui Arghezi este o rinocerizare: după morţi, „vor fi corectaţi şi viii, într-o noapte". Ultimul mohican, procurorul, nu rămâne însă ca Béranger cu puşca pe genunchi, singur printre rinoceri. Arghezi merge până la capăt, arătându-ni-l cum se înregimentează el însuşi şi cum mărşăluieşte cântând imnul de slavă laolaltă cu turma, după ce creierul i-a fost spălat şi s-a umplut de noua religie:

„— Atunci e cu adevărat adevărat, zise acuzatorul.

— Adevărat!

— A înviat toată lumea, şi cei în viaţă?

— Toată a înviat...

— Şi numai noi rămânem morţi? Ce să facem?

— Du-te în mulţime şi mergi cu ea înainte...

Acuzatorul simţi în el o tresărire de cremene scânteiată, şi, sculându-se din jeţ, începu să cânte şi el cu corurile ce-l cuprinseră în mijloc: *Sfinte Dumnezeule, Sfinte Tare, Sfinte fără de moarte.*

Şi se pierdu în slava lor".

Arghezi a scris şi teatru. Doar banala dramoletă *Seringa*, scrisă în lagărul de la Tg. Jiu, a fost pusă în scenă, în 1947 şi în 1967. Ca mai peste tot, autorul pictează în culori întunecate un mediu anume, aici, acela medical: necinste, plagiat, malpraxis, arivism. Piesa n-are sare, nici piper. Merită o menţiune sceneta *Neguţătorul de ochelari* (1928), veriga lipsă dintre Urmuz şi Ionesco, foarte în spiritul bizar şi absurd al avangardei interbelice. Restul e neglijabil. Dintre traduceri, cele mai multe sunt de teatru (de la Molière la Brecht) şi poezie. Baudelaire devine arghezian.

În seria de *Scrieri*, cele mai multe volume poartă subtitlul *Proze*. Întreagă publicistica argheziană, întinsă pe aproape trei sferturi de veac, se regăseşte sub acest nume, chiar şi aceea adunată între copertele unor cărţi, cum ar fi *Icoane de lemn* sau *Poarta neagră*. Arghezi este, probabil, cel mai abundent publicist român şi, cu siguranţă, cel mai original. Gazetarul a făcut şcoală, ca şi poetul. Până astăzi pamfletul, de exemplu, de care numele publicistului a fost cel mai adesea legat, îi poartă pecetea stilistică. Luându-ne după distincţia lui Lovinescu, polemica de idei este la noi maioresciană, iar pamfletul de cuvinte, arghezian. Arghezi l-a definit admirabil el însuşi ca pe un gen literar de sine stătător:

„Înainte de toate, pamfletul trăieşte prin sineş, ca romanul, epopeea sau satira – şi poate fi cultivat pentru frumuseţea lui, ca un ficat într-un bocal. E un gen literar, jumătate actual, jumătate etern. Încape în el actualitatea, atât cât Margareta încape în Faust. E un gen iute şi viu. Apar o mie de poeme frumoase şi abia se citează un pamflet suportabil. Cititorul pe care pamfletul îl jigneşte înainte de a-l interesa nu poate să aprecieze nici pe Beethoven sau Puvis de Chavannes; el trebuie să-şi facă educaţia deprinderilor frumoase".

Avea dreptate, până la un punct, Pamfil Şeicaru, şi el un pamfletar de expresie argheziană, observând că Arghezi n-avea propriu vorbind o ideologie politică, dar întreţinea în schimb arta injuriei cu multă inventivitate, indiferent de antipatii ori interese, toate, de moment. Gură spurcată, Arghezi n-a cruţat pe nimeni. Au trecut prin moara lui politicieni (client perpetuu, Take Ionescu), scriitori şi critici (Lovinescu, Dragomirescu, Iorga) ori tot soiul de personaje pasagere ale vremii. Deseori formulările sunt memorabile, fixând cu acul o fizionomie ori un

caracter. În insectarul lui Arghezi îl găsim, de pildă, pe Lovinescu, deşi a fost unul dintre primii care i-au recunoscut geniul: „El primeşte şi împarte tot ce primeşte, ca o pasăre cu intestinul scurt, care se hrăneşte şi evacuează paralel". Iată-l pe M. Dragomirescu: „...Criticul cel mai sistematic, care nu exclude kilometria literară şi ar putea să figureze personajul *Nunc est bibendum* al pneumaticului Michelin, şi-a luat în primire postul de membru al comitetului de lectură teatral. Excelent cunoscător literar, dar şi mai bun soţ în definitiv, domnul Mihalache a şi făcut câteva vizite de recunoaştere Teatrului Naţional, cu doamna. Domnul Mihalache are un defect: o inimă romantică sensibilă la amor – şi cum artistele vor cădea inevitabil îndrăgostite de acest fermecător, subtil ca o viperă şi primejdios ca un parfum, Don Mihalache Juan este păzit cu străşnicie". Urmuzian *avant la lettre* este „capul" lui A.C. Cuza: „Economistul pare tăvălit în grafit şi restaurat cu cârpa de praf. Capul domniei sale, încă jerpelit, de tânăr scatiu, se ascunde în bijuteria ochelarilor, purtaţi probabil cu intenţia de a împrumuta liniilor melcuite o licărire de metal, necesar imaginei de voinţă". Din multele pamflete îndreptate contra lui Iorga, l-am ales pe acela care explică abandonarea moratoriului instituit de Arghezi însuşi după 1919, când istoricul l-a eliberat de la Văcăreşti, şi în care, lucru rar, există în cinismul stilistic obişnuit un neobişnuit accent sentimental:

„Încă nu trecuse, mi se pare, săptămâna, şi domnul Iorga a venit să viziteze, cu primul Parlament de după război, penitenciarul. Era acolo şi Ion Slavici: nu a întrebat de el. Mai târziu l-a scuipat pe bulevard. A întrebat de «Arghezi» şi a voit să stea de vorbă cu el. Îmi aduc aminte hohotul de râs al domnului Iorga când profesorul a dat ochii cu un bondoc. Îşi închipuia, în iconografia Domniei Sale, că el era înnalt, că purta barbă lungă şi că era veninos. L-a întrebat de două ori dacă el era individul cerut. Îmi mai aduc aminte ceva. O foarte omenească strângere de mână, pe care mi-a dat-o într-adevăr cu toată inima, a durat, nedescleştată, tot timpul dintre învăţat şi captiv. I-am pus în câteva şoapte gângăvite suferinţa şi revolta camarazilor mei iar în şoapte, corespunzătoare, domnul Iorga şi-a strecurat turburarea şi speranţele sale. Nu vă ascundeţi, domnule Iorga: eraţi emoţionat. Mi s-a părut că în dreptul ochilor mei umezi se umeziseră şi ochii dumneavoastră. Şi, la despărţire, dumneavostră v-aţi dat seama că ţineaţi mâna goală ridicată în frig, şi eu mi-am dat seama că în mâna mea, de-aşijderi ridicată, ţineam mănuşa dumneavoastră de lână... A fost o emoţie împărtăşită. Domnul Iorga a surâs, eu m-am închinat şi după câteva zile camarazii mei şi sluga dumneavoastră erau puşi în libertate [...] De atunci încoace m-am simţit înlănţuit de amintirea mea, şi niciodată, afară numai, poate, de vreo aluzie inocentă, nu am putut scrie nimic despre domnul Iorga. Să-l fi bârfit, era abject; să-i fi cernut parfume şi tămâie de jurîmprejur, era abject [...] De astă dată sunt silit să iau atitudine – şi o iau. Oricât aş dori să-i plac, nu pot prinde cu gura scuipatul domnului Iorga, din aer, să-l beau şi să mulţumesc. Micul ziar (*Bilete de papagal*, atacat de Iorga de la tribuna Parlamentului – N.M.), care poate supăra fără odioasă calomnie, e creaţia mea integrală, e proprietatea mea nediscutată. Teritoriul meu îngust mi-l apăr împotriva latifundiarilor care vin din presa mare ca să mi-l spurce. L-am găsit pe Domnul Profesor, cu bretelele pe braţe, gata să mi-l îngraşe cu ingrediente ce nu-s pe gustul meu: e un detaliu care vine destul de comic, în desen, venerabilei sale bărbi".

Publicistica lui Arghezi nu constă, evident, doar în pamflete. Vreme de şaptezeci de ani, între 1896 şi 1967, cu puţine întreruperi (1919-1922, 1940-1942 şi 1948-1952) Arghezi a publicat, mai în fiecare zi, un articol: cronici politice, plastice, literare ori teatrale, reportaje, miscelanea, amintiri, evocări, mărturisiri ori profesii de credinţă, intitulate *tablete* (cuvântul este al lui, în presa românească), *subiecte*, *semne cu creionul* sau, pur şi simplu, *proze*. A scos de unul singur ziarul

Bilete de papagal, în patru serii, iar mai înainte revista *Cronica*, a colaborat la *Linia dreaptă* a prietenului său Vasile Demetrius, la *Viața socială* și *Facla* lui N.D. Cocea, la *Seara* lui Bogdan-Pitești, înainte de 1916, la *Gazeta Bucureștilor* în anii ocupației, la *Hiena* lui Pamfil Șeicaru, la *Adevărul literar și artistic*, la *Informația zilei* și la altele în interbelic, la *Adevărul*, după 1944, la *Contemporanul* și la *Gazeta literară*, după mijlocul deceniului următor, spre a le numi doar pe cele mai importante. Numai Caragiale, căruia i-a purtat o statornică admirație, a mai avut un compas gazetăresc atât de larg. Conținutul multora dintre miile de articole ale lui Arghezi a devenit cu timpul indiferent. Expresivitatea literară este aceea care le salvează deseori. Biografii vor încerca să găsească atitudinilor scriitorului o coerență sau o ideologie. Sunt totuși prea mari variații și un caracter prea apăsat personal în simpatiile și antipatiile publicistului, care se desparte de unii contemporani tot așa de pe nepusă masă cum îi îmbrățișează pe alții. Fidelitățile sale sunt puține, reduse la câțiva prieteni (Demetrius, Galaction, Cocea), nu fără sincope în toate cazurile, și oricum nu așa de bătătoare la ochi ca inimicițiile. Un rol l-a jucat pecuniarul. Arghezi se lăsa plătit, din ce în ce mai gras, și nu pregeta să plătească, la rândul lui, polițe celor care-i tăiau subvenția. E interesant de notat că, într-o singură privință, Arghezi a dovedit o atitudine precisă și neschimbată, și anume față de germani și de civilizația lor, și tocmai aceasta i-a atras neplăceri. După Primul Război, când a fost condamnat pentru colaboraționism, nu conținutul articolelor din *Gazeta Bucureștilor* a fost învinovățit, ci simpla prezență în foaia care aparținuse inițial comandaturii germane. Se pare că Iorga, Lovinescu și ceilalți n-au recitit articolele. Arghezi era, ce e drept, de părerea lui Caragiale despre nemți. Nu împărtășea neapărat vederile unor Carp sau Stere, mult mai motivate politic acestea, decât în privința antirusismului comun celor doi. Constituirea României Mari în 1918 a însemnat moartea politică a conservatorilor, a filogermanilor și a simpatizanților Europei Centrale (Slavici, Aurel Popovici). Un naționalism intolerant i-a scos din istorie pe toți cei care ne concepeau viitorul într-o manieră diferită. E paradoxal să constați că naționalismul acesta este încă viu în reproșurile pe care G. Călinescu i le face lui Slavici în *Istoria* din 1941 când, din ocupanți, germanii ne deveniseră aliați și România pierduse la masa tratativelor Nordul Ardealului, al Bucovinei și întreaga Basarabie. În ce privește termenul *colaboraționism*, el nu fusese încă inventat după Primul Război. Este o contribuție franceză în vocabularul politic de după cel de al Doilea. La noi a fost împrumutat de Oscar Lemnaru în rubrica din *Dreptatea* intitulată *Perna cu ace* chiar în toamna lui 1944, într-o primă tentativă de purificare ideologică. Nu e lipsită de temei declarația lui Arghezi (de aceeași părere era și Slavivi) de la procesul din februarie 1919, când se miră că Justiția începe prin a se răfui cu jurnaliștii, nu cu oamenii politici rămași în Capitala ocupată, care formaseră un guvern paralel și încheiaseră pacea de la Buftea. Articolele îl arată pe Arghezi convins că locul României ar fi fost alături de Puterile Centrale. El crede nu atât în invincibilitatea nemților, cât în soliditatea civilizației lor. Admiră, ca și Caragiale, spiritul lor de ordine. Spre deosebire de protagonistul din *Ochii Maicii Domnului*, Arghezi nu refuză, în viața de toate zilele, calea mijlocie, fiind un familist și un gospodar. N-are înclinație spre mercantilismul de aventurieri ai oceanelor care i-ar caracteriza pe britanici, nici spre autocratismul și colectivismul rusesc. Chiar dacă n-au accentul politic al articolelor unor Slavici sau Popovici, cele ale lui Arghezi nu exprimă doar opiniile întâmplătoare ale unui „profitor" sau „vândut", cum vor afirma după război partizanii Antantei, adică învingătorii militar și moral. Ele surprind, de exemplu, destul de corect naivitățile englezilor care credeau că vor câștiga războiul înfometând Germania. Din perspectiva lui Arghezi, Germania era în stare de un „război universal", singură contra tuturor, sub mâna unui „împărat superior înzestrat" în care nemții și-ar descoperi

„expresia energiilor lor culminante". Cum el este totdeauna sensibil la presă, Arghezi notează diferența (nu mai putem ști cât de adevărată) dintre cenzura aplicată ziarelor în Franța și Anglia menită a întreține „optimismul teatral impus de guverne" și șansa pe care Germania ar da-o tuturor supușilor ei de a avea acces la ziarele străine. „În timp ce aliații visează, germanul biruiește", scrie Arghezi, socotind ironic că războiul Quadruplei (așa numește el Antanta) se deosebește de al Puterilor Centrale ca „descântecul de medicină". Critică „modelul francez" pe care românii l-au preferat fără a-i băga de seamă „idealismul" păgubitor. Dar virulența atacurilor lui Arghezi se îndreaptă spre acei politicieni care, ca Take Ionescu, au ținut în birou portretul Kaiserului, au primit decorația „Vulturul Roșu", pentru a pleda apoi cauza Quadruplei. Arghezi este alarmat de pericolul rusesc, mai ales după 1917. Consacră revoluției un serial. Un articol se intitulează semnificativ *Negura mare*. Pe bolșevici îi numește maximaliști, cu termenul românesc din epocă, care este o traducere, în fond exactă, pentru bolșevici. Arghezi nu crede că maximalismul ar putea avea priză la noi. El relevă multe din insuficiențele socialismului internaționalist care câștigase destui aderenți printre românii de la finele secolului XIX și începutul secolului XX. Din toate acestea nu se poate trage concluzia că Arghezi ar fi lucrat contra interesului național, chiar dacă opiniile sale n-au fost validate de încheierea războiului. Acuzația că ar fi demoralizat armata e fără temei. Soldații noștri de la Mărășești chiar erau încălțați în opinci și obiele, veritabilă „armată de iobagi", care, logic, n-avea cum birui „un adversar mult mai cult". Să nu-i cerem lui Arghezi ori lui Stere să fi bănuit înainte de 1917-1918 că alianța cu rușii contra nemților ne va restitui și Transilvania și Basarabia. Acest noroc istoric n-a avut o logică previzibilă. După Primul Război, când idealul Uniunii e împlinit, iar generația lui Mircea Eliade se crede îndrituită să se consacre exclusiv valorilor spiritului, Arghezi abordează tot mai rar teme politice. Niciunul din evenimentele majore ale interbelicului nu mai este comentat în publicistica lui cotidiană. Acest jurnal sui-generis seamănă pe mari suprafețe cu al lui Gonzalv Ionescu din *Bietul Ioanide*. Rarisim, se răfuiește cu socialismul („Nici una din libertățile cetățenești de azi nu se datorează socialismului român, scrie el în 1928. Toate înlesnirile lor, muncitorii le au de la boieri...") și cu bolșevismul. Un deceniu înainte de pamfletul *Baroane*, din 1943, supraestimat din rațiuni conjuncturale și care i-a atras autorului a doua „internare", filogermanismul lui Arghezi nu se stinsese. În articolul *Hitlerismul*, din 1933, scria negru pe alb: „Vocea domnului Hitler a sunat altfel decât toate vocile din paisprezece ani de până acum". Dacă ne gândim că anii cu pricina sunt ai dezastrului postbelic și ai neputincioasei Republici de la Weimar, e ușor de înțeles de ce-și lega Arghezi speranțele de autoritatea noului împărat. Singura consecvență politică în toți acești ani este la noi carlismul. Revenirea regelui în țară e salutată de la început, cu toate săgețile de rigoare la adresa liberalilor care îl exilaseră. Carol al II-lea este când „Regele cărturar", când „Regele scriitorilor". Dăduse cu adevărat bani în scopuri culturale. În 1937 lauda nu mai cunoaște margini: „Citit heraldic Carol Secundus, numele ilustru de două ori, o dată la Quintul și altă dată la strămoșul Carol Întâiul, s-a intercalat, în al patruzeci și patrulea an, între marii regi, împărați și începători de veac". Nu e chiar o excepție în epocă. În 1940 G. Călinescu îl va compara pe Carol cu Ludovic al XIV-lea. După 1944 Arghezi nu-și aliniază ideile, ca G. Călinescu, celor curente. În plină campanie contra „turnului de fildeș", poetul refuză net scrisul angajat: „Mie, unuia, ori de câte ori în lunga mea durată profesională mi s-a sugerat o idee, o temă, am fost incapabil s-o execut". Uneori ținta politică este limpede: „E comic ce conștiință și slăbiciune trebuie să aibă puterea ca să intre în panică dinaintea unui simplu cuvânt și petic de hârtie!", scrie el în 1947. Puterea celor fără putere, cum o va numi Havel

peste exact trei decenii, şi care a răsturnat comunismul peste tot în lume! Şi, în acelaşi an, în *Adevărul* care urma să fie desfiinţat odată cu toată presa privată şi liberă: „Nu i se poate tăgădui (scriitorului) dreptul la un perimetru personal de sensibilitate şi inteligenţă...". După ce, în 1946, primise Premiul Naţional de Literatură şi fusese sărbătorit oficial, în ianuarie 1948 articolul din *Scânteia* al lui Sorin Toma îl scoate pentru câţiva ani din publicistică. Articolul face un cap de acuzare din poezie, nu din articole. M.R. Paraschivescu se referise la ele într-un prim atac, pe care oficialitatea comunistă nu-l considerase suficient. Poate de aceea solicitase lui Sorin Toma să schimbe ţinta: poetul, nu publicistul trebuia descalificat. Interesant este că, în preajma reabilitării, în 1955, şi tot din dispoziţia partidului comunist, Iosif Chişinevski, care fusese la originea articolului din *Scânteia*, găseşte potrivit, în raportul oficial, să reamintească atât carlismul anilor '30, cât şi disidenţa anilor '40. De unde se vede că alegerea poeziei ca temei al excluderii fusese tactică. Întreaga problemă, privită din interiorul oficialităţii, se află în cartea lui Pavel Ţugui din 1998, *Amurgul demiurgilor*. Recapitularea de către Chişinevski a ereziilor publicistului s-a dovedit tardivă. Decizia fusese luată. Arghezi a început să publice, pe lângă poezie, articole, aşa cum făcuse toată viaţa. Niciunul dintre aceste articole nu mai prezintă vreun interes. Tot ce se poate spune în favoarea ei este că, paralel cu scăderea expresivităţii literare, publicistica ultimă a lui Arghezi nu se ridică totuşi la nivelul de oportunism pe care-l va cunoaşte, în aceiaşi ani, publicistica unor Sadoveanu sau Călinescu.

Unele dintre tablete publicate în decursul timpului au fost culese de autor în volume. Cele mai vechi sunt acelea din *Poarta neagră* (1931), inspirate, ca şi *Florile de mucigai*, din experienţa închisorii Văcăreşti. Puţine depăşesc conjuncturalul. Eufemistic, G. Călinescu a exprimat bine principalul lor neajuns: „Tabloul este original şi plin de colorit, materia nu apare suficient elaborată în simboluri". *Icoane de lemn* (1930) e o colecţie de portrete de călugări, preoţi sau ierarhi ai bisericii, un panopticum de apucături urâte şi de vicii. E lesne de remarcat că Arghezi a fost un precursor al avangardei anilor '30, în care scabrosul şi scatologicul îşi fac intrarea în literatura noastră. Cu deosebirea că Arghezi rămâne un calofil chiar şi când zugrăveşte urâtul. *Icoanele* sunt o puternică satiră anticlericală sub faţada nevinovată a subtitlului: *Amintirile ierodiaconului Iosif* (numele monahicesc al poetului):

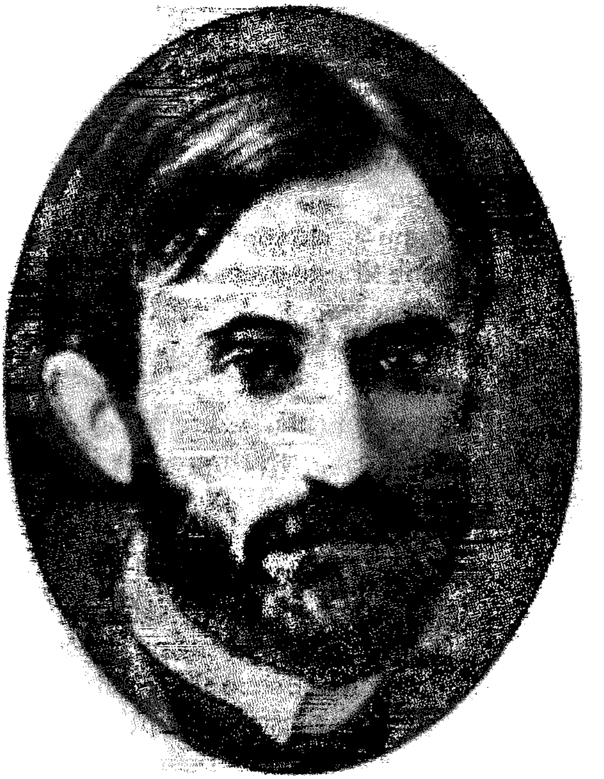
„O datorie colegială mă obliga să curăţ prin chilia vecinului meu [...] Prevăzut cu mături, făraşe, cârpe, o căldare, apă caldă şi petrol, depusei ustensilele în camera de intrare, încuiai uşa pe dinăuntru şi dădui uşile interioare de păreţi, ca să deschid ferestrele şi să curăţ. Un spectacol fantastic se înfăţişa în camera cea mare. Camera nu mai avea ferestre şi era transformată pe toată întinderea ei în latrină. În dreptul păreţilor zăpada se muta de vântul dintre ferestre de colo, colo. Pe podină, deasupra cărţilor sacre, deschise pe mijloc, se descompuneau excrementele, de vârste deosebite. Între aceste tăvi de un preţ nebănuit, care slujiseră de suport sub omul beat, pentru golirea intestinului gros, era şi o evanghelie cu scoarţe de catifea şi argint. Citii curios pe ce pagină preferase excrementul să se aşeze, ca o viperă încovoiată: era o cetire de la Matei. Examinai ferestrele. În dreptul fiecăreia, de-a lungul zidului care răspundea în livezile de caişi, îngheţase câte o dâră de ţurţuri succesivi, începând de la lemnul orizontal al cadrului ferestrei. Singura nedumerire cu care am rămas din această cameră de calamităţi este privitoare la felul de echilibru necesar celui ce şi-a scos fesele pe fereastră, fără să cadă în prăpastia curţii din dos. Şi era atât excrement încât nici douăzeci de ani de golire a unui pântec nu puteau corespunde prin produsul lor neîntrerupt capacităţilor fecale ale unui singur arhimandrit".

Cea mai consistentă dintre aceste culegeri este *Manualul de morală practică* din 1946. Citind tabletele la rând, te izbeşte strălucirea care ţâş-

neşte din opacitatea limbii. *Manualul* este un genial exerciţiu de digitaţie pe claviatura cuvintelor, o paganiniadă verbală, când uşoară, jucăuşă, ca fulgul, când grea, ca piatra de moară, când plină de lirism înaripat, când târâtoare, muşcătoare, mângâioasă. Arghezi îşi are lexicul şi totodată, gramatica şi topica personală. Sub raportul conţinutului, *Manualul* e o culegere de silogisme ale amărăciunii: aforisme morale şi politice. Toate motivele, personajele, situaţiile din enorma lui proză satirică sunt aici concentrate la esenţă, după ce apa a fost evaporată. Pe cât de metafizic e Cioran, pe atât de conjunctural e Arghezi. Cu toate acestea, *Manualul* foşgăie de gângănii morale dincolo de mode şi timp, conservate de tăria expresiei. E şi un molitvenic, încercând să scoată (la iveală!) tot răul din lumea publică românească. Şi, câtă vreme această lume nu s-a schimbat prea mult, unele molitve sună actual: „Tot ce se munceşte în întuneric – afară de cărbune şi diamant – miroase a sânge şi se grupează în seria asasinatului şi a tâlhăriei". Sau: „Altă pâine cumpără banul muncii şi altă pâine fură banul şiret. Banul parazitar naşte inşi parazitari, familii parazitare şi clanuri".

Alături de Sadoveanu, Arghezi este cel mai mare scriitor român al secolului al douăzecilea. Incomparabil, a dat naştere, în poezie, ca şi în proză şi publicistică, unei nesfârşite descendenţe.

G. BACOVIA
(4 septembrie 1881 – 22 mai 1957)



Cu G. Bacovia ne aflăm în fața unui paradox: pe de o parte, el este cel mai original poet român, în sensul că sensibilitatea lui extremă nu poate fi împărtășită și, cu atât mai puțin, luată ca model; pe de alta, el este singurul nostru poet în care simbolismul se regăsește plenar, de la recuzită la retorica afectivă. Acest paradox a determinat un diagnostic contradictoriu, atât în interbelic, când puțini au văzut în Bacovia un mare poet, cât și după al Doilea Război, când, recuperat energic de critică, a fost situat în toate câmpurile poetice ale secolului: simbolist și antisimbolist, post-romantic și avangardist, modernist și postmodernist, eminescian și macedonskian, pastișor al lui Baudelaire, dar și al lui Traian Demetrescu, poet pur ca Barbu și proletar ca Mille, sentimental și antisentimental, muzical și afon, natural ca igrasia zidurilor umede și cabotin ca Botta, nebun și simulant, genial și idiot. Nu lipsește nicio etichetă. Pentru nehotărârea și în fond neputința criticii în a fixa statutul unui mare poet există un precedent celebru și poate potrivit: Sainte-Beuve a caracterizat *Les Fleurs du Mal* drept „un petit pavillon que le poète s'est construit à l'extrémité du Kamtchatka littéraire", adăugând: „J'appelle cela la Folie Baudelaire". Nebunia Bacovia este unică în critica românească.

Astăzi, când cultul poetului pare definitiv stabilit, se petrece într-un fel contrariul a ceea ce se petrecea în interbelic: până și defectele poeziei devin calități. Rezerva, una majoră, pe care o nutrea G. Călinescu în *Istorie*, a lăsat locul unei desăvârșite encomiastici. Așa se face, de exemplu, că exegeze din cele mai subtile se întemeiază pe toate textele bacoviene, fără discriminare, deși, lucru pe care nimeni nu mai îndrăznește să-l spună, avem de-a face cu o poezie pe cât de extraordinară, pe atât de inegală. Patru din cele cinci plachete pe care poetul le-a tipărit sunt, cu câteva excepții, slabe. Versuri sau strofe geniale sunt năpădite de buruieni care amenință să le sufoce. Descoperim în Bacovia nu doar sunete bine cunoscute din poeții anteriori, cum ar fi Eminescu ori Macedonski, și chiar Alecsandri, Bolintineanu și Coșbuc, dar autopastișe chinuite. Greșelile de limbă abundă și nu pot fi luate totdeauna drept licențe poetice. În culegerea din 1946, poezia se dezlânează și devine stenografică. Este adesea citată aceea intitulată *De artă*, ca artă poetică târzie, dar poate și pentru că e singura cu adevărat citabilă:

„Cafeneaua
Cu visători damnați.
Trecut-au ani,
Simbolism,
Curent decadent
Broșuri,
Bijuterii rare.
Paradoxe

Bizarul,
Seri,
Nopţi,
Efuzii de parfume
Şi nuanţe.
Oraşul dominant."

Din păcate, stenogramele acestea n-au nimic din concreteţea poeziei cu obiecte a unui William Carlos Wiliams, fiind deseori abstract-retorice şi chiar lipsite de sens. Un critic contemporan şi-a întemeiat teza despre Bacovia ca precursor al postmodernilor pe *Stanţe burgheze*. Pentru I.B. Lefter, Bacovia ar fi devenit în anii '80 ai secolului XX un al doilea „model al tranziţiei", după acela al lui Blaga (şi, în mai mică măsură, Barbu) din anii '60. În viziunea lui Lefter, poezia lui Bacovia reprezintă o „neutralizare a constantelor poeziei moderniste" („idealitatea goală" evoluează către absenţa oricărui criteriu etic capabil să distingă „înaltul" de „jos", „estetica urâtului", către absenţa criteriului estetic în stare a deosebi „frumosul" de „urât" ş.a.m.d.). Acest lucru nu s-ar fi produs de la început. *Plumb* e doar o „ultimă consecinţă" a simbolismului modernist. Abia *Stanţe burgheze* „inaugurează un nou limbaj": în locul poeziei de metafore, simboluri, elaborată discursiv, am avea una de „notare" a realului, în formă stenografică. Bacovia ar oferi în felul acesta modelul tranziţiei spre postmodernismul de la finele secolului trecut. Defectul acestei ipoteze este tocmai de a se bizui pe câteva dintre cele mai puţin izbutite poeme ale lui Bacovia. Lefter admite el însuşi cu jumătate de gură că tot ce este memorabil în Bacovia se află în *Plumb*. Fetişizarea unui tip de evoluţie şi a unei formule poetice este de vină pentru negarea evidenţei că, mare poet, Bacovia nu este decât la debutul său. Istoria poeziei cunoaşte şi alte exemple de acest fel. În cazul lui Bacovia există o cauză în plus pentru declinul poeziei: intensitatea lirică din *Plumb* nu putea fi ţinută multă vreme la acelaşi nivel. Concentratelor de lirism vizionar nu le era dat să fie repetate. Nicăieri ca în *Plumb* nu va mai fi poezia bacoviană atât de esenţial lirică în atingerea intensităţii emoţionale doar prin repetiţii simpliste, fără inutile dezvoltări tematice, trezind bănuiala unei spontaneităţi absolute, a unei stângăcii asemănătoare cu aceea a marilor naivi din pictură. Complet lipsită de *intenţii de persuasiune, adică de retorică*, această poezie frizează prozaismul cel mai pur, în contrast cu estetismul simbolist. În plus, este o poezie aproape pură, nonreferenţială, al cărui ultim strat perceptibil este o emoţionalitate viscerală, bolborositoare, confuză, aproape ca o „jelanie a fiziologiei", cum va spune Vladimir Streinu în, probabil, cea mai exactă definire a liricii bacoviene. Viziunile bacoviene nu sunt sufleteşti, ci instinctuale, freamăt al materiei care se dezagregă, putrezeşte, nicidecum al unei conştiinţe morale oricât de tulburi. Bacovia este singurul poet român care a coborât în infernul trăirilor lipsite de lumina călăuzitoare a spiritului. Nu se poate vorbi de tragism, fiindcă asta ar presupune o minimă conştiinţă lucidă. Este o foială subumană şi subconştientă, fără expresie sau exprimată atât de naiv încât, dacă suferinţa poetului te înfiorează, arta lui te înduioşează ca aceea a unui Van Gogh al cuvintelor şi sonurilor nearticulate.

Ceea ce se observă destul de uşor la Bacovia este aspectul „decadent" al unei sensibilităţi, la origine, eminesciene. Eminescu părând, sufleteşte, sănătos şi vital, Bacovia pare nevrotic. Cel dintâi trăieşte într-un paradis ruinat, dar capabil de regenerare fabuloasă, primar, plin de energie, urieşesc şi natural, cel de al doilea locuieşte într-un infern în care totul moare oribil şi inexorabil. Sărăcăcios, dar deloc sordid, într-o neorânduială care e a naturii înseşi, este interiorul eminescian. Odaia lui Bacovia e rece ca un cavou, ferecată, adevărată închisoare („Case de fier în case de zid,/ Şi porţile grele se-nchid") în care „n-ar sta nici o iubită". În fine, instinctul este la Eminescu legat de viaţă, iubire şi dorinţă, iar la Bacovia de moarte, putreziciune şi inerţie („Sunt câţiva morţi în oraş, iubito,/ Şi-ncet, cadavrele se descompun"). Avem de-a face cu cea dintâi poezie românească

bolnavă mortal. Patologicul baudelairian, anunţat la noi de Macedonski şi de emulii săi, abia în Bacovia îşi realizează întregul potenţial. Poetul se vaită, delirează, vede peste tot semne funebre, cavouri, cadavre şi îşi invocă iubita în cele mai oribile contexte şi stări de spirit. Din cercul strâmt al simţirii bacoviene nu există scăpare. E un labirint de senzaţii şi impresii. Motivele simboliste (ploaia, parfumurile, culorile etc.) sunt aruncate într-o perspectivă abisală care taie respiraţia:

„De-atâtea nopţi aud plouând,
Aud materia plângând..."

Apa nu roade doar locuinţele lacustre şi lemnul pilonilor de sprijin, ci înseşi temeliile universului:

„Un gol istoric se întinde,
Pe-aceleaşi vremuri mă găsesc...
Şi simt cum de atâta ploaie
Piloţii grei se prăbuşesc."

Nu e uşor de aflat un sens acestor apocaliptice viziuni. În banalitatea cea mai crasă a oraşului provincial simţi deodată mişcându-se viermele unor spaime care par să-şi croiască drum spre prezent din văile ancestrale ale trecutului fiinţei umane:

„Ninge grozav pe câmp la abator
Şi sânge cald se scurge pe canal;
Plină-i zăpada de sânge animal –
Şi ninge mereu pe un trist patinor.

E albul aprins de sânge-nchegat,
Şi corbii se plimbă prin sânge... şi sug;
Dar ceasu-i târziu... în zări corbii fug, –
Pe câmp, la abator, s-a înnoptat.

Ninge mereu î i zarea-nnoptată...
Şi-acum când geamuri triste se-aprind
Spre abator vin lupii licărind.
— Iubito, sunt eu la uşa îngheţată..."

Niciodată n-au fost spuse lucruri atât de teribile într-o manieră mai directă şi mai simplă, aproape infantilă. O capodoperă este *Decembre*, tot aşa de elementară ca mijloace, unde frica de iarnă şi de ger a lui Alecsandri ghemuit la gura sobei se transformă în cea mai aprigă teroare în faţa exceselor unui anotimp din care nu este scăpare decât în lectura unor poveşti de la poluri:

„Te uită cum ninge decembre,
Spre geamuri, iubito, priveşte –
Mai spune s-aducă jăratec
Şi focul s-aud cum trosneşte.

Şi mână fotoliul spre sobă,
La horn să ascult vijelia,
Sau zilele mele – totuna –
Aş vrea să le-nvăţ simfonia.

Mai spune s-aducă şi ceaiul,
Şi vino şi tu mai aproape, –
Citeşte-mi ceva de la poluri,
Şi ningă... zăpada ne-ngroape.

Ce cald e aicea la tine,
Şi toate din casă mi-s sfinte, –
Te uită cum ninge decembre...
Nu râde... citeşte-nainte.

E ziuă şi ce întuneric...
Mai spune s-aducă şi lampa –
Te uită, zăpada-i cât gardul,
Şi-a prins promoroacă şi clampa.

Eu nu mă mai duc azi acasă...
Potop e-napoi şi-nainte,
Te uită cum ninge decembre,
Nu râde... citeşte-nainte."

Aceeaşi ninsoare care acoperă ca un linţoliu lumea, în timp ce iubita cântă la clavir un marş funebru, o regăsim în *Nevroză*. Poetul trece lesne de la un regim excesiv la altul: în *Cuptor*, canicula ucide oameni şi descompune cadavre. I. Negoiţescu

scrie: „Dintr-un metal atât de oribil n-au scos poezie prea mulţi seducători ai Muzelor. Pe lângă acest *Cuptor*, de o deznădejde totală, *Stârvul* lui Baudelaire, suculent şi viermănos, păstrează infinite resurse estetice, nu epuizează otrava, ca aridul poem bacovian". Stângăciile creează cele mai bizare efecte: „Sânt câţiva morţi în oraş, iubito,/ Chiar pentru asta am venit să-ţi spun". Al doilea vers e voit discordant, ca sunetul unei coarde care plesneşte în plin concert. Bacovia recurgea la un procedeu absolut neobişnuit în epocă. Şi ca şi cum n-ar fi destul, poetul încheie aşa *În grădină*:

> „Pe când, discordant şi înfiorător,
> Scârţâie toamna din crengi ostenite."

O serenadă lugubră este *Nocturnă*, parodie în definitiv a speciei cu pricina: umbra poetului „stă în noroi ca un trist bagaj" sub ninsoarea „zoioasă" în dreptul unui geam dincolo de care „într-un pahar/ o roză galbenă se uită-n jos." De la o vreme acest amestec nevrotic de boală şi moarte devine greu de suportat. Poetul e un monocord care introduce la noi poezia pe o singură voce, litanie nesfârşită şi tot mai neînţeleasă. Ascultându-i mărturisirile, puţine de altfel, prilejuite de interviuri, ne dăm seama că nimic nu e pe deplin conştient în arta lui literară. De altfel, e clar că şi-a pus geniul naiv în poezie – şi doar într-o parte a ei –, restul fiind iremediabil fără valoare, ca şi poemele în proză, romanul *Cântec târziu* sau publicistica rarefiată şi întâmplătoare. Avea în schimb oarece talent la desen: până nu demult ştiute doar apropiaţilor, unele dintre autoportretele din tinereţe sunt absolut remarcabile psihologic şi artistic.

MATEIU I. CARAGIALE
(12/24 martie 1885 – 17 ianuarie 1936)



Cine n-ar recunoaşte pecetea stilistică a lui Mateiu pe orice pagină am lua din romanul său *Craii de Curtea-Veche* (1929)? Mai dificil este s-o analizăm în componentele sale. Lucrul s-a făcut de mai multe ori, de la Tudor Vianu în *Arta prozatorilor români* la recentul studiu al lui Matei Călinescu. Tudor Vianu schiţează o opoziţie de natură stilistică şi care ar reflecta în roman o lume împărţită în două. „Ce este nobil şi trufaş este bun; ce este plebeian şi laş este rău", scrie autorul *Artei prozatorilor*. „Acestui maniheism moral, distingând între bine şi rău, îi corespunde şi un maniheism al vocabularului, din care scrisul lui Mateiu Caragiale îşi primeşte una din peceţile lui stilistice cele mai izbitoare [...] Deoparte, noţiunile împrumutate vieţii nobile şi curate a spiritului, de cealaltă, termenii josnici, ai urâţeniei fizice şi morale, ai viţiului şi mişelniciei, culeşi din *argot*-ul mahalalelor..." Ideea o regăsim, după aproape patru decenii, în monografia lui Ovidiu Cotruş. Ni se vorbeşte, în *Opera lui Mateiu I. Caragiale,* de existenţa unor „registre stilistice" contrastante, unul „înalt hagiografic, de esenţă poetică", altul „bufon, trivial, argotic" între ele aflându-se, „mai rar întrebuinţat", şi un „stil neutral, al relatărilor faptice". Acest amestec de expresivităţi se constată mai peste tot. Registrul „vulgar" apare de obicei întrebuinţat în legătură cu evenimente din planul prezent al acţiunii, atât în vocabularul personajelor, cât şi în comentariile Naratorului. E un limbaj împrumutat vorbirii argotice, după cum a observat Vianu, dar deloc verde, crud: ceea ce ne izbeşte este, din contra, „stilizarea", adică efortul de contrafacere. Apariţia Penei Corcoduşa, în mijlocul unui „ghem de oameni" rostogolindu-se „în râsete şi ţipete" pe ulicioara îngustă, ne introduce dintr-odată în nota particulară a acestui registru popular, care are însă o demnitate stilistică comparabilă cu a celui „nobil". Înfăţişarea femeii fiind mizerabilă, fraza naratorului are nu numai o frumoasă cadenţă clasică, dar uzează în final de o comparaţie clasică: „ea părea, în turba-i cumplită, o făptură a iadului". E de notat apoi că autorul trece sub tăcere cuvintele pe care beţiva le adresează celor patru: „Ce ne fu dat să auzim ar fi făcut să se cutremure inima cea mai păgână". Procedeul e bine cunoscut prozatorilor vechi, şi numai necesitatea realismului şi naturalismului a dus la reproducerea, în toată cruditatea ei, a vorbirii populare. „Pirgu însuşi rămase cu gura căscată": sugestia forţei pitoreşti a limbajului Penei Corcoduşa e foarte vie, chiar dacă nu ştim ce spune, căci Pirgu este, în materie, un expert. Când îi permite personajului său să-şi desfăşoare cunoştinţele, Mateiu Caragiale nu caută nici atunci să imite argoul bucureştean de pe la 1910, aşa cum Ion Creangă nu transcrie în *Amintiri din copilărie* limba vorbită de ţăranii nemţeni la jumătatea veacului al XIX-lea. Şi

unul şi altul creează o limbă autentică, adică valabilă, dar care nu este aceea vorbită. Fapt încă şi mai interesant: mijlocul prin care cei doi prozatori, atât de deosebiţi, stilizează exprimarea personajelor lor este unul şi acelaşi: proverbialitatea, densitatea aforistică. Să-l ascultăm pe Pirgu, adresându-se lui Paşadia: „La adică de ce te-ai codi? stărui Pirgu, tot îţi sună coliva. Parcă nu ştie ea lumea că de mult, numai în miambal şi-n magiun îţi mai stă nădejdea? Te vezi pe drojdii, caută să mori încai fericit..." Vorbitorul îşi „atacă" interlocutorul prin intermediul unor expresii populare metaforice şi eufemistice. Vulgaritate a personajului, dar nu a limbii lui, care e, din contra, măiastră şi cultivată (o cultură a argoului). Pirgu se exprimă cu multă îngrijire, afectând ignoranţa sau stupiditatea (intră în regula jocului), dar el posedă o ştiinţă a vorbirii populare cu nimic mai prejos de ştiinţa vorbirii nobile de care dă dovadă Pantazi. Ş. Cioculescu a remarcat că, în pasajul cu Montaigne din ultimul capitol („oricum Montaigne e drăguţ, are părţile lui"), Pirgu foloseşte de fapt o expresie populară pe care eseistul francez a introdus-o în franceza literară („avoir ses parties" cu sensul de „a avea merite"). Putem presupune că există la Pirgu o folosire conştientă a limbajului incult. Personajul nu e doar sub raport moral un mare parşiv, dar şi ca vorbitor al limbii străzii. Întâlnindu-l o dată pe Narator şi aflând că se duce la Academie, el pare a crede că e vorba de academia de biliard. Dar e oare sigur că lui Pirgu trebuie sa i se explice că există şi o altă Academie, la a cărei bibliotecă Naratorul mergea să citească? Comentatorii aşa au crezut. Eu cred că Pirgu se preface a le confunda ca să-şi poată apoi rosti minunata filipică împotriva uscăciunii învăţăturii din cărţi. Pe lângă înfăţişarea proverbială, filipica aceasta arată şi o stăpânire perfectă a artei de a minimaliza: „Nu te mai laşi, nene, o dată de prostii? Până când? Ce-ţi faci capul ciulama cu atâta citanie, vrei să ajungi în doaga lui Paşadia? Ori crezi că dacă ai să ştii ca el cine l-a moşit pe Mahomet sau cum îl cheamă pe ăl care a scos întâi crucea la Bobotează e mare scofală? Nimic; cu astea te usuci. Adevărata ştiinţă e alta: ştiinţa vieţii de care habar n-ai; aia nu se învaţă din cărţi." Cel care vorbeşte aici nu e un ignorant stupid, ci un om care foloseşte conştient o anumită tehnică a persuasiunii în vederea atingerii unui scop precis. Pirgu încearcă să-i ducă pe învăţaţii lui prieteni la adevăraţii Arnoteni. E *purtătorul de cuvânt* (în sensul cel mai propriu) al „vieţii care se vieţuieşte", libere şi imorale, aşa încât el nu putea pierde ocazia cu cele două academii fără să tragă spuza pe turta lui. Propunerea de a merge la Arnoteni o face, prima oară, în pasajul pe care l-am reprodus, reînnoind-o apoi de mai multe ori. În discuţia cu Naratorul despre academii, el găseşte mijlocul să o facă încă o dată. După ce ironizează ideea acestuia de a scrie „un roman de moravuri bucureştene" („Ba nu zău, dumneata şi moravuri bucureştene! Chinezeşti poate, pentru că în chestia asta eşti chinez; cum ai să cunoşti moravurile, când nu cunoşti pe nimeni; mergi undeva, vezi pe cineva?"), se grăbeşte cu soluţia: „Ei, dacă ai merge în case, în familii, s-ar schimba treaba, ai vedea câte subiecte ai găsi, ce tipuri! Ştiu eu un loc." Mai trebuie spus care? Şi, după ce Craii se lasă convinşi să viziteze casa lui Maiorică, Pirgu are momentul lui de triumf şi face Naratorului o temenea ironică, servindu-i totodată un program educativ, în care măiestria vorbitorului de argou atinge o culme neegalată a proverbialităţii:

„La mai mare, solzoşia ta, se închină cu temenele, al nostru eşti. Umbli să-ţi laşi lapţii cu folos Bre, cum te mai înfigeai în undiţă la Masinca, o luaşi pe coarda razachie, cu sacâz dulce, uşor. Ce pramatie; faci pe cocoşu, cotoi mare dumneata. Ei, dar ai de învăţat încă multe, eşti junic; ca să le fii pe plac maimuţelor trebuie să fii porc, şi cu şoriciul gros. Şi mai ales nu târnosi mangalul că te usuci; de ţi-a mirosit cumva a pagubă, împinge măgarul mai departe; ştii vorba: malac să fie, că broaşte... Dacă vezi însă că ridică coada nu te pierde, ia-o înainte

oblu, berbeceşte, ca până la iarnă să te văz crap îmblănit."

Registrul „nobil" îl identificăm în povestirea lui Pantazi despre Pena Corcoduşa. Atitudinea melancolică a lui Pantazi se explică prin faptul că a mai întâlnit-o pe nefericită într-o vreme când era tânără şi îndrăgostită. Cel dintâi care se miră este Pirgu („Cum, o cunoşti?"). El, care îi cunoaşte pe toţi viii, trebuie să conceadă lui Pantazi şi lui Paşadia erudiţia în materie de morţi. Opoziţia care prinde să se înfiripe între personaje, cu sau fără sprijinul opoziţiei stilistice, nu e doar aceea între nişte aristocraţi trufaşi şi parveniţi plini de vigoare, dar şi una între vii şi morţi, prezent şi trecut, realitate şi imaginaţie. „Da, e o istorie veche, o istorie de dragoste, şi nu una de toate zilele", afirmă Pantazi din capul locului. E mai întâi o *istorie,* o întâmplare întâmplată; şi întâmplată de mult, aşadar veche; în fine, nu e una de toate zilele, ci una neobişnuită care nu se poate lega decât de viaţa unor eroi la rândul lor ieşiţi din comun. Nu se putea o mai tranşantă despărţire a apelor, între domeniul *povestirii* lui Pantazi şi domeniul *vorbirii* lui Pirgu. Primul stă făţiş sub semnul mitologicului. Trecerea armatelor ruseşti prin Bucureştiul de la 1877 ar fi acoperit cu o „ploaie de ruble" pe „lacomele Danae" autohtone, iar ruşii ar fi aflat aici o Capua. Comparaţiile clasice sunt aproape ostentative. Şi dacă stilul acesta are proverbialitatea lui (densitatea de expresii tipice), el nu mai este ironic, ci serios. Pirgu punea distanţă faţă de expresiile lui, le utiliza ca pe un cuţit cu două tăişuri. Orice ambiguitate de acest fel lipseşte în exprimarea lui Pantazi, prea grav spre a putea fi bănuit de duplicitate lingvistică. El, spre deosebire de Pirgu, care mânuia limba ca pe un instrument, este impregnat de limba lui ca de o simţire în voia căreia s-ar lăsa fără ezitare. Să recitim portretul Florii-de-Maidan şi împrejurarea căderii Făt-Frumosului Serghie în mrejele ei şi vom vedea că nu în primul rând originea vocabularului întrebuinţat (limba veche şi-nţeleaptă, basmul cult, mitul) sau retorica frazei deosebesc acest stil de cel al lui Pirgu, ci atitudinea vorbitorului. Scufundarea lui Pantazi în limbă este şi o scufundare în trecutul ei. Arhaismele joacă la el rolul pe care-l joacă la Pirgu cuvintele populare: sunt „argoul" lui Pantazi. Ca şi acela al lui Pirgu, este un argou paradoxal, căci, întrebuinţat doar de puţini, ca să nu spun că exclusiv de vorbitorul respectiv, el devine de fapt un jargon. Al lui Pantazi are o parte din însuşirile necesare. E îmbibat de spirit literar şi mitologic; implică o frazare complexă, cărturărească; e preţios şi poetic. Când vorbeşte, Pirgu minimalizează spontan: metoda lui este a scăderii din zestrea subiectului evocat şi a îngroşării puţinului rămas. Pantazi, din contră, are tendinţa de a spori această zestre. Unul caricaturizează, celălalt transfigurează. Avem două moduri de expresie: zeflemisitor la Pirgu, idealizant la Pantazi. În sfârşit, modelul limbii lui Pirgu rămâne unul vorbit, în vreme ce Pantazi (dar şi Paşadia) recurge la un model prin excelenţă scriptic. Pirgu de altfel are numai replici scurte; e un colocvial căruia îi place şi să asculte; vorbirea lui e subordonată acţiunii, e practică şi persuasivă. Pantazi şi Paşadia mai des povestesc; în povestirile lor par uneori a uita de auditor, lăsându-se furaţi de plăcerea fabulaţiei; urmăresc cel mult să delecteze, scopul practic lipsind. Pirgu având ceea ce se cheamă replica promptă, Pantazi (şi mai puţin Paşadia) are din contră *l'esprit mal tourné.* Ca să se poată desfăşura, Pirgu trebuie să simtă prezenţa celorlalţi şi a mediului; Pantazi trebuie să se poată abstrage din lume în singurătate, din prezent în trecut, din realitate în imaginaţie, din „convorbirea" cotidiană în „povestirea" mitologică.

Am regăsit opoziţii bănuite mai înainte. Cea mai importantă nu mi se pare însă aceea, existentă şi la T. Vianu şi la Ovidiu Cotruş, privitoare la nivelul material al lexicului „nobil" sau „vulgar", planuri de altfel în permanenţă amestecate de Mateiu Caragiale într-o manieră care i-a sugerat lui Matei Călinescu kitschul, ci opoziţia dintre două atitudini faţă de vorbire – una zeflemisitoare, alta serioasă – şi, implicit, dintre

domeniile pe care fiecare din acestea le creează: seriozitatea (transfiguratoare, idealizantă, poetizantă) dă naştere domeniului *povestirii* (trecut, spirit cărturăresc şi eroic, patetism, imaginaţie, iluzie, vrajă), iar zeflemeaua (caricaturizantă, realistă, pragmatică) dă naştere domeniului *vorbirii* (prezent, spirit comun, viaţă, comic, luciditate). Pantazi şi Paşadia evocă uimitoarele lor castele din Spania, pe care Pirgu se străduieşte să le dărâme: „Ia mai lăsaţi, nene, ciubucele astea, ne întrerupea sastisit Pirgu, să mai vorbim şi de muieri". Castelul lui este unul foarte real: casa-tripou a adevăraţilor Arnoteni. Dar, ceea ce este esenţial, atât povestirea, cât şi vorbirea poartă pecetea unui stil, a unei arte de expresie, neurmărind să reproducă vreo realitate lingvistică. Descoperim, astfel, în însăşi limba prozei lui Mateiu Caragiale, o caracteristică fundamentală a întregii opere şi anume tendinţa spre contrafacere artistică, spre estetism. Nu doar Pantazi, dar şi Pirgu este un artist al exprimării. Oricare ar fi registrul pe care s-ar mişca limba prozei scriitorului, tendinţa semnalată e prezentă cu egală vigoare. L-am prezentat tot timpul până acum pe Pirgu într-un contrast deplin cu Pantazi (şi, uneori, şi cu Paşadia); iar despre Narator, care e al patrulea personaj, am pomenit numai în treacăt. În fond, ideea lui T. Vianu era chiar aceea că opoziţia stilistică între „nobil" şi „vulgar" are la bază una socială şi morală, linia despărţitoare, în amândouă, lăsând de o parte pe Pirgu iar de cealaltă pe Pantazi şi pe Paşadia, eventual şi pe Narator. Marea majoritate a criticilor au crezut la fel ca T. Vianu. Aceasta e în definitiv chiar problema „crailor", care a făcut să curgă multă (deşi nu inutilă) cerneală critică: cine sunt „craii", câţi la număr şi la ce se referă „titlul" acesta acordat lor într-un moment de furie, de către Pena Corcoduşa? G. Călinescu, după o lectură nu prea atentă a romanului, crede că ar fi trei crai, Paşadia, Pantazi şi Pirgu, şi că titlul ar fi fost sugerat romancierului de o anecdotă din *Vatra,* în care se istorisea un episod de pe la 1802 când, după fuga domnitorului muntean, mai mulţi mahalagii au furat tuiurile şi stindardele şi chiar o cucă domnească, preumblându-se apoi ţanţoşi pe străzi, băgând frica în oameni, jefuind cârciumile şi dedându-se la orgii. Ş. Cioculescu (ale cărui informaţii documentare le corectează pe cele ale lui G. Călinescu: anecdota aparţine lui Coşbuc, nu lui Caragiale, domnitor e Mihai Şuţu, nu Gr. Ghica etc.) citează din Dionisie Fotino o altă versiune a anecdotei, din care reţinem doar că „oamenii fără căpătâi", care au profitat de fuga domnitorului, „se numesc în limba poporului crai". Nu e imposibil ca Mateiu Caragiale să fi cunoscut anecdota. Dar nu văd o adevărată asemănare între „craii" din roman şi „craii" ceilalţi. Întorcându-ne la G. Călinescu, lui i s-a obiectat că, singur, printre critici, pune în chip abuziv pe plebeul Pirgu în rândul „crailor", eliminând la fel de abuziv pe Narator. Cel mai categoric contra tezei lui G. Călinescu s-a arătat Ovidiu Cotruş, reamintind că, spunând „crai", trebuie să avem în vedere originea nobilă sau măcar nobleţea firii. Dar dacă sursa expresiei este aceea de la Fotino, craii tocmai nobili nu sunt. Măcar o dată, Alexandru George (în monografia *Mateiu I. Caragiale)* este de acord cu Ovidiu Cotruş (altfel, necontenit pe poziţii divergente), şi anume în repudierea tezei singulare a lui G. Călinescu; dar el merge mai departe şi măreşte distanţa care-i separă pe „crai" de Pirgu la un veritabil abis. Pantazi şi Paşadia ar fi „personaje tutelare ale universului *Crailor de Curtea-Veche*", în vreme ce bietul Pirgu ar fi „un personaj secundar, subordonat prin situaţie celorlalţi, cu o existenţă de nivel inferior, iar ca poziţie în economia romanului de pur contrast." Călăuzită de alaiul ei vesel, Pena Corcoduşa se adresează însă, fără echivoc, tuturor celor patru cheflii nimeriţi în calea ei. Naratorul spune, în tot pasajul, „noi", fără altă distincţie. „Pomenindu-ne cu ea aproape în braţe, tuspatru deterăm un pas înapoi": e limpede că Pena Corcoduşa nu face nicio deosebire şi nici n-ar fi putut face. Botezul îi are în vedere deopotrivă pe toţi. A doua parte a apelativului putea veni în mintea femeii în legătură aşa-zicând cu locul întâlnirii sau chiar

cu domiciliul ei, despre care ştim că se aflau „pe lângă Curtea-veche". Dacă am lua lucrurile în litera lor, explicaţia cea mai simplă (pe cea mai complicată o găsim în *Al patrulea hagialâc* de Vasile Lovinescu) ar fi că Pena Corcoduşa foloseşte o veche vorbă populară, văzând în cei patru nişte boieri din speţa acelora care în secolul XIX erau numiţi „craidoni de Curte Veche" sau „Don Juani de Bucureşti". Întâiul nume apare în *Vlăsia* lui Gr.H. Grandea, cu intenţie batjocoritoare la adresa lui C.A. Rosetti, al doilea este titlul romanului atribuit de unii lui Radu Ionescu. Exegezele (începând chiar cu a lui Paşadia, căruia formula întrebuinţată de Pena Corcoduşa îi evocă o alta, şi anume „curtenii calului de spijă", descifrată de Ş. Cioculescu ca fiind traducerea aproximativă pentru „les courtisans du cheval de bronze", cum erau porecliţi în timpul lui Louis XIII „les filous qui rôdaient la nuit au pied de la statue d'Henri IV, sur le Pont Neuf") mai mult ne-au îndepărtat de o adevărată explicaţie. Nu sunt, la urma urmelor, în ochii Penei Corcoduşa, cei patru, nişte petrecăreţi, nişte cheflii, donjuani, craidoni şi chiar ciocoi noi (ca la Grandea)?

Formula literară a *Crailor* a făcut obiectul unor nesfârşite discuţii, înainte de a dispărea prejudecata că romanul trebuie să fie realist şi epic. O anchetă printre scriitorii tineri din anii '90 l-a considerat cel mai bun roman românesc. „Mai degrabă naraţiune", spune cu exces de scrupul G. Călinescu, în acord cu alţii să tăgăduiască că ar fi vorba de un roman. Ovidiu Cotruş socoteşte la rându-i că opera lui Mateiu Caragiale ar sta „sub semnul ficţiunii memorialistice, al confuziei intenţionate dintre eul artistic şi eul empiric al scriitorului", dând dreptate autorului *Istoriei literaturii* că nu am putea numi cartea roman. Din restul observaţiilor de acest fel mă mai opresc doar la a lui Alexandru George (în studiul căruia cititorul interesat poate găsi referiri la toate opiniile), care ne duce ceva mai departe, deşi, mi se pare, pe un drum greşit. Criticul vede în *Craii,* alături de *Paradisul suspinelor* a lui Ion Vinea, „cea mai importantă tentativă de dezagregare a romanului de tip clasic narativ (de fapt, realist) şi de înlocuire a stilului narativ cu cel evocator"; ea ar dovedi că egalitatea prea strictă „între roman şi forma epică" este riscantă, cartea lui Mateiu Caragiale fiind un „roman fundamental liric", de tip proustian („noi ne-am îndrepta gândul spre arta evocatoare şi dislocată a lui Marcel Proust"), în care „legea" nu o face „principiul vieţii", ci tirania lucrurilor de mult dispărute şi retrăirea lor ca eres şi ca amăgire. Este *Craii,* cum se spune, o carte bazată pe stilul evocator, până la a putea susţine că seamănă cu „ficţiunea memorialistică"? Dacă povestirea lui Pantazi ar fi unică în roman, am avea oarecare cuvânt să credem că evocarea este procedeul predilect al autorului, dar această povestire îşi primeşte sensul deplin doar prin raport cu a lui Paşadia, care e departe de a mai putea fi judecată astfel. „Evocarea" lui Paşadia ne poartă într-un secol în care eroul nu putea să trăiască şi este atât de evident mitomană, încât unica explicaţie este că autorul ei îşi compune o biografie fictivă, idealizată. Cum hagialâcului în timp al lui Paşadia îi răspunde hagialâcul în spaţiu al lui Pantazi, ce motiv am avea să credem că, atunci când unul e de pură invenţie, al doilea ar fi real? E mai probabil, pentru simetria simbolică a romanului, că Pantazi, la fel ca Paşadia, se lasă condus de imaginaţie, şi nu de amintire. (Şi ce fel de „memorialistică" este aceasta în care ceea ce-şi amintesc eroii nu este ceea ce au trăit, ci ceea ce au dorit să trăiască?) Numai aşa putem explica atât înţelesul primelor două călătorii, care e un bovarism paradoxal, cât şi rolul lui Pirgu, omul care aduce deziluzia, coborându-şi din nouri pe pământ tovarăşii. Pirgu, el, nepovestind nimic, niciodată, stilul evocator ar mai putea fi descoperit la Naratorul însuşi, când, de exemplu, îşi portretizează eroii şi le desfăşoară trecutul. Dar aceste biografii să fie ele cu adevărat rodul evocării? Fantezia n-are cum să fie mai mică aici decât în povestirile eroilor înşişi. Nu există propriu-vorbind în *Craii* nici evocare, nici confesiune: spovedaniile eroilor sau „evocările"

Naratorului țin deopotrivă de o romanescă deprindere de a povesti. Povestindu-se toți eroii se inventează. Nu e nimic „retrospectiv" cu adevărat, în spovedaniile lor, nici nimic analitic: sensul este pur proiectiv. Pe scurt, în fiecare erou se ascunde un povestitor, cu excepția lui Pirgu, al cărui rol constă tocmai în *controlarea,* dacă pot spune așa, a fanteziei celorlalți. El joacă, în economia acestui roman, pe lângă Pantazi și ceilalți, rolul lui Sancho Panza pe lângă Don Quijote. Romanul se compune așadar din povestiri quijotești completate (și controlate), sub raport stilistic, de vorbirea sanchopanzescă a lui Pirgu. Evocarea ne-ar îndruma spre un trecut „real", căci ea este o specie a amintirii; povestirea se hrănește cu himerele acestui trecut și este o specie a romanescului.

Înainte de a indica rădăcinile esteticii lui Mateiu Caragiale în acea proză de la finele secolului XIX și care se ridica, toată, împotriva realismului și naturalismului, ar merita să situăm fugar romanul din 1929 în ansamblul prozei scriitorului, dar nu oricum, ci tocmai sub raportul „lirismului", în sens de evocare sau de confesiune subiectivă. Cazul primar îl descoperim în scrisori. Publicarea, acum câțiva ani, a corespondenței dintre Mateiu și N.A. Boicescu, colegul și amicul său din adolescență, precum și a unui întreg „dosar al existenței" scriitorului, ne oferă toate elementele analizei. De altfel, Al. Oprea, care a coordonat culegerea, a intitulat-o *Mateiu Ion Caragiale – un personaj.* În adevăr, în scrisori apare de timpuriu un personaj care poartă numele lui Mateiu, fără să putem spune simplu că el este chiar Mateiu. Dacă s-a acceptat atât de târziu și cu atâta dificultate că autorul apare în operele de ficțiune sub această formă obiectivată, de personaj relativ independent, nu e de mirare că faptul de a vedea în „eroul" scrisorilor către Boicescu un „personaj" și nu pe Mateiu, autorul lor, întâmpină încă rezistență. În studiul mai vechi din *Semne și repere,* Alexandru George a explicat foarte bine, referindu-se la fumurile aristocratice ale fiului lui Ion Luca Caragiale, că acesta își trăia noblețea în imaginație, ca și cum ar fi vrut s-o facă a sa printr-un act de dorință-voință. Barbey d'Aurevilly sau Proust, ca și Mateiu Caragiale, „erau oameni care aveau nevoie de stilul nobil mai mult decât de nobilimea însăși." Și eseistul conchide: „Astfel și-a făcut Mateiu Caragiale un «personaj», amestec bizar de visare, închidere în sine, nepăsare afectată, cult al inutilităților istoriei..." Vladimir Streinu, citând cartea despre dandysm a lui Barbey d'Aurevilly, îl numește pe Mateiu un „Brummell în interpretare românească" *(Pagini de critică literară).* „Personajul" apare în scrisorile către N.A. Boicescu, unde are neîndoielnic ceva brummellian, dar pentru înțelegerea lui este indispensabilă și cunoașterea paginilor scrise de Baudelaire în *Le peintre et la vie moderne* despre Constantin Guys. Aceste lucruri au fost semnalate de Ovidiu Cotruș și de alții. Mateiu Caragiale își trăiește dandysmul în imaginație, căci toate eforturile lui de a fi la înălțimea rolului nu duc prea departe. Dandysmul e în fond bovarismul lui Mateiu, iar urmarea este „personajul" din scrisorile către N.A. Boicescu. Modelul declarat este eroul romanului *L'Ariviste* de Félicien Champsaur. Cu oarecare naivitate, Mateiu Caragiale se simte o clipă tentat să scrie un roman similar „modern, palpitant și vițios, în franțuzește". Modestul scriitor francez îi oferea însă un model de viață, nu unul literar, și Mateiu Caragiale nu va scrie romanul anunțat, dar va juca față de N.A. Boicescu și de alți cunoscuți rolul „arivistului". E și ceva din Proust, în acești ani povestiți de Mateiu Caragiale, cu aventuri mondene și cu un interes uriaș față de familiile nobile. Nu scria Proust cam tot atunci cronici mondene în *Le Figaro*? În fine, Mateiu Caragiale își joacă energic personajul: cinic, inteligent, aventurier, hedonist, în căutare permanentă de bani (cel puțin 300.000 lei aur venit anual), arborând coroana comitală ca să sfideze și purtând monoclu, baston, mănuși. Dar ce ochi pune el pe lumea aceasta nobilă și vițioasă! Își semnează scrisorile Conte de Karabey, ceea ce nu-l împiedică să râdă singur de sângele lui „bizantino-slavo-latino-scit". Visul acestui histrion e să fie mare „huligan" și „pontagiu" și

să facă „un petit mariage, avec une petite dot" sau să devină „l'amant en titre" al vreunei vârstnice Saleme Efraim de felul acelei miss Cockshell, „un monstru grotesc care tot mi-ar fi pus la dispoziţie 1.200-1.500 mărci lunar, cum pune încă şi azi unui escroc de tenor care o speculează fără ruşine". Unei oarecare Fernande de Bondy îi trimite, prin Boicescu, rugându-şi prietenul, epistole, fin-porcoase, să le posteze la Trouville sau pe Coasta de Smarald ca să nu mai ştie biata femeie ce să creadă. Reţeta de cucerire a „huliganului" este de o mare cruzime lexicală. De altfel, limbajul lui franco-român e caracteristic: cu un *toupet de balamuc,* el doreşte să *flambeze o milioneră* bătrână, iar în aşteptare se consacră *chiulioului* cu fete pe care le *enfilează,* le *gobează* şi „alte sadisme aristocratice", jucând *banana* lui contra *caisei lor* sau punând mâna *au jardin d'amour* a iubitei; pe lângă asta, are mereu un *béguin* sau o *toquadă* pentru câte o *demoazelă* care se nimereşte să fie *colată* cu un *bogumil* şi, oricum ar fi, grija lui cea mai mare este să evite *tipesele* sărace, faţă de care adoptă în cel mai bun caz tonul *goguenard.* Câţiva ani mai târziu, scrisorile vor avea un cu totul alt stil, chiar fiind scrise în franceză, ca aceea către Rudolf Uhrynowsky din 1930 parodiind viaţa nobilimii de ţară („La gent dindonière qui fleurit sous mes auspices, à Sionu, répond aux efforts que j'ai deployés pour son amélioration. Comme les Laval, dont tout les mâles s'appelaient Guy et toutes les femmes Guyonne, tous mes dindons s'appelent Guy-tza et toutes les dindes Guytzannes. Les six aines, veritables landgraves, toujours inséparables, passent leus temps en joutes, tournois, voire combats singuliers etc.") sau ca o altă scrisoare, în româneşte, din 1928, către Marica, plină de întorsături de frază bătrâneşti, ticăită şi gospodărească de parcă ar fi scrisă de boierul Dinu Murguleţ.

În *Remember* (nuvelă pretenţioasă şi artificială), atât naratorul, cât şi eroul au fost raportaţi la autor, primul pe considerente biografice (Berlinul etc.), al doilea, fiindcă este un dandy ca şi prietenul lui N.A. Boicescu. Dar chiar numai această desfacere în două personaje diferite ne înaintează cu un pas faţă de scrisori. „Personajul" din scrisori are câteva asemănări cu sir Aubrey de Vere, dar şi multe deosebiri. Aubrey nu e „huligan", nobleţea lui (reală) e mai discretă, e melancolic, devitalizat, şi probabil un invertit sexual. Celălalt era un arivist. *Remember* obiectivează mai bine dorinţele secrete ale autorului. Ostentaţia de care dă dovadă eroul din scrisori lipseşte la Aubrey, cu excepţia gustului pentru farduri violente, pentru eleganţa frapantă a hainelor şi a bijuteriilor. Eroul nu se mai povesteşte singur, ca în scrisori, ci este povestit de un altul. Naratorul, martor parţial al peripeţiilor lui Aubrey, este subjugat de „prestigiul recei trufii a tânărului ce, în deplină frumuseţe, păşea singur în viaţă, nepăsător, cu fruntea sus". Atitudinea poate fi a lui Mateiu: observăm totuşi că, înmulţind personajele şi perspectivele, autorul are putinţa să se arate în moduri contradictorii. El nu e nici Aubrey, nici naratorul, nici amândoi la un loc: nu se confesează prin intermediul lor, chiar dacă se va fi proiectând imaginar în fiinţele lor. Problema e de obicei pusă greşit. Nu e niciun lirism aici, deşi există idealizare: în fond, autorul n-a urmărit în *Remember* o autenticitate de jurnal şi n-a pretins să-l recunoaştem sub masca personajelor sale. Înainte de a fi un astfel de document intim (dacă poate fi!), nuvela este documentul cel mai bun pentru altceva şi anume pentru estetica implicită a prozei lui Mateiu Caragiale. Nu-l vedem, în personaje, pe fiul lui Ion Luca în căutare de aventuri galante în Berlinul de la începutul secolului, ci pe scriitor voind să povestească o întâmplare şi izbindu-se de misterul ei. Deşi s-a făcut un caz enorm de predilecţia pentru taine a prozatorului, ea este secundară. Taina – ca şi întâmplarea însăşi – nu are în *Remember* decât rostul de a permite lui Mateiu Caragiale să experimenteze o estetică. Tema nuvelei nu e legată de taina lui Aubrey, ci de dorinţa naratorului de a o lăsa neelucidată. Aşadar, în narator îl putem identifica pe autor: dar, numai întrucât îi poartă estetica, nu întrucât i-ar purta biografia.

Pentru a înțelege *Craii* și absența, cu atât mai mult de acolo, a lirismului, această estetică, pusă în practică în *Remember,* mi se pare esențială. Îndrăgostit de un pâlc de copaci „frunzoși și sumbri" de sub ferestrele casei sale berlineze, naratorul îi „regăsește" la un moment dat într-o „cadră de Ruysdaël" de la Muzeul Frederic unde i se par încă și mai frumoși: „Arborii aceia zugrăviți mă încântau totuși mai mult chiar decât cei adevărați..." Un sentiment asemănător are și în fața unui tânăr întâlnit din întâmplare în sălile muzeului, care i se pare desprins, ca prin vrajă, „de o pânză veche", rudă cu unul din acei lorzi „ale căror priviri, mâini și surâsuri Van Dyck, și, după el, Pieter Van-der-Faës le-au hărăzit nemuririi". Iat-o, răsunând pentru prima oară în proza lui Mateiu Caragiale, *tema artei:* imaginea artistică impresionează mai puternic decât modelul ei; realitatea, ca să fie frumoasă, are nevoie să fie percepută prin vălul artei. Suntem în plin Odobescu. Eroul nuvelei, coborât astfel dintr-un tablou de Van Dyck, păstrează în viață un stil artistic, de la felul îmbrăcăminții la comportament. Nu e atât o ființă luată din viață, cât produsul artificial al imaginației naratorului, hrănite cu imagini din tablouri, cu embleme și cu steme heraldice.

Roman al imaginației (în toate sensurile: dorință, vis, bovarism, transfigurare), *Craii*, ca și *Remember*, își are rădăcinile în acea estetică pe care Edmund Wilson o așeza în *Axel's Castle* sub semnul simbolismului. Axel este, ca și Dufrêne, un erou al lui Villiers, în care marele critic american vede prototipul moral al întregii literaturi franceze din pragul lui 1900, numită de alții decadentă. Axel este un tânăr bogat și înzestrat generos de natură, care trăiește izolat în castelul părintesc din Pădurea Neagră, unde se va sinucide, împreună cu iubita lui, din voință proprie, deși nu-i lipsește nimic, în afară doar de dorința de a trăi. „El este prototipul tuturor simboliștilor", afirmă Edmund Wilson, chiar și al acelora dintre eroii lor care au fost creați înainte, Marius Epicureul al lui Pater, Lohengrin și Salomeea ai lui Laforgue, Hamletul mallarméean și, „mai presus de toți", Des Esseintes al lui Huysmans. Toți trăiesc în turnuri ori castele solitare, practică științele oculte, ermetismul filosofic sau astrologia, pe scurt, întorc spatele vieții, ca și eroul romanului proustian (dar și ca autorul lui, care se închide în celebra cameră tapițată cu plută) sau ca filosoful cel mai îndepărtat de pragmatism din câți există, Monsieur Teste al lui Valéry. În același deceniu în care apare *Remember,* Hermann Hesse va privi, în *Lupul stepelor,* într-un mod asemănător „le bourgeoisisme" și va crea în Harry Haller un erou de tip matein. Acolo unde realiștii căutau ordinarul, scriitori ca Mateiu Caragiale, Villiers de L'Isle Adam sau Barbey d'Aurevilly caută insolitul. La Mateiu Caragiale apare și un motiv special al acestei atitudini: el vrea să scrie altfel decât (își închipuia el că) scrisese Ion Luca. Asemănările și deosebirile dintre tată și fiu au fost deseori semnalate și au împins pe comentatori să afirme când că Mateiu e bunul fiu literar al tatălui, când că e, și literar, un bastard. În ce-l privește, Mateiu Caragiale s-a considerat, el, bastard, și a văzut în Ion Luca un Pirgu care scrie proză: „Era dat în Paște, dat dracului (spune Naratorul, într-un pasaj celebru, despre Pirgu-Ion Luca). A! să fi voit el, cu darul de a zeflemisi grosolan și ieftin, cu lipsa lui de carte și de ideal înalt și cu amănunțita lui cunoaștere a lumii de mardeiași, de codoși și de șmecheri, de teleleici, de târfe și de țațe, a năravurilor și a felului lor de a vorbi, fără multă bătaie de cap, Pirgu ar fi ajuns să fie numărat printre scriitorii de frunte ai neamului, i s-ar fi zis «maestrul», și-ar fi arvunit statui și funeralii naționale. Ce mai «schițe» i-ar fi tras, maica ta Doamne! de la el să fi auzit dandanale de mahala și de alegeri." Nici vorbă că Ion Luca nu merita comparația, problema e însă alta: Mateiu respinge, în persoana autorului *Momentelor,* literatura realistă, de descriere a moravurilor, de felul celei care își imaginau Pirgu și Pașadia că ar vrea să scrie Naratorul însuși, tovarășul lor de chefuri. E, de asemenea, evident că Mateiu ignoră *arta* de prozator a lui Ion Luca, sau chiar un întreg sector al prozei

acestuia, în care observaţia socială cea mai vie se subordonează unei intenţii pur artistice, ca de exemplu în nuvela din epoca lui *Kir Ianulea.* Ca orice polemică, şi aceasta este nedreaptă. Nu rămâne mai puţin semnificativă. Ion Luca fiind un clasicist, Mateiu este un „decadent" şi un estet.

Despre ultima proză a lui Mateiu Caragiale, *Sub pecetea tainei*, care chiar dacă nu mai are fastul artistic al precedentelor, este admirabilă, toată lumea spune că este neterminată. Toţi criticii sunt de această părere. În 1966, Radu Albala a avut ingenioasa idee de a-i scrie „ultimul capitol", publicându-l în *Viaţa Românească* fără alte precizări şi încă într-un grupaj de texte prilejuit de împlinirea a trei decenii de la moartea scriitorului, ceea ce l-a făcut pe un tânăr publicist neatent, acum câţiva ani, să-l creadă autentic (într-o povestire din volumul *Desculţe,* acelaşi Radu Albala a dezvoltat în manieră personală motivul epic al apocrifei continuări). Care au fost argumentele criticii? Cel mai categoric, Ovidiu Cotruş, afirmă: „Lipsit de inventivitate epică, scriitorul nu putea duce la bun sfârşit ciclul povestirilor sale poliţiste". Aşadar, abandonându-şi „trâmba de vedenii" din *Craii de Curtea-Veche* pentru o proză realistă, autorul ar fi eşuat aşa-zicând inevitabil. Ş. Cioculescu lăsase să se întrevadă o opinie asemănătoare când regreta că „romancierul a părăsit proiectul cu *Soborul ţaţelor,* îndată după apariţia *Crailor,* ca să încerce, în *Sub pecetea tainei*, încetăţenirea unei specii de roman detectiv românesc" şi adăuga, cu ciudă, parcă: „N-ar fi fost parcă mai bine să ne fi dat cu *Soborul ţaţelor* o carte în stilul somptuos şi de forţa evocatoare a *Crailor*?" Cum se ştie, *Sub pecetea tainei* conţine trei povestiri pe care un fost poliţist bucureştean, pe numele întreg Teodor Ruse, dar mai cunoscut sub apelativul familiar conu' Rache, om de familie bună, înlesnit material, inteligent şi cultivat, ceea ce explică protecţia de care s-a bucurat sub mai mulţi prefecţi ai Capitalei, le spune autorului într-o după-amiază şi în noaptea care urmează. Dintre cele trei istorisiri ale conului Rache, doar ultima a fost considerată neterminată. Pe aceasta a şi continuat-o, în apocrifa lui, Radu Albala. Dar fiind vorba de ultima, s-a putut crede nu numai că autorul a lăsat-o fără încheiere, dar şi că ei ar fi trebuit să-i urmeze altele. La un „serial" s-a referit explicit Alexandru George. A treia povestire nu este însă nici mai misterioasă, nici mai laconică decât precedentele. Dacă nu e terminată, atunci nici celelalte nu sunt. Explicaţia insolitelor fapte e lăsată în suspensie în toate trei în acelaşi mod, cu siguranţă intenţionat de autor, iar umplerea golurilor se poate, în parte, face folosindu-ne de sugestiile aceluiaşi, cu savantă grijă strecurate în text. Mateiu Caragiale a recurs la câte un rând de *puncte-puncte* peste tot unde a dorit să indice suspendarea ori absenţa explicaţiei. Punctele de suspensie sunt puncte de omisiune voită. Efectul artistic a fost cu grijă calculat. Cum *Sub pecetea tainei* a apărut cu aceste puncte de suspensie-omisiune şi în *Gândirea*, în timpul vieţii autorului, n-avem niciun temei să ne închipuim că ele lasă deschisă calea pentru eventuale întregiri. Era de altfel un obicei al autorului, pe care îl descoperim şi în *Craii.* Întregul text este unitar conceput. Ovidiu Cotruş sugerează că finalul la *Sub pecetea tainei* este lipit şi improvizat şi pare să regrete că povestirea se curmă brusc „prin plecarea lui conu Rache". Conu' Rache nu pleacă de fapt, ci doar îşi comunică programul din ziua respectivă. Cât despre curmarea povestirii, ea e procedeul întrebuinţat peste tot în *Sub pecetea tainei.*

Poeziile apărute postum sub titlul *Pajere* şi scrise, după declaraţia autorului însuşi, între 1904 şi 1913, trebuie socotite întâia operă literară a lui Mateiu I. Caragiale. G. Călinescu le-a găsit cam repede sursa în evocările istorice ale lui D. Teleor, publicat tot în *Flacăra* lui Banu. Fiind vorba de sonete, alţi critici s-au gândit la M. Codreanu. Mateiu Caragiale datorează totuşi prea puţin altora şi, dacă e să ne gândim la modele, acestea sunt mai degrabă în plasticităţile unui Hérédia. *Pajerele* reprezintă o galerie de portrete istorice, urmând mai degrabă relieful sculpturii decât pictura („migală de iconar", zicea Streinu, cu o formulă sugestivă, dar

inexactă), şi putând fi asemănate cu acelea din *1907. Peizaje* de Arghezi, chiar şi prin nota sarcastică din câteva. Mateiu I. Caragiale este neîndoielnic un nostalgic şi un idealist, însă caricatura şarjată nu lipseşte din portrete groteşti cum este acela, prearghezian, al *Trântorului*:

„În trândavă-aromeală stă tolănit greceşte
Urmaşul lor. Urât e, bondoc, saşiu, peltic.
El antereu alb poartă, metanii şi işlic.
În puf, în blăni şi-n şaluri se-ngraşă şi dospeşte.

Şi gura-i strâmbă numai măscări bolboroseşte.
E putred, deşi tânăr: sărmanu-a fost de mic
Crescut pe mâini străine. El joacă din buric,
Înjură, se răzgâie şi râde-apoi prosteşte
Îl leagănă maneaua, e veşnic beat de vutcă,
Să-ncalece i-e frică, pe braţe-l duc la butcă;
Dar, el, ce os de Domn e şi viţă de-Împărat,

Ades, făr' să-şi dea seama, îşi mângâie hangerul,
Şi când în faţa morţii odată s-a aflat,
În trântorul becisnic s-a deşteptat boierul."

ION PILLAT
(31 martie 1891 – 17 aprilie 1945)



Dacă dăm expresiei înțelesul adevărat, *poezia pură* își găsește în Ion Pillat pe unul dintre cei mai caracteristici reprezentanți. Situarea poetului printre tradiționaliști este totuși îndreptățită, atât de câteva dintre profesiunile sale de credință, cât și de o evidentă simpatie pentru orientarea de la *Gândirea* (grație căreia „pericolul de deznaționalizare, de înstrăinare de pământ și neam a poeziei române a fost îndepărtat", după cum va scrie în prefața volumului de eseuri *Tradiție și literatură*, din 1943), pe care, de altfel, a anticipat-o în multe privințe. Se cuvine făcută o precizare. Poetul a fost multă vreme atașat mai degrabă de poezia nouă, cum o numea Lovinescu, de simbolism și de modernism, decât de neoromantismul sentimental și rustic care ilustra poezia veche. Pledoariile lui în favoarea tradiției datează de pe la începutul anilor '30, anunțate, ce e drept, prin culegerile *Satul meu*, din 1923, și *Biserica de altădată*, din 1926, din care Crainic, Gyr și ceilalți vor împrumuta principalele clișee poetice ortodoxiste. *Pe Argeș în sus*, tot din 1923, de care G. Călinescu și alții leagă momentul tradiționalist, nu aparține acestei serii, cum vom vedea, și doar printr-o confuzie ce s-a dovedit de durată putem să asimilăm nostalgiile jammesiene ale autorului, care vede în Florica un Orthez și în Argeș un Béarn, cu acel tradiționalism în spirit ortodox care va salva, în concepția tardivă a lui Pillat însuși, poezia națională de înstrăinare. La aceasta trebuie adăugat că niciunul dintre contemporanii săi n-a fost mai receptiv decât Pillat la poezia străină modernă. E destul de greu de explicat, psihologic și cultural, elogiul pe care îl face la un moment dat specificului nostru etnic un poet care a tradus și comentat cu o înțelegere neegalată în epocă poeți francezi, germani, englezi, americani sau spanioli, de la autorii Pleiadei și de la V. Hugo la T.S. Eliot și la Carl Sandburg, neomițându-i dintre reformatorii moderni decât pe mult prea radicalii Rimbaud și Lautréamont (acesta din urmă, citit totuși cu plăcere). În sfârșit, ceea ce Pillat iubește în toți este universalitatea emoției poetice, adică acel lirism fără frontiere care își va afla culminația în poezia pură. Numai clasicismul, și el fără frontiere, și el universal, pe altarul căruia Pillat va sacrifica în cei din urmă ani ai săi (*Țărm pierdut*, *Scutul Minervei*), are parte de un interes la fel de susținut în sutele de pagini pe care Pillat le-a dedicat comentării poeziei. Spre deosebire și de cei care consideră esențial pentru Pillat tradiționalismul, fie și corectat de modernism, eu cred că adevăratul Pillat nu este acesta, din contra, că poezia și ideile sale dintre mijlocul deceniului trei și mijlocul deceniului patru reprezintă o rătăcire care l-a abătut de la fireasca și timpuria lui modernitate și din care a reușit să iasă biruitor prin clasicismul senectuții, inspirat acesta de simbolismul unui Jean Moréas ori de un baudelairian dispreț față de mișcarea care sparge formele.

Înainte cu trei decenii de Ion Negoiţescu, Pillat este primul nostru cititor al poeziei din alte veacuri prin prisma celei moderne. Studiul despre La Fontaine constituie cel mai bun exemplu de excerptare, din *Fables* şi din *Contes*, a unor pasaje socotite lirice şi pure. *La Fontaine şi poezia pură* se intitulează studiul din 1938, an în care G. Călinescu îl citea la fel pe Goga, şi care îi va servi lui Negoiţescu în *Poeţi moderni* din 1966 ca model de a depista sonurile barbiene din baladele lui Bolintineanu ori din traducerile lui Coşbuc. Iată ce scrie Pillat: „Această decantare a poeziei, această curăţire a ei de prozaismele logicii, ca şi de patosul oratoriei, o datorăm în mare parte simboliştilor, acestor poeţi care au căutat, după celebra formulă a lui Valéry: «de reprendre à la musique son bien», restabilind astfel primatul lirismului". Şi, citând două distihuri şi două versuri din *Le Berger et la mer*, Pillat conchide: „...Nu cunosc reuşită mai desăvârşită de poezie pură în limba franceză". Poate de aici să-i fi venit ideea *Poemelor într-un vers*, publicate în 1935, şi în care el însuşi a văzut altceva decât concizia epigramei greceşti, a haikuului japonez ori a rubaiatei persane, şi anume poezia redusă la esenţa ei. În definitiv, ce poezie mai pură decât aceasta putem să închpuim? În *Pan*, este clasicismul:

„Prin frunza rară ţapul priveşte, faun trist."

Ca şi în *Friză*:

„De când îţi legi sandala, s-au dezlegat milenii."

În *Seara la Voroneţ*, este barbismul:

„La sfinţii-n zugrăveală, amurgu-ngenunchea."

În *Belşug*, pillatismul însuşi (reminiscenţă din R. Frost, dar şi din Grigorescu):

„Am întâlnit azi toamna venind în car cu boi."

Conac de altădată este matein:

„La scări părăginite de suflet, surugii."

Interesant este că, uneori exact în acelaşi timp, Pillat scria despre modernism ca epifenomen, ca simplă opoziţie polemică faţă de longevitatea tradiţiei şi ca reformare completă a conceptului de poezie, în direcţia descoperirii unei specificităţi necunoscute vreodată, prin abandonarea unor teritorii în favoarea prozei sau a genurilor didactice. Nu-l putem bănui de nesinceritate, deşi incongruitatea este vădită. Asculta de o modă? Ar fi poate prea mult să credem asta despre un om atât de fin. Dar cum să-l împaci pe doctrinarul strict al chtonicului şi al cutumei religioase cu subtilul interpret al deosebirilor (niciun contemporan nu le-a sezizat) dintre modernismul european şi cel nord-american? Asemenea întrebări vor rămâne probabil fără răspuns.

Cel dintâi Pillat, acela de dinaintea războiului de întregire, este un mimetic superior, la care îl descoperim pe exoticul Bolintineanu, filtrat prin Duiliu Zamfirescu şi mai ales prin Macedonski, dar şi pe D. Anghel, ecou uneori greu de discriminat din parnasienii şi simboliştii francezi, anticipând cam forţos vitalismul nietzschean al lui Barbu şi Blaga de la începuturile lor („E-n mine o herghelie de armăsari"), totul pe un fond de afectare, cum va nota G. Călinescu, în care se distinge mai bine cititorul de poezie decât poetul.

Originalitatea se produce aproape pe neaşteptate în *Pe Argeş în sus*. Când întreaga poezie a lui Pillat a stat la dispoziţia istoricilor literari, s-a putut remarca faptul că deja în *Visări păgâne*, culegerea de debut, există câteva piese în care cartea din 1923 se poate întrevedea *en herbe*. E vorba de un ciclu, *Casa amintirii*, în care se întrezăresc motivele de mai târziu, ale memoriei afective („e casa amintirii o casă cu pridvor"),

ale timpului ce pare a sta pe loc („căci orologiul vremii a încetat să bată”), ale nostalgiei unor locuri şi îndeletniciri (*La culesul viei*). Prima oară aici se face simţită influenţa bucolicei lui Francis Jammes, mai puţin franciscana iubire pentru făpturile umile, din care Pillat a tradus foarte devreme, hotărâtoare în *Pe Argeş în sus*. În legătură cu poemele din *Pe Argeş în sus* s-au spus toate banalităţile de rigoare, alimentate de Pillat însuşi („valoarea personală a unei atare poezii e dată de viziunea pământului care rămâne aceleaşi şi de presimţirea timpului care fuge mereu”), şi intrate apoi în opinia şcolară despre poet. Din acest izvor vine şi ideea tradiţionalismului acestor bucăţi lirice. Era oarecum firesc să fie judecate din acest unghi evocările îmbătate de parfumul copilăriei, care priveşte parcă de peste uluci, ale unor bucolice peisaje argeşene. Miroase peste tot a toamnă la ţară. Cu fiecare vers, foşneşte, susură, cântă trecutul. Se arcuiesc în memorie dealuri, se scutură pomii, reînvie casele. În cadenţa lor perfectă, în rimele lor splendide, în comparaţiile de tăietură clasică (mai degrabă decât în rarele, de altfel, metafore moderne), *În vie*, *Ctitorii*, *Cămara de fructe* ori *Aci sosi pe vremuri*, trecutul şi prezentul se suprapun, ca şi cum timpul ar fi reversibil, curgând în ambele sensuri, ca nisipul din clepsidră. Această supraimpresie dă naştere farmecului mereu intact al versurilor:

„Şi tot visând la vremea când înfloriră
teii,
Pe când îmbracă ţara al iernii alb suman,
Să desluşesc cum piere trecutul, an cu an,
Pe drumuri depărtate sunându-şi
clopoţeii,

Să stau, pe când afară se stinge orice
şoaptă,
Privind cenuşa caldă din vatra mea,
de-acum –
Şi să aud deodată cu-nfiorare cum
Trosneşte amintirea ca o castană coaptă.”

Sau:

„Deschid cu teamă uşa cămării de-altădată
Cu cheia ruginită a raiului oprit,
Trezind în taina mare a poamelor, smerit,
Mireasma şi răcoarea şi umbra lor uitată.

Mă prinde amintirea în vânătul ei fum,
Prin care cresc pe poliţi şi rafturi ca pe
ruguri,
Arzând în umbră, piersici de jar
şi-albaştri struguri
Şi pere de-aur roşu cu flacări de parfum.”

Pe lângă Jammes, în *Odaia bunicului* şi în celelalte este mult Alecsandri. Lovinescu a spus-o cel mai clar: „Poezia lui Pillat e transpunerea lui Alecsandri, prin tot progresul de sensibilitate şi prin toate prefacerile limbii pe care le-au putut înfăptui cincizeci de ani de evoluţie”. Pillat însuşi, care-l admira pe poetul *Pastelurilor*, îl evocă într-o poezie din *Limpezimi*:

„La lampă, şi când ziua cu totul s-o umbri,
Voi reciti *Pasteluri* de V. Alecsandri.”

În această evocare este mai mult decât o reverenţă. Reverenţe cu adevărat sunt poemele din *Bătrânii*, sugerate de prima parte a *Epigonilor* şi care vor face o lungă carieră în literatura noastră, de la Cotruş la Ioan Alexandru. Întoarcerea la Alecsandri constituie o dovadă subtilă că, în esenţa ei, poezia lui Pillat este o rescriere conştientă a unor poeţi anteriori. Reala influenţă a lui Jammes, imediat după Primul Război, ori a lui Moréas (tradus şi adaptat) imediat înainte de cel de al Doilea, ori reluarea lui Alecsandri sunt cazuri de intertextualitate voită prin care mimetismul tânărului Pillat se maturizează şi devine forma lui de originalitate. S-a pus un prea mare accent pe biografismul acestei poezii. Deşi este vădit că Florica sau Miorcanii fac parte din biografia poetului, nu avem de-a face, aşa cum se întâmplă la postmoderni, cu o recuperare a elementului personal. Tot localismul

acesta e înşelător. De altfel, Pillat e unul dintre poeţii cei mai interesaţi de a consemna liric voiajuri în ţări străine. Acest tip de poezie ocazională – Franţa, Grecia, Italia sunt ţările din album – în vogă pe vremea romanticilor, a fost reluată de către Duiliu Zamfirescu spre a deveni cât se poate de consistentă la Pillat. Ciudat că nu s-a observat felul emoţional nediscriminatoriu în care Pillat tratează locurile copilăriei, Balcicul, Atena sau Parisul. El iubeşte peisajele clasice sau româneşti, pentru poezia lor deseori izvorâtă din cărţi sau din tablouri. N-are cine ştie ce ochi plastic când descrie Balcicul. Versurile sună mai degrabă muzical. Cu greu le putem lega de ilustraţiile soţiei poetului care le însoţesc. Nici compania gravurilor lui Teodorescu Sion nu e mai fericită pentru poemele din *Satul meu*. Ochiul e întors de la concretul lumii spre comparaţii şi metafore livreşti. Dacă în *Pe Argeş în sus* predomină livrescul de tip simbolist – mirosuri, sunete –, în *Satul meu* ori în *Balcic* revine de multe ori acela clasic-abstract. Putem conchide că lirismul nu ia naştere în *Pe Argeş în sus* din evocarea nostalgică a peisajelor copilăriei, ci din emoţia reconstituirii lor în poezie. Pentru Pillat, Florica este un posibil Orthez. Plăcerea este aceea a *numirii* obiectelor, locurilor, încăperilor care fac conţinutul amintirii:

„Acolo unde-n Argeş se varsă Râul
Doamnei”
„Florica, înflorită în Mai ca o mireasă.”

Sau:

„Nu s-a clintit nimica şi recunosc iatacul
Bunicului pe care, viu, nu l-am cunoscut.
Rămase patu-i simplu şi azi nedesfăcut,
Şi ceasul lui pe masă şi-a mai păstrat tic-
tacul.”

Cealaltă sursă a emoţiei poetice este comparaţia dintre cele două sertare ale timpului subiectiv. *Aci sosi pe vremuri* nu este întâmplător capodopera liricii pillatiene. Poezia sistematizează această comparaţie şi suprapune prezentul simbolist peste trecutul romantic, poemele bunului Francis Jammes peste *Lacul* lui Lamartine sau *Sburătorul* lui Heliade, secolul XX al (încă) trăsurii şi trenului peste secolul XIX al berlinei. Din trecut ţâşneşte, ca o arteziană, lumea lui Ion Ghica şi ea copleşeşte totul:

„La casa amintirii cu-obloane şi pridvor,
Păienjeni zăbreliră şi poartă, şi zăvor.

Iar hornul nu mai trage alene din ciubuc
De când luptară-n codru şi poteri, şi haiduc.

În drumul lor spre zare îmbătrâniră plopii.
Aci sosi pe vremuri bunica-mi Calyopi.

Nerăbdător bunicul pândise de la scară
Berlina legănată prin lanuri de secară.

Pe-atunci nu erau trenuri ca azi, şi din
berlină
Sări, subţire,-o fată în albă crinolină.”

La Pillat este cea mai netă perspectivă *retro* din întreaga noastră poezie interbelică. Nu doar citatele din Alecsandri, Jammes, Moréas sunt semnificative, ci şi peisajele, personajele, moda, casele, vehicolele, amintind de Macedonski şi Anghel. Evocarea însăşi, dacă o privim ca pe un procedeu de *mise en page*, e tot o intertextualitate. Pillat e un poet fără spontaneitate, aşa cum e unul fără biografie. Îşi construieşte stările sufleteşti din materiale livreşti. Aceasta e chiar modernitatea lui şi un principiu contrar tradiţionalismului. Elegiile lui sunt de aproape înrudite cu ale lui Jammes, pe care le-a tradus:

„Pe drumul vechi pe care se lasă toamna:
drumul
Sătucului din vale urcând la dreapta,
fumul
La stânga mea pe ceruri al unui stol,
departe,

Și eu aici în golul vieții. Singur între
Pământul ce rămâne și zilele ce zboară
În anotimpul tainic. Cu greul meu,
cu pasul
Ce sună surd de parcă mă urmărește
pulsul
Străvechiului meu sânge foșnind a
veșnicie,
Gonindu-mă din astăzi spre nicăieri.
Cu gândul
Cules de mult, cum este cules tot câmpu-n
toamnă
Târzie unde stărui. Aud prin ceața serii,
Din sat, lătratul jalnic al câinelui în
lanțuri.
Din cer, tot mai în zare, sfâșietorul țipăt
Al păsării pornite spre pribegie. Unde
Să merg de-acum? Pe cine să mai aștept?"

Poezia aceasta e pură nu doar fiindcă este funciarmente lirică și conștientă de originalitatea ei paradoxală, dar și fiindcă țintește înainte de orice frumusețea versurilor, bătute în imagini superbe, ca niște pietre prețioase. Principalul sentiment e acela caligrafic. Niciun alt conținut nu e mai important decât acesta. De pe țărmurile Eticii, ea trece pe ale Esteticii. Așa credea Pillat însuși. „Carte frumoasă, cinste cui te-a scris!/ Tu nu răspunzi la nicio întrebare", ar putea spune autorul cu versurile lui Arghezi. Acestea fiind zise, tezismul din volumele tradiționaliste este prea evident spre a mai stărui. Totuși critica i-a făcut oarece credit poetului. „Monografie lirică a Miorcanilor", zice de pildă Perpessicius despre *Satul meu*. Dar nu e „proza" plină de aluviuni din Edgar Lee Masters, ci o mecanică înșirare de monologuri de o falsitate deplină sau de definiții de uz școlăresc, potrivite eventual într-un *Abecedar*. Abia în *Biserica de altădată* prinde propriu-zis viață programul tradiționalist. Porumbelul e Sfântul Duh, mielul este Iisus, iar bătrânul monah, însuși Dumnezeu. Locurile biblice sunt strămutate în satul românesc. Autohtonizarea merge mână în mână cu folclorizarea. Imaginile pillatiene vor deveni repede clișeele ortodoxismului poetic la Voiculescu, Gyr, Crainic, deși ultimul dintre aceștia, care a fost el însuși un teoretician al curentului, se va arăta șocat inițial de îndrăzneala lui Pillat. E greu de înțeles complezența criticii. Până și Călinescu, foarte sever și exact, a găsit unele calități acestor poezii neaoșe și insipide. Ca să nu mai vorbim de Negoițescu, atât de convins că meritul *Bisericii de altădată* e chiar acela de a fi golit lirismul de orice mistică. Însă această poezie doctrinară și tezistă este chiar contrariul celei pure de dinainte.

Limpezimi și *Caietul verde* reiau, cu o octavă mai jos, motivele din *Pe Argeș în sus*. Palizi Miorcanii pe lângă Florica. Versul alb nu-i convine câtuși de puțin poetului. Ciclul *Calendarul viei* redesfășoară, pe luni, metodic, *Pastelurile* lui Alecsandri, într-o manieră tot mai apăsat horațiană, după bucolicele și georgicele anterioare. Nu sunt decât versuri corecte și reci, netede ca marmora în volumele de la sfârșit, odată cu *Țărm pierdut*. Imitarea lui Moréas produce câteva stanțe frumoase și atâta tot. Nu e chiar o sinteză (poate, în intenție, cine știe?) în *Umbra timpului* sau *Împlinire*, după 1940, între savoarea retrospecțiilor din *Pe Argeș în sus* și clasicismul ulterior. Mai degrabă, un buchet de versuri fără nici un parfum.

Traducătorul este uimitor prin repertoriul întins (fără egal în epoca în care au tradus, de asemenea, Al. Philippide, T. Arghezi, Adrian Maniu și alții) și prin varietate. Nu e puțin lucru să te încumeți să traduci, în același timp, pe Joachim du Bellay și pe Saint John Perse, pe Goethe și pe Whitman. Ov. S. Crohmălniceanu a observat prefațând un volum de traduceri că nu lipsesc decât, dintre cei mari, Lautréamont, Rimbaud, Heine, Laforgue, Corbière și Max Jacob. Adică cei care nu intră în definiția unui modernism bine temperat, copiii teribili și avangardiștii. Trebuie spus că Pillat este un atât de atent cititor de poezie, încât reușește nu doar când traduce din Goethe, de pildă, dificil prin germana lui doar aparent simplissimă, în fond teribil de concentrată și bogată în pliuri tainice

(„Deasupra culmilor toate,/ Pace stătu,/ Din vârfuri cutremurate/ Abia simţi tu/ O adiere;/ Paseri tăcură-n pădure./ Stai, peste o clipă/ Adormi şi tu"), dar când ne dă cea dintâi versiune românească a *Ierbii* lui Sandburg, în care oralitatea şi prozaismul temei antirăzboinice depăşeau orizontul de percepţie al generaţiilor interbelice care refuză să-l accepte pe Bogza din *Poemul invectivă* („Îngrămădiţi cadavrele claie la Austerlitz şi Waterloo,/ Îngropaţi-le sub mine şi lăsaţi-mă să lucrez!/ Sunt iarba; acoperă totul.// Şi îngrămădiţi-le claie la Gettysburgh,/ Şi îngrămădiţi-le claie la Ypres şi Verdun,/ Îngropaţi-le sub mine şi lăsaţi-mă să lucrez!/ Doi ani, zece ani – şi călătorii întreabă călăuza:// «Ce loc e acesta?/ Unde suntem acum?»// Sunt iarba,/ Lăsaţi-mă să lucrez".)

CAMIL PETRESCU

(9 aprilie 1894 – 14 mai 1957)



În capitolul al patrulea din prima parte a romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (1930), Ştefan Gheorghidiu, protagonist şi deopotrivă narator, se întâlneşte întâmplător pe stradă cu Ela, soţia lui de care s-a despărţit. Căsătoriţi din dragoste, pe când erau amândoi studenţi şi săraci, au încetat să se mai înţeleagă când o moştenire neaşteptată i-a dus într-un mediu de oameni destul de bogaţi ca să nu aibă altă grijă decât alegerea distracţiilor. S-au despărţit, în urma unor scene în care cochetăria femeii şi gelozia bărbatului au părut a deveni incompatibile. Întâlnirea şi plimbarea descrise au loc în aceste condiţii. Şi, s-ar zice, ele îi revelă lui Ştefan Gheorghidiu (care ne spune aceste lucruri) faptul, oarecum surprinzător chiar şi pentru el însuşi, că a continuat să-şi iubească soţia şi că sufletul lui nu va fi niciodată capabil să se deschidă pentru o altă femeie. Tânărul are, altfel zicând, conştiinţa uneia din acele iubiri-pasiuni care unesc pe vecie două fiinţe şi pe care numai moartea le poate dezuni. Romancierul nu marchează limpede şi *de la început* importanţa întâlnirii dintre cei doi; pare, din contra, a dori s-o ascundă, abătând atenţia cititorului de la semnificaţia ei. Nu toţi romancierii ar fi procedat la fel. Procedeul obişnuit, în asemenea situaţii, este unul contrar. În *Pădurea spânzuraţilor,* de exemplu, când o împrejurare se află într-un oarecare raport cu trăirile personajelor, Liviu Rebreanu are totdeauna grijă să sublinieze acest lucru şi să-l „anunţe" prin toate mijloacele. El încarcă de semnificaţie cadrul vieţii afective a personajelor. Camil Petrescu alege o cale opusă. Locul, momentul, anturajul, cuvintele care se rostesc sunt destul de obişnuite şi nu prevestesc nimic. O după-amiază de vară ca oricare alta din această lume îl pune întâmplător faţă-n faţă pe Gheorghidiu cu femeia iubită. Dincolo de stânjeneala reciprocă şi de dorinţa fiecăruia de a nu îngădui celuilalt să-i citească în inimă, amândouă perfect explicabile în circumstanţele date, observăm că tensiunea se menţine coborâtă şi egală pe aproape toată durata întâlnirii. Gesturile, schimbul de fraze nu sunt în niciun fel „însemnate", cu alte cuvinte ierarhizate în vederea sugerării importanţei unora în detrimentul altora. O tristeţe „uşoară şi plăcută" îl stăpâneşte pe narator, când, rămas singur, străbate în sens invers străzile, cu trăsurile şi caii ce picotesc în canicula estivală, cu storurile de la ferestrele lăsate ca nişte pleoape grele peste siesta oamenilor. Şi, deodată, din aceste întâmplări şi simţăminte mijlocii, aţipite sau mascate, ţâşneşte revelaţia: „simţeam că femeia aceasta era a mea, în exemplar unic, aşa ca eul meu, ca mama mea, că ne întâlnisem de la începutul lumii". Niciun eveniment nu pare a o provoca: plimbarea

rămâne un simplu prilej. Nu acelaşi lucru l-am putea spune despre spânzurarea cehului Svoboda, la începutul romanului lui Rebreanu, sau despre numirea lui Bologa în Curtea Marţială, la sfârşitul lui: acolo semnificaţia evenimentelor este puternic marcată. Întors la popotă, după ce asistase la execuţia cehului, Bologa nimereşte peste o discuţie aprinsă între ofiţeri. Tema ei este una cu care umanismul european se confruntă de secole şi căreia Camus i-a consacrat un celebru eseu: legitimitatea pedepsei capitale. Gross, unul din participanţii la discuţie, afirmă categoric: „Nimic nu e mai presus de om!" Astfel de mari probleme şi fraze creează atmosfera specifică a romanului lui Rebreanu, iar tradiţia lor urcă departe în ideologia literară (şi nu numai) a secolului XIX. Pentru cititorul care l-a însoţit pe Bologa în faţa spânzurătorii şi i-a descoperit, apoi, îndoiala strecurată în suflet, discuţia dintre ofiţeri e aproape premonitorie: destinul eroului se află întreg în ea. O discuţie la popotă ne întâmpină şi în primele pagini ale romanului lui Camil Petrescu. Subiectul ei este oferit de un eveniment colportat de toate ziarele: un bărbat care şi-a ucis soţia infidelă a fost achitat de tribunal. Există o singură asemănare între cele două scene; ambele anticipează destinul eroului. Gheorghidiu este el însuşi un bărbat care se crede înşelat şi plănuieşte o răzbunare. Ca motiv compoziţional, Camil Petrescu recurge, deci, ca şi Rebreanu, la unul anticipator, însă deosebirile se observă şi ele imediat. Subiectul conversaţiei este, în *Ultima noapte,* un fapt divers. Evenimentul colportat şi-a diminuat considerabil statutul, a devenit mai „burghez". Pe de altă parte, a scăzut nivelul conversaţiei înseşi. Nu se mai rostesc fraze mari, ca aceea a lui Gross, ci fraze vag penibile, care par aproape o parodie a adevărurilor universale atât de scumpe vorbitorilor din romanul vechi („Domnule, nevasta trebuie să fie nevastă şi casa, casă", hotărăşte căpitanul Dimiu). Să notăm şi că nu numai ideile sunt meschine, dar uneori şi simţămintele personajelor. Bologa ascultă doar cu o ureche tiradele ofiţerilor, zguduit fiind de spânzurarea cehului care-i răsturnase brusc întreaga scară de valori. Simţământul lui e măreţ ca şi limbajul. Gheorghidiu, în schimb, la fel de neatent o vreme la discuţie, e preocupat să smulgă de la comandantul său o permisie şi e refuzat jignitor: „am surâs ca un câine lovit". Gelozia care-l roade îl pune într-o lumină nefavorabilă. Cele două scene de la popotă nu sunt despărţite de o istorie (se petrec în aceeaşi epocă), ci de o estetică.

Camil Petrescu este probabil cel dintâi la noi care a simţit nevoia să coboare, în romanele sale, viaţa de pe scenă în stradă: atât în sensul introducerii în limbajul eroilor a banalităţilor cotidiene, cât şi în acela al renunţării la emfaza care marca totdeauna, în romanul doric, vorbirea şi gesturile personajelor. El deteatralizează romanul. La origine, conceptul de autenticitate folosit de Camil Petrescu trebuie interpretat şi în acest fel. Ne explicăm acum de ce scena de la popotă ne face acea impresie de banalitate, de „înjosire". Impresia e deliberată de autor, care încearcă să schimbe statutul evenimentului şi al limbajului eroilor de roman. Răpindu-li-se aura, impusă în cea mai mare măsură de tradiţia romanului, o mulţime de evenimente, între care războiul, devin foarte obişnuite. Părerea despre război (şi despre romanul de război) a lui Camil Petrescu nu e inutil a o reaminti pe scurt. Într-un articol intitulat *Mare emoţie în lumea prozatorilor de război* şi reluat în *Teze şi antiteze,* recenzând o carte a unui istoric canadian, care afirmase, pe bază de documente, că luptele la baionetă şi munţii de cadavre n-au existat decât în imaginaţia romancierilor, Camil Petrescu se felicita de a fi ajuns prin experienţă proprie de combatant la concluzii similare. Mai mult: de a le fi dat formă romanescă în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război.* Dacă istoria e interesată de marile bătălii, care antrenează mari armate, romanul reflectă mai curând aspectele neglijate şi neglijabile ale războiului: frigul, durerile de stomac, întâmplările comice şi absurde. Locaşul individual al unui soldat ori un picior amputat contează mai mult pentru un romancier, sunt

adică mai autentice, decât planul complet al bătăliei. Originea stendhaliană a ideii este evidentă. Dacă la Rebreanu, Cezar Petrescu sau Sadoveanu era încă vizibil Războiul, în *Ultima noapte* figura lui mitică se efasează şi se divide în detalii fără anvergură, în încăierări neînsemnate, cadavre anonime şi gesturi fără înţeles. De pe scena Istoriei, războiul se mută pe aceea a conştiinţei individului. Camil Petrescu nu polemizează aici doar cu romanul de război, ci cu romanul tradiţional în întregul lui, cu perspectiva naratorului de acolo asupra războiului şi asupra lumii. Şi el preferă, evident, acelui narator omniscient, care se comportă ca generalul Kutuzov în *Război şi pace,* hotărând soarta întregii bătălii pe o hartă, un narator care să-i semene lui Fabrice del Dongo, la Watterloo, în *Mănăstirea din Parma,* pierdut printre picioarele cailor şi fustele vivandierelor, biet soldat anonim înghiţit de forfota unei lupte despre care ştie prea puţine. Încercarea va culmina în romanele lui Anton Holban, unde evenimentul exterior nu mai joacă aproape niciun rol. Naratorul din *Ultima noapte* mărturiseşte: „De altminteri, toată suferinţa asta monstruoasă îmi venea din nimic. Mici incidente care se hipertrofiau, luau proporţii de catastrofe. Bineînţeles că marile «scene» clasice ieşeau din câmpul sensibilităţii mele, ca marginile unui desen privit cu o lupă prea măritoare...” Comparaţia cu lupa, Camil Petrescu o putea citi în câteva din cele mai celebre comentarii la romanul lui Proust. Suferinţa eroului îşi are propria motivaţie lăuntrică sau, mai exact, în ţesătura inextricabilă a vieţii eroului nu putem distinge întâmplările care joacă un rol determinant de acelea care nu joacă nici un rol. În romanul doric, tocmai decuparea în «mari scene clasice» era aceea care contribuia la această distincţie: dat, acolo, punctul de perspectivă era suficient de îndepărtat pentru ca liniile mari ale desenului să fie văzute bine, ca din avion un câmp divizat de ogoare. Motivaţiile, s-ar zice, devin mai discrete. În fond îşi schimbă natura. Putem proceda printr-o analogie. În romanul doric, cauzalitatea explicită funcţiona, ca şi în fizica tradiţională, la nivelul marilor structuri, al acelor „cazuri şi caractere groase”, cum le numeşte personajul din *Patul lui Procust.* Decupajul faptelor permitea jocului de cauze şi efecte să fie vizibil cu ochiul liber. Democratizarea evenimentelor, în romanul ionic, face cu neputinţă vechiul determinism, îl înlocuieşte de fapt cu acela de tip statistic şi probabilistic din mecanica cuantică. Între „cauze” şi „efecte” distanţa creşte, mediată şi distorsionată de factori incalculabili, de acea masă de evenimente de semnificaţie zero care le înglobează pe celelalte şi tinde să le egalizeze. Multe „goluri” din *Patul lui Procust,* care dau naştere celor două enigme, a lui Ladima şi a lui Fred, sunt o consecinţă imediată a acestei perspective, care, în plus, nu mai permite vizionarea întregului tablou, ci numai a părţilor lui luate separat.

Pe cât de preocupată a fost de „ruptura” dintre „ultima noapte de dragoste” şi „întâia noapte de război”, pe atât de dezinteresată s-a arătat critica de consecinţele intercalării, în acţiunea prezentă, a unor capitole de retrospectivă. Şi unele şi altele au fost discutate cu acelaşi criteriu. Abia dacă s-a remarcat că maniera este mai obiectivă, în sensul doric, în retrospectivă decât în rest, unde predomină analiza. Singurele personaje înfăţişate din exterior, ca tipuri constituite, apar în capitolul intitulat *Diagonalele unui testament:* Nae Gheorghidiu, Vasile Lumânăraru, unchiul Tache etc. Observaţia a făcut-o, întâi, Şerban Cioculescu. Modalitatea este aici schematică şi rezumativă. Este evident că, vorbind de „creaţie de tipuri”, în accepţia realismului doric, Camil Petrescu îi este inferior lui pe Rebreanu. El nu-şi „vede” personajele. Nae Gheorghidiu, politician abil, viclean şi josnic, nu poate fi atât de necultivat încât să nu fi auzit de Kant. Obiecţia ridicată pe vremuri de G. Călinescu este perfect justă. Dar ea trebuie extinsă şi la alte personaje din aceste capitole. Criticii, cu puţine excepţii (a lui Perpessicius fiind cea mai însemnată) au resimţit insuficienţa creaţiei obiective şi au semnalat caricarea involuntară a tipurilor şi a limbajului,

indicând originalitatea lui Camil Petrescu în paginile de introspecție și analiză, înrudite cu formula lui Proust. Cel care, făcând figură separată, a afirmat ritos că romanul camil-petrescian trebuie considerat pe de-a-ntregul neproustian (adică doric) este Alexandru George, într-un studiu din *Semne și repere*. Împărtășesc întru totul definiția romanului proustian pe care o propune Alexandru George. El consideră însă – și aici părerile noastre se despart – că romanul camilpetrescian nu este de același tip. „...Toată literatura lui Camil Petrescu este cea a unui dramaturg dublat de un poet... Și nu credem că există vreo structură mai antiproustiană decât aceea dramatică." Criticul adaugă că acțiunea din *Ultima noapte* „este strânsă cu economie și «etapele» romanului sunt tot atâtea momente dramatice caracteristice și violente." Alexandru George analizează unul din aceste „momente dramatice" din care s-ar alcătui romanul (căci exemplele sunt sarea și piperul oricărei teorii) și anume acela al urmărilor moștenirii. Rezumată, ideea criticului este aceea că noua viață o schimbă pe Ela (din atentă și iubitoare, în indiferentă și cochetă) și dă naștere geloziei lui Ștefan. Nu putem nega că Alexandru George identifică corect *faptele* dar el nu ia în considerare câtuși de puțin *perspectiva* în care ele ne ajung la cunoștință. Iar aceasta este una profund subiectivă (și aș zice, cu oarecare maliție, *interesată*). Naratorul nu ne spune (și n-o va face nici mai târziu) nimic altceva în afara bănuielilor lui. El e îndeajuns de lucid ca să nu aibă pretenția că deține adevărul. Tot ce aflăm despre Ela și despre relațiile dintre soți provine din această sursă care e departe de a putea fi considerată infailibilă sau, măcar, creditabilă. Gheorghidiu recunoaște din capul locul că are bănuiala infidelității Elei și că ea îl aruncă în prada unor cumplite îndoieli. E, pe de altă parte, conștient că își agravează singur suferința, prin interpretarea tendențioasă sau chiar prin exagerarea celor mai mărunte fapte. Gheorghidiu însuși se recomandă, într-un fel, pe sine ca narator necreditabil al întâmplărilor. Modul cum Alexandru George povestește capitolul suprimă fără urme această perspectivă și ne lasă impresia că sunt la mijloc *fapte*, și nu simple conjecturi ale unui gelos. Criticul citește un roman de Rebreanu, nu unul de Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu sau Anton Holban. Nu cumva femeia se schimbă *doar în ochii* gelosului ei soț? Obiecția că el nu e de la început bănuitor nu stă în picioare: ceva se schimbă realmente în viața tânărului cuplu, și anume felul său de viață și anturajul, ceea ce aduce în jurul Elei prezențe masculine mult mai apte, în ideea lui Ștefan, de a o cuceri; așa încât gelozia poate fi foarte bine rezultatul competiției mai vii acum decât înainte. Situați exclusiv înlăuntrul perspectivei lui Gheorghidiu, noi nu vom ști niciodată cu certitudine dacă Ela și-a modificat cu adevărat sentimentele față de soțul ei, înșelându-l cu G. și cu alții, sau dacă nu e vorba decât de închipuirile lui de bărbat mefient și orgolios. Ceea ce se modifică în chip indubitabil este însă atitudinea naratorului, a lui Gheorghidiu, asupra eroinei, chiar dacă, asemeni tuturor povestitorilor din lume, și el urmărește din când în când să creeze în cititor iluzia că se află în posesia celor mai indiscutabile interpretări. Dar nu putem să nu remarcăm cât de inconsecvent procedează romancierul român cu metoda lui Proust, pe cât ar fi să negăm în romanele sale (cum am văzut că face Alexandru George) orice proustianism esențial. În această privință, părerile criticii au fost mereu împărțite. Autorul *Tezelor și antitezelor* și-a anunțat el însuși cu oarecare ostentație aderarea la metoda lui Proust, pe care a proclamat-o drept unica modernă, sincronă cu cuceririle din domeniul științelor, al filosofiei și al psihologiei. Romanul *În căutarea timpului pierdut* ilustrează în ochii lui Camil Petrescu o reformare radicală și necesară a genului. Vechea structură, pe care aceea proustiană ar fi înlăturat-o, constă, după opinia scriitorului român, în primul rând într-o dogmatizare a personajului, înțeles ca „tip" sau „caracter", a cărui comportare e socotită „logică", derivând mecanic „dintr-o cauzalitate morală". În romanul tradi-

ţional, notează autorul, „sufletul este el însuşi o unitate matematică etern identică ei însăşi, cum etern un triunghi echilateral este făcut din trei laturi şi trei unghiuri egale..." Acest suflet cartezian şi leibnizian nu este propriu-vorbind psihologic, ci etic. În schimbarea acestei concepţii ar trebui pornit, cum a procedat Proust, de la Bergson, care afirmase că dacă există cunoaştere absolută, ea e de natură psihologică, instrumentul ei fiind intuiţia, dar şi de la Husserl, care precizase că se cuvine „să facem abstracţie de existenţa lumii exterioare, chiar de propriul nostru corp, să ne închipuim că nu există decât gândirea şi fluxul conştiinţei noastre". Şi ce va descoperi înăuntrul conştiinţei această privire fenomenologică? „O curgere de stări interioare, de imagini, de reflexii, de îndoieli etc.", răspunde Camil Petrescu. Pentru Bergson, realitatea e durata pură, clipă prezentă plină de toate clipele trecute. De aici ar decurge, pentru roman, „aşezarea *eului* în centrul existenţei, cu convingerea că aceea ce ne e dat prin el e singura realitate înregistrabilă". Dar un *eu* central înseamnă unitate a perspectivei: „...Ca să evit arbitrariul de a pretinde că gândesc ce se întâmplă în cugetul oamenilor, nu e decât o singură soluţie: să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simţurile mele, ceea ce gândesc eu... Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti... Dar aceasta-i realitatea conştiinţei mele, conţinutul meu psihologic... Din mine însumi nu pot ieşi..." Aceste propoziţii sunt de un interes capital. O consecinţă imediată priveşte temporalitatea narativă: „Dacă existenţa e pură devenire, dacă e durata ireversibilă în curgerea ei, atunci e toată în prezent...", afirmă Camil Petrescu în spiritul cel mai bergsonian cu putinţă, combătând însă deopotrivă cu romanul biografist al unui Dickens, unde eroul e luat în mod artificial de mic copil şi purtat pe drumurile vieţii până la bătrâneţe, şi romanul ce s-ar limita la un prezent pur fotografic al lui Joyce (în paranteză fie zis, Camil Petrescu nu citise *Ulysses* şi nu înţelegea corect maniera irlandezului). Recomandă, în schimb, soluţia lui Proust, în al cărui prezent se află cuprinse şi amintirile, dar nu toate, ci numai acelea involuntare, scoase la iveală cu ajutorul reprezentării unor imagini în memorie. Timpului social omogen, care era timpul romanului clasic, Camil Petrescu îi preferă, pe urmele lui Proust, durata pură a conştiinţei (a acelui suflet adânc, la care se referă Bergson, şi a cărui temporalitate filosoful francez o compară cu aceea a melodiei reunind sunete distincte).

În definitiv, în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Camil Petrescu n-a luat în seamă un lucru şi anume că Ştefan Gheorghidiu *scrie un roman.* Căci, în fond, eroul şi naratorul aceasta face: nu doar îşi povesteşte iubirea răvăşită de gelozie, dar o aşterne pe hârtie, cum să zic, cu mâna lui. E un „romancier" virtual. Desconsiderarea acestei împrejurări care, de altfel, sărea în ochi, a creat toate acele indeciziuni retorice pe care le-am semnalat. Trei ani mai târziu, în *Patul lui Procust,* problematica scrierii romanului va deveni deodată foarte limpede romancierului. Într-un articol din 1932 intitulat *Destinul lui Proust,* Camil Petrescu afirmă despre romancierul francez: „...Nu era numai cel mai profund cunoscător al dinamismului sufletesc din câţi a avut Franţa de la Stendhal şi Balzac încoace, dar şi cel mai lucid dintre toţi asupra tehnicii creaţiei. În *À la Recherche du temps perdu* sunt risipite ici şi colo dintre cele mai profunde consideraţii asupra artei şi mijloacelor ei din câte s-au publicat vreodată". La data apariţiei articolului, *Patul lui Procust* era cu siguranţă redactat şi cine îl deschide face de la primele rânduri legătura cu observaţiile din articol. Ceea ce în *Ultima noapte* era doar accidental – referirea la actul scrierii – în *Patul lui Procust* (1933) se găseşte expus de la început, cu oarecare ostentaţie chiar. Autorul, care îşi asumă un rol puţin obişnuit, nu e nici protagonist, nici narator, nici cu totul absent din roman (ca în *Ultima noapte...*): el e un fel de „compère", de organizator adică al spectacolului. Într-o schemă propusă în monografia lui despre Faulkner, Sorin Alexandrescu distinge sarcinile Naratorului de

cele ale Autorului în felul următor: primului i-ar reveni abordarea şi relatarea evenimentelor; celui din urmă, relatarea şi organizarea lor. În *Patul lui Procust,* Autorul se consacră organizării (dacă nu punem la socoteală subsolurile, el relatează o singură dată, în al doilea prolog), cu precizarea că intră în scenă chiar în vederea acestui rol, o face deci în chip deschis. El obţine, se ştie, prin persuasiune de la protagonişti mai multe „scrisori" şi un „caiet de însemnări" , pe care le pune cap la cap şi cărora le adaugă, în subsol, comentariile sale proprii, pe marginea atât a conţinutului (adică a celor întâmplate), cât şi a formei (adică a modalităţii de relatare). Din aceste scrisori disparate şi din comentarea lor rezultă romanul. Este întâiul roman românesc care conţine o poetică explicită. Deosebirea de *Ultima noapte* apare cu claritate în acest punct: dar are, în definitiv, la Camil Petrescu, preocuparea de tehnică sensul de la Proust? În măsura în care obiectul romanului nu mai este pur şi simplu lumea, ci scrierea însăşi a romanului, desigur. *Patul lui Procust,* observa plin de reproş G. Călinescu în *Istoria literaturii*, „e o demonstraţie, un program", pasiunea „de teoretician estetic a autorului" slăbind „atenţia creatoare". Paradoxul face să descoperim că remarcile lui Călinescu se potrivesc mai bine propriilor romane. Însă dacă analizăm poetica însăşi din *Patul lui Procust*, va trebui să admitem că ea merge adesea contra celei proustiene. Al doilea roman al lui Camil Petrescu adaugă celuilalt un element esenţial în precizarea proustianismului metodei (conştiinţa că „Marcel scrie un roman", cum s-a spus), dar se îndepărtează tocmai de conţinutul proustian al acestei metode. Ce înţelege Autorul din *Patul lui Procust* prin *a scrie un roman?* „Un scriitor – afirmă el într-o bine cunoscută definiţie – e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a simţit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viaţă, lui şi celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsufleţite. Fără ortografie, fără compoziţie, fără stil şi chiar fără caligrafie". Când doamna T., îndemnată să scrie, întreabă mirată: „Ei, nu zău, cum o să scriu?" Autorul răspunde: „Luând tocul în mână, în faţa unui caiet, şi fiind sinceră cu dumneata însăţi până la confesiune". Întâia idee esenţială a acestei poetici constă în refuzul romanului ca fapt de stil, ca artificialitate, ca tehnică („Stilul frumos e opus artei... E ca dicţiunea în teatru, ca scrisul caligrafic în ştiinţă") şi în afirmarea sincerităţii ca unic element capabil să-l fondeze. Scriitorul nu mai e, în aceste condiţii, ceea ce opinia curentă numeşte un om talentat: „nici unul dintre marii scriitori n-a avut talent". Talentul compromite sinceritatea, ca un resort ce ar împinge mâna scriitorului în direcţia clişeelor meseriei. Teoretizarea „aliteraturii" şi a scriitorului ca neprofesionist sunt însă idei paradoxale. Un paradox cheamă totdeauna altul: căci dacă romanul nu mai e produsul unei tehnici speciale, ci numai al dorinţei de a spune sincer, scriitorul la rândul lui nu mai e un tehnician, ci un om care are ceva de spus („trebuie să scrie numai cei care au ceva de spus"). Aşa se explică de ce autorul apelează în acest scop la doamna T. şi la Fred Vasilescu, proprietara rafinată a unui magazin de mobilă şi un aventuros aviator: ei singuri ar putea da acel *roman-vérité,* ca să adaptez o expresie din cinematograf, neinfluenţat de prejudecăţi profesionale şi cu atât mai autentic, pe care-l visează Camil Petrescu. Autenticitatea e, se ştie, o noţiune-cheie în poetica romanului camilpetrescian, de unde a trecut la scriitorii generaţiei '27, la M. Eliade îndeosebi. Nu e uşor să găsim un fir conducător în ghemul de afirmaţii cu privire la ea pe care Camil Petrescu le-a făcut şi le-a corectat succesiv. Putem descoperi cel puţin două accepţii diferite ale noţiunii de autenticitate cu care operează Camil Petrescu: autenticitatea e fie un anumit mod de a trăi realitatea, fie un anumit mod de a o cunoaşte. Sigur, cele două accepţii nu sunt nicăieri separate, însă e destul de clar că, de exemplu, studiul despre Proust din *Teze şi antiteze* ne trimite mai ales la întâia dintre ele (teoretizarea centralităţii eului, a fluxului de conştiinţă, a

memoriei involuntare, a duratei concrete etc. înseamnă, pe urmele lui Bergson, o înţelegere a autenticităţii ca trăire pură), în vreme ce alte articole conţin precizări şi formulări din care cea de a doua accepţie se desprinde cu mai multă energie. Despre această poetică implicită şi explicită a lui Camil Petrescu s-a spus că este anticalofilă şi declarat stendhaliană. Numele autorului lui *Roşu şi negru* a fost rostit întâi de Perpessicius în cronica la *Ultima noapte,* dar aprecierea a rămas izolată în contextul unei critici mult mai dispuse să asocieze metoda romancierului român, şi încă la sugestiile acestuia, cu Proust. Astăzi, situaţia ne apare răsturnată. Cu excepţia lui Liviu Petrescu, aproape nimeni nu mai susţine proustianismul lui Camil Petrescu, vorbindu-se frecvent în schimb de stendhalismul său. Alexandru Paleologu de exemplu (*Spiritul şi litera*) socoteşte *Ultima noapte* „un perfect roman stendhalian", aflat într-o filiaţie directă cu proza franceză a secolului XVIII (o spuseseră şi G. Călinescu şi T. Vianu), şi aduce atât argumentul unor opinii şi referiri directe ale autorului însuşi, cât şi pe acela al tipului său de luciditate (emblema putând fi aceste cuvinte ades invocate din *Jocul ielelor*: „câtă luciditate, atâta conştiinţă, câtă conştiinţă atâta pasiune şi deci atâta dramă"). De aceeaşi părere este, până la un punct, şi Alexandru George, dar argumentele diferă. Luciditatea lui Camil Petrescu ar fi înrudită cu a lui Stendhal mai ales în măsura în care „a vedea lucid nu înseamnă numai a dezvălui sensuri noi, ci şi a descoperi complicaţii inextricabile". O întreagă problematică a „iluziei" ia naştere de aici şi ea va fi analizată de Liviu Petrescu în articolul său din micul dicţionar de *Scriitori români*. Celălalt argument, al autorului *Semnelor şi reperelor*, este compoziţional şi se referă la „perspectivismul" din *Patul lui Procust*, care e „o formă de garantare a autenticităţii realităţii şi impresiilor" ce nu e, cum s-ar crede şi cum a crezut Camil Petrescu însuşi, înrâurită de Proust, ci de Stendhal şi de Gide, creatorii „dosarului de existenţe..."

În a treia scrisoare pe care doamna T. (care s-a lăsat cu greu convinsă să scrie) o pune în mâinile Autorului, protagoniştii romanului (la care trebuie adăugat Autorul însuşi, căruia scrisoarea i se adesează) se află reuniţi într-un chip aparte, altfel spus, fără să fie toţi de faţă. De faţă sunt numai trei: doamna T. însăşi, prietenul ei din copilărie D. şi un oarecare X, a cărui identitate ne va fi divulgată ceva mai târziu de Autor, în persoana tânărului aviator Fred Vasilescu. Ceilalţi doi, până la completarea cvintetului, adică Ladima şi Emilia, nu sunt, măcar, pomeniţi. Şi totuşi, mărturisirea doamnei T. îi priveşte şi pe ei. Doamna T., femeie frumoasă şi cu gust pentru artă, îl întâlneşte la teatru pe D., un gazetar obscur, care o iubeşte de mulţi ani şi a plictisit-o îndeajuns cu asiduităţile lui, şi care apare deodată în compania altei femei. Doamna T. îl iubeşte la rândul ei, şi tot fără speranţă, pe X, care însă o evită în chip ciudat. Întâmplarea îi aduce faţă în faţă în compartimentul de tren, doamna T. singură, ca şi la teatru, X însoţit de o altă femeie. Cele două întâlniri relatate în scrisoare au un vădit caracter simetric, în raport, dacă pot spune aşa, de planul în care se află doamna T. Faţă de „trădarea" lui D., tânăra femeie se arată şi bucuroasă, şi neliniştită. Crezându-se salvată de curtea tenace şi obositoare pe care a trebuit să i-o respingă mereu (cu unele compromisuri miloase), doamna T. nu-şi poate reprima totuşi surpriza neplăcută că omul pentru care a părut a reprezenta atâţia ani însuşi sensul vieţii ar fi în stare s-o înlocuiască cu alta. Mişcare de vanitate rănită, deci. Cea de a doua întâlnire o obligă pe doamna T. să se descurce într-o situaţie foarte diferită, având însă cu prima elementul comun aceleeaşi vanităţi rănite; cauza fiind de data aceasta uşurinţa cu care X, fostul ei iubit, repetă cu altă femeie circumstanţe şi gesturi din apusa lor iubire pe care, naivă, ea le crezuse unice. Şi chiar dacă aici se adaugă suferinţa iubirii înşelate, căci X nu-i este străin nici acum doamnei T., vanitatea contează foarte mult, dovadă că buchetul de flori adus de comisionar

restabileşte provizoriu calmul sufletesc al eroinei: „cel puţin ştiam acum că nu mai sunt compătimită". Cel mai interesant lucru mi se pare felul în care doamna T. conduce un anumit joc: conştientă de rolul vanităţii în dragoste, ea se analizează nu doar spre a se cunoaşte pe sine mai bine, dar şi pentru a-i cunoaşte într-o oarecare măsură pe ceilalţi. Ca şi în *Ultima noapte,* perspectiva şi vocea sunt atribuite în *Patul lui Procust* unor personaje determinate. Nu avem acces decât la conştiinţa acestor personaje-naratori, între ele trebuind aşezat, cum am remarcat deja, însuşi Autorul, lipsit de vechile privilegii, făcând un fel de figuraţie în propriul roman. Faţă de Hortensia Papadat-Bengescu, autorul *Patului lui Procust* e încă mai radical în reformarea ionică a romanului. Dacă la cea dintâi, analiza omniscientă revenea (mai ales în *Drumul ascuns)* şi reducea din multiplicitatea vie a perspectivelor interne, la Camil Petrescu analiza e adaptată legilor acestei interiorităţi, foarte rar încălcate. Pentru prima oară în romanul românesc putem urmări funcţionarea analizei psihologice în varianta riguros ionică, în care, cititorului nu i se oferă nici o garanţie exterioară de adevăr al faptelor, ci numai confruntarea punctelor de vedere subiective. Tot ceea ce cititorul ştie despre Ela în *Ultima noapte* îi este furnizat de Ştefan, narator prin excelenţă necreditabil (ca, în Justiţie, acel martor care ar fi însuşi soţul gelos). Înmulţind în *Patul lui Procust* perspectivele şi vocile (noi cunoaştem de pildă avatarurile iubirii dintre Fred Vasilescu şi doamna T. atât din punctul de vedere al bărbatului, cât şi din cel al femeii, situaţie esenţial nouă faţă de aceea din romanul anterior), Camil Petrescu pare a voi să ne ofere garanţia de adevăr ce lipsea în *Ultima noapte:* însă, până la urmă, o astfel de garanţie se dovedeşte iluzorie. Nu suntem mult mai avansaţi în dezlegarea „enigmei" dragostei dintre Fred Vasilescu şi doamna T. nici după ce îi ascultăm pe amândoi. Două subiectivităţi nu fac o obiectivitate. Putem spori oricât numărul. Am greşi însă dacă n-am atrage atenţia că, într-o măsură, ignoranţa noastră se datorează caracterului lacunar al confesiunii lui Fred Vasilescu. În chip evident, el ascunde motivul real al despărţirii de doamna T. (şi pe care ea nu-l cunoaşte). Să fie Fred Vasilescu un individ atât de secretos? Dar dacă acest motiv nu-i este pe deplin limpede nici lui însuşi? Să relev o particularitate a jurnalului său, care este, vădit, al unui om inteligent, citit, însă mai doritor să-şi trăiască viaţa decât să se observe. Foarte puţine pagini sunt autoscopice. Mai numeroase sunt paginile introspective în scrisorile doamnei T., femeie şi, pe deasupra, fire interiorizată, sensibilă. Să notăm şi că, în vreme ce doamna T. povesteşte exclusiv iubirea ei nefericită pentru Fred (numindu-l X, cu o discreţie care-şi are raţiunea ei), acesta, în ce-l priveşte, consacră cea mai mare parte a însemnărilor sale dragostei lui Ladima pentru Emilia. Mobilul însuşi al relatărilor lor diferă: doamna T. pare Autorului o femeie care are ceva de spus, al cărei „complex de experienţă şi frumuseţe" nu trebuie să se piardă: Fred, din contra, e solicitat să scrie după întâlnirea de pe stradă cu Emilia, şi nu nevoia pură de a se confesa îl va determina s-o facă, ci aceea de a-şi explica lui însuşi (prin efortul de a explica Autorului) o relaţie – între Ladima şi Emilia – care nu-l lasă să doarmă („Sunt ca şi bolnav din asta, de o lună de zile. Un adevărat subiect de roman..."). Psihologic, scrisorile lui Fred sunt orientate spre în afară, ale doamnei T. spre înăuntru. Vom căuta modelul analizei (sau al introspecţiei) psihologice în acestea din urmă. Să ne întoarcem în sala teatrului şi să ne reamintim cum obţine doamna T. convingerea că iubirea lui Fred pentru ea nu poate fi în niciun fel stimulată: luând ca reper sentimentele ei pentru D., concluzia ar fi că, la fel cu eroina lui Camil Petrescu, noi nu putem cunoaşte cu adevărat sufletul celuilalt: ne putem observa pe noi înşine şi putem, cel mult, să presupunem că experienţa noastră e valabilă pentru toată lumea. Aici e o convingere mai adâncă a romancierului, care hotărăşte felul analizei psihologice în romanele sale: naratorul n-a pierdut doar

omniscienţa dorică, dar în fond capacitatea de a cunoaşte alteritatea. Tot ce-i rămâne este s-o imagineze. Şi cum altfel ar putea-o face decât plecând de la sine şi generalizând? Sufletul altora ne devine cunoscut prin prisma propriului suflet: orice analiză este o autoanaliză, orice observaţie psihologică se sprijină pe introspecţie. Dar, procedând aşa, nu ajungem la certitudini, ci la ipoteze. Sufletul altuia ţine de domeniul posibilului iar introspecţia dobândeşte caracter aproape experimental, în măsura în care sufletul celui ce se observă rămâne criteriul unic de verificare. În aceste condiţii, multiplicarea perspectivelor în *Patul lui Procust* se explică lesne. Faţă de *Ultima noapte,* s-a petrecut şi o altă evoluţie semnificativă: introspecţia nu mai este exclusiv un mijloc de autocunoaştere, ci şi unul de cunoaştere a celuilalt.

În *Arta prozatorilor români*, T. Vianu a remarcat că „spre deosebire de L. Rebreanu, de d-na Bengescu, de Gib Mihăescu, ceea ce izbuteşte mai bine autorul *Ultimei nopţi* nu este atât afundarea în regiunile obscure ale conştiinţei, cât exactitatea aproape ştiinţifică în despicarea complexelor sufleteşti tipice". Camil Petrescu ar proceda întocmai ca moraliştii clasici. După metoda analitică foarte caracteristică a romancierului, iată şi obiectul ei: putem preciza acum că el nu e compus din trăiri abisale (T. Vianu are dreptate), ci din *comportamente,* care sunt, prin natura lor, sociale. Toţi eroii-naratori ai lui Camil Petrescu situează comportamentul în centrul preocupărilor lor. Ei se observă cu grijă, ca şi cum s-ar privi cu ochii altora: ca să vadă ce impresie fac. Scrisoarea doamnei T. ne arată cu claritate că, socialmente vorbind, comportarea poate fi un criteriu de judecată. Cu ajutorul lui, doamna T. împarte, intuitiv, oamenii în două mari clase: cei care se comportă firesc în lume şi crispaţii. Primul lucru care îi sare în ochi în atitudinea lui D. şi a prietenei sale este că par „deplasaţi" în fotoliile lor din sala teatrului. În schimb X, intrând în compartiment, este de un firesc absolut, până şi surpriza de a o întâlni acolo fiind repede învinsă, iar falsa căldură din vocea lui nu e perceptibilă decât pentru urechile prea finei doamne T. Emoţia e un factor de crispare chiar şi la cei care au *l'usage du monde:* totul e s-o ascundă. Doamna T. simte că i se crispează gâtul sau că îi îngheaţă sângele sub piele, când îl vede pe X. D. e literalmente încremenit în faţa femeii pe care o adoră. Dar dacă X sau doamna T. reuşesc să-şi disimuleze stânjeneala, D. o mărturiseşte, prin toată fiinţa lui, catastrofic. Comportamentul, aparenţa trec înaintea simţirii adevărate şi au menirea s-o protejeze de priviri străine. În scena din tren, doamna T. trebuie să joace comedia nepăsării în faţa cunoştinţei comune şi se simte uşurată de sosirea comisionerului care o ajută să lase impresia că X nu mai e bărbatul cel mai important din viaţa ei. Exemplele pot fi mai multe. Ştefan Gheorghidiu, în celălalt roman, trăieşte clipe penibile când compararea ţinutei lui cu a altora îl dezavantajează. Fred Vasilescu e un snob perfect. De la începutul romanului îl surprindem preocupat (nu exclusiv, dar într-o măsură însemnată) de tot soiul de mărunţişuri de conduită. Nimic profund: cutare lucru „se face", cutare „nu se face". La restaurant, cu cei doi prieteni scriitori, reflecţiile lui mute se rotesc în jurul serviciului şi gesturilor chelnerilor. Când, apoi, se duce la Emilia şi femeile sar să-l întâmpine, iar un tânăr aflat acolo dispare cât ai clipi la ivirea musafirului, Fred îşi spune în gând: „Toată mişcarea asta produsă de venirea mea... mi-a descoperit... că există straturi de viaţă morală mult mai jos decât mine". Între păturile sociale, diferenţa e tot una de comportament. Evoluţia părerii lui Fred despre Ladima se realizează în sensul descoperirii sub aparenţa unui om stângaci şi crispat (judecat, iniţial, în consecinţă) a unui suflet remarcabil. Dar a trebuit trecută bariera comportamentului social.

Cu o imagine asemănătoare a sufletului – reflectat de o oglindă socială ori mondenă şi aproape deloc revelat în structurile lui de mare adâncime – ne vom reîntâlni în romanele lui Anton Holban, şi vom înţelege mai bine atunci

că, cel puţin pe o latură a lui, psihologismul romanului nostru interbelic are mult mai multe tangenţe cu „analiza" de tip franţuzesc (educată la şcoala clasicilor, a lui Proust şi Gide) decât cu investigarea abisurilor fiinţei umane din romanul rusesc mai vechi sau cu senzualismul metafizic din acela, mai nou, al unui D.H. Lawrence; şi încă, e mai legată de luciditatea moraliştilor sau de „răutatea", în fond foarte raţională, a lui Stendhal, decât de unele tentative, ca a lui Faulkner sau a Virginiei Woolf, în aceeaşi epocă, de a sugera fluiditatea intensă a conştiinţei şi haloul misterios de impresii în care se înveleşte ca larva viermelui de mătase în coconul ei. Această împrejurare e cu atât mai demnă de atenţie în cazul lui Camil Petrescu, cu cât el, spre deosebire de Holban, a pornit de la un punct de vedere net anticartezian (şi principial antifrancez) în materie de psihologie, şi nu a părut deloc sensibil (teoretic sensibil) la ceea ce era, la Proust, moştenire a clasicei discipline de observare a sufletului, sau competenţă proprie, tot aşa de franceză şi de clasică, în materie de comportament social, mondenitate, snobism, joc de aparenţe. Atitudinea în general foarte critică a lui Camil Petrescu faţă de valorile burgheze s-a clădit pe un spirit eminamente burghez, adică logic şi fără dezordini profunde, igienic, citadin, cu o interioritate evidentă, deşi superficială; nu întâmplător, autorul *Tezelor şi antitezelor* a fost cel mai aprig susţinător la noi al romanului orăşenesc, cu eroi suficient de complecşi spre a se preta analizei. Camil Petrescu considera complexitatea conştiinţei ca o formă de intelectualitate şi-l excludea de la ea pe eroul tradiţional al prozei noastre. Dar odată cu „ţăranul", cu omul „simplu", al cărui suflet ar fi „ca neantul, fără probleme", dispare din romanul camilpetrescian şi acel erou suferind de angoase inexplicabile, ca de un rău al secolului, locuind şi vorbind dintr-o subterană a sufletului. Subsolurile *Patului lui Procust* nu sunt subterana dostoievskiană: ele sunt confortabile şi climatizate. Seamănă cu magazinul de mobilă modernă al doamnei T., al acelei femei frumoase şi cu atât de perfectă stăpânire a artei de a *apărea* în lume, care, amintindu-şi de trecute întâmplări din iubirea ei cu X, reuşeşte să-şi învingă suferinţa, gelozia, neliniştea, şi să se observe cu cea mai literară şi proustiană obiectivitate. Cea mai falsă idee cu privire la firea personajelor camilpetresciene (bazată, poate, pe o confuzie cu firea autorului lor şi, în orice caz, mai valabilă pentru eroii pieselor decât pentru aceia ai romanelor) este şi cea mai răspândită: şi anume înţelegerea nervozităţii şi frenezici lor ca o dovadă de sinceritate a trăirilor. Autentici, doamna T., Fred, Gheorghidiu sunt cu adevărat, dar nu şi sinceri, în sensul vulgar, adică gata să se livreze celorlalţi trup şi suflet şi mai ales suflet. Dimpotrivă: dorinţa lor cea mai vie este de *a părea.* Nu întâmplător sunt atât de atenţi la comportarea lor în lume. Nervozitatea le vine din greutatea de a-şi reţine sentimentele, de a „face faţă". Fred aleargă ca un nebun cu automobilul, noaptea, la Movilă, ca s-o „uite" pe doamna T.: vrea în fond să evite scandalul public al dezvăluirii sentimentelor. Aceşti eroi nu sunt sinceri şi fiindcă au un simţ al onoarei foarte dezvoltat. Dar onoarea e singurul domeniu care nu poate exista fără cod. Simţ al onoarei înseamnă cod al onoarei. Duelgii incurabili (ca şi eroii stendhalieni din *Lucien Leuwen),* eroii camilpetrescieni cred mai curând în salvarea aparenţelor decât în adevăr. Aceste laturi ale sufletului camilpetrescian mă fac să cred că nu dragostea, şi cu atât mai puţin amorul-pasiune, cum s-a pretins, reprezintă atitudinea esenţială în viziunea despre iubire a scriitorului, ci încercarea de a struni sentimentul în chingile bunei-cuviinţe şi ale onorabilităţii sociale.

Problema amorului-pasiune în opera lui Camil Petrescu a opus, în două articole deopotrivă de admirabile, de acum câteva decenii, pe Alexandru George lui Alexandru Paleologu. Atât Alexandru Paleologu, cât şi Alexandru George păstrează însă iubirii camilpetresciene calitatea de a fi pasională: fie considerând-o „logodnă mortală" şi înclinaţie narcisistă, ca în tot erosul cavaleresc

(Andrei Pietraru, din *Suflete tari,* spune cel dintâi, „*nu o iubeşte pe Ioana,* îşi iubeşte propria pasiune”, iar tentativa lui sinucigaşă nu e un şantaj penibil, ci înfăptuirea unei obsesii existente din prima clipă), fie considerând-o pasiune „neregulată”, în contradicţie cu propriul principiu teoretic, al scriitorului, şi adesea detestabilă, paroxistică, păcătoasă. Nu *l'amour-passion* e caracteristică eroticii camilpetresciene ci, tot în termenii lui Stendhal din celebrul studiu, *l'amour-vanité.* Într-o magistrală analiză a romanelor acestuia din urmă, René Girard i-a aplicat autorului *Mănăstirii din Parma* teza pe care el a numit-o a „dorinţei triunghiulare” *(Minciună romantică şi adevăr romanesc).* În marile opere ale maturităţii, spune eseistul francez, dorinţa personajelor lui Stendhal nu e niciodată spontană, ci mediată (şi stimulată) de un factor terţ, cum ar fi invidia, gelozia, rivalitatea, pe care Max Scheler le trece printre sursele cele mai abundente ale resentimentului: „Orice analiză «psihologică» este analiza vanităţii, adică a descoperirii dorinţei triunghiulare. La cei mai buni eroi stendhalieni, pasiunea adevărată urmează, abia, acestei nebunii”. Aceste observaţii sunt în mare măsură valabile şi pentru piesele şi romanele lui Camil Petrescu. Putem descoperi cu uşurinţă în ele triunghiul dorinţei. La majoritatea eroinelor scriitorului, mobilul dorinţei erotice îl constituie succesul social al bărbatului. În *Mioara,* eroina iubeşte vădit succesul lui Radu Vălimăreanu, căruia expoziţia de pictură îi promitea o carieră extraordinară, şi e dezamăgită că tânărul pictor nu e capabil să-şi ţină „promisiunea”. Atunci, ea se îndreaptă spre Drumea, bărbatul „bine”, bogat, „spiritual”, în jurul căruia roiesc femeile. Şi nu iubeşte Alta în Gralla – faimosul comandant al flotei veneţiene, cu un trecut glorios – acelaşi succes? Şi oare nu faptul de *a nu reprezenta* nimic îl exclude atâta timp pe Andrei Pietraru de la atenţia Ioanei Boiu? Ela iubeşte în Ştefan Gheorghidiu pe studentul strălucit, aflat în centrul interesului general; dovadă că îl abandonează afectiv când, în mediul monden în care pătrund, el intră, ca şi Radu Vălimăreanu, în anonimat. Banii lui n-o pot reţine. Aici se iveşte o incompatibilitate: femeia părând stimulată în iubire exclusiv de succesul exterior, bărbatul pare a asculta, el, de dorinţa cea mai egoist-spontană: *o vrea pe iubită numai pentru el.* Formula aceasta o rostesc, măcar o dată, toţi eroii scriitorului. Ceea ce nu putem aplica eroinelor, să fie totuşi valabil în cazul eroilor camilpetrescieni? Dorinţa bărbatului însă ni se revelă, la o cercetare mai atentă, la fel de puţin spontană ca şi a femeii. Mai mult: nu e cu totul sigur că ea ascultă, măcar, de un imbold diferit, altul decât vanitatea. Pentru majoritatea eroilor lui Camil Petrescu, femeia pe care o iubesc trebuie sa fie frumoasă. Frumuseţea femeii este forma ei specifică de succes social. Cu atât mai evident, cu cât întreţine numeroase rivalităţi potenţiale. Bărbatul e silit să-şi smulgă partenera din mâinile altora. Duelul, frecvent şi în piese şi în romane, înainte de a putea să fie considerat o reminiscenţă a amorului-pasiune cavaleresc, trebuie considerat un mijloc şi un simbol al luptei de cucerire a femeii; şi nu defineşte pur şi simplu înfrângerea acelui obstacol, de care vorbea Alexandru Paleologu, fără de care amorul-pasiune n-ar avea sens, ci şi o concurenţă între vanităţi. Căci nu izbuteşte neapărat acela a cărui pasiune se dovedeşte inegalabilă, ci, adesea, cel a cărui pasiune se dovedeşte mai puternică. Şi de vreme ce numim *resentiment* reacţia femeii decepţionate de bărbatul care n-a fost, prin succes social, la înălţimea dorinţei ei, aşa cum numim *rivalitate* tonicul cel mai sigur al iubirii masculine, în ce altă categorie să fie mai potrivit a introduce erotica scriitorului român decât în aceea a amorului-vanitate?

O atitudine fundamentală le pune în mişcare aproape tuturor imaginaţia erotică: misoginismul. Când e făţiş, misoginismul ia forma unui complex de superioritate masculină. Îl observăm de exemplu la Gralla şi la Gheorghidiu. (Dar să recunoaştem că Ladima şi D. suferă de un complex contrar.) Dar alteori e ascuns. În ce se revelă el? Mai întâi, în pretenţia acestor eroi că deţin adevărul despre iubire şi în graba cu care

îl împărtăşesc femeii. Şi, în al doilea rând, în senzualitatea lor destul de neruşinată ca să lase impresia că femeia, în deosebire de bărbat, e mai mult un corp decât un suflet. E foarte posibil ca incapacitatea romancierului de a se detaşa egal de toate personajele sale să fie de vină pentru întâia pretenţie. Există un tip de erou masculin în piese şi în romane, privilegiat, dacă pot spune aşa, în detrimentul altora. Acest tip e de obicei tocmai cel care ocupă primul vârf al triunghiurilor erotice. Nu e greu de sesizat felul în care autorul „idealizează" astfel de personaje. Ştefan Gheorghidiu sau Fred Vasilescu au vârsta lui Lucien Leuwen şi Julien Sorel: vârsta iniţierii erotice. Dar dacă Stendhal tratează tema fără prejudecată, la Camil Petrescu remarcăm tendinţa de a uita că e vorba de tineri inexperimentaţi şi de a-i sili să se comporte ca nişte adulţi Don Juani. Dar nişte Don Juani cu un mult mai dezvoltat spirit teoretic decât practic, voind să-şi păstreze iubitele cu ajutorul unor expozeuri de filosofie sau de artă militară. Iar când vorbesc despre iubire, naivitatea lor nu e mai mică! Un dispreţ secret faţă de femeie e de înregistrat chiar şi aici: toţi acei eroi o cred incultă şi-i propun să-i educe spiritul. Misoginism mascat de bune intenţii, dar misoginism. Adoraţia femeii din eposul cavaleresc lasă locul acestui dispreţ perfid, care, într-o anumită privinţă, apare încă şi mai limpede: e de mirare cât de puţin a reţinut atenţia comentatorilor faptul că, în romanele lui Camil Petrescu, trupul femeii, deseori dezgolit de privirea sau de mâinile avide ale bărbatului, joacă un rol incomparabil mai mare decât sufletul ei. Lancelot a iubit toată viaţa numai sufletul Ginevrei. Trupul ei i-a rămas secret şi, în definitiv, nu rezultă că l-ar fi preocupat cu adevărat. Exaltarea lui era pur spirituală. Eroii camilpetrescieni exaltă, din contra, fizicul femeii. Nu există decât o excepţie: Ladima. Nicăieri, în proza noastră, nu sunt atâtea nuduri ca în romanele lui Camil Petrescu. Şi dacă există o adoraţie a bărbatului pentru femeie în aceste romane, ea are în vedere corpul. Luciditatea eroului se uneşte, spre a o spori, nu atât cu pasiunea, cât cu senzualitatea. Iată un argument aproape definitiv contra amorului-pasiune. O altă atitudine, de care câteva personaje nu sunt nici ele străine, ţine însă cu siguranţă de concepţia despre iubire a lui Camil Petrescu însuşi, şi anume elitismul. Înainte de Nicolae Breban, autorul *Patului lui Procust* împarte foarte categoric indivizii în superiori şi inferiori erotic. Din cea dintâi categorie fac parte Gheorghidiu, doamna T., Fred Vasilescu, Gralla, Alta. Din a doua fac parte D., Ladima, Andrei Pietraru, Emilia. Întâii se recunosc după un soi de prestanţă fizică, după voce, după gesturi. Au, putem spune, rasă. Pe Fred, Autorul îl introduce în scenă cu aceste recomandări: „Avea acel timbru, acea vibraţie melodioasă, calmă, pe care o au toţi oamenii, fruntaşi adevăraţi în activitatea lor, oricare ar fi ea: artă, politică, militărie, acrobaţie, dans modern, destin de Don Juan sau box". Dacă Fred e Trăpaşul, animal superb, luxos, doamna T. e perechea lui ideală: „De o tulburătoare feminitate uneori, avea o voce scăzută, gravă, seacă, dar alteori cu mângâieri de violoncel, care veneau nu – sonor – din cutia de rezonanţă a maxilarelor, ca la primadone, ci din piept, şi mai de jos încă, din tot corpul, din adâncurile fiziologice, o voce cu inflexiuni sexuale, care dau unui bărbat ameţeli calde şi reci". Când unei astfel de femei îi iese în cale un animal erotic inferior, ca D., ea este fizic oripilată. D., care o soarbe din ochi, i se pare a avea priviri de câine lovit, iar pasiunea lui pentru ea, deşi ar putea s-o impresioneze prin constanţă, căci durează din adolescenţă, o compară cu o boală a minţii care transformă pe nefericitul îndrăgostit într-un adolescent întârziat. Ceea ce este semnificativ este că frumuseţea fizică devine nu numai criteriul reuşitei erotice, dar al reuşitei sociale în general. D. este un „malencontreux", în viaţă ca şi în iubire, îmbrăcat mizerabil (fără gust!), cu haine ce cad anapoda pe el, D. locuieşte într-o cameră sordidă şi oferă vizitatoarei (care face piele de găină) nişte bomboane săpunoase. Are un corp îmbătrânit de frunză veştedă şi o gură

ca o ventuză. Trebuie să reţinem că D. nu e numai un amant dezgustător, dar şi un om căruia nu-i reuşeşte nimic, gazetar obscur şi fără viitor. Spre deosebire de misoginism, care împiedică dragostea-pasiune, elitismul, în principiu, e o condiţie importantă a ei, căci dragostea-pasiune pretinde cupluri superior înzestrate şi armonioase, ca acelea ale lui Tristan şi Isolda, Romeo şi Julieta, la care acced numai indivizi „aleşi". Însă romanele lui Camil Petrescu vădesc din nou că autorul lor n-are nicio înţelegere a pasiunii, ci numai a vanităţii. Întâi, chiar prin faptul că unul din cazurile oarecum limpezi de pasiune, acela al lui Ladima, care o iubeşte „mistic" pe Emilia, „transfigurând-o", atribuindu-i însuşirile de care iluzia lui sentimentală are nevoie, este ilustrat prin două personaje care aparţin categoriei erotice inferioare. Ladima, în ciuda talentului şi onestităţii sale, e omul fără şansă, ca şi D., amant ridicol, gazetar mereu fără gazetă şi poet necitit. Iubirea lui pentru Emilia e în fond o parodie a pasiunii, căci femeia este, evident, prea josnică. În al doilea rând, nici atunci când autorul formează un cuplu din personaje superioare, ca acela al lui Fred şi al doamnei T., pasiunea nu izbândeşte: cade sub ghilotina vanităţii unuia dintre parteneri. Cele două romane ale lui Camil Petrescu sunt foarte interesante pentru revoluţia genului la noi, dar niciunul nu este o capodoperă.

Există un contencios al spectacolului cu *Mioara* din 1926 care se dovedeşte foarte util pentru înţelegerea teatrului lui Camil Petrescu, a intenţiilor, ca şi a veleităţilor artistice ale autorului. Camil Petrescu a scris despre teatru de la început. A revenit de câte ori a avut ocazia. Deşi ideea lui despre „teatrul de cunoaştere" nu mai era originală nici chiar în anii '20 ai secolului trecut, scriitorul îşi susţine cu îndârjire prioritatea, într-o polemică, destul de vehementă, cu *Viaţa românească*, deloc novatoarea revistă a lui Ibrăileanu, care atribuise ideea lui Benjamin Crémieux. Abia cu *Suflete tari* se limpezeşte teza principală a lui Camil Petrescu referitoare la un teatru neteatral, fără acţiune exterioară, în care conflictele se rezolvă numai în planul conştiinţei personajelor. Dramaturgul ştia că întreg teatrul european era pe cale să renunţe la „realism, naturalism şi verism grosolan" şi, ieşind de sub tirania actorului, să intre sub aceea a regizorului. Părerea lui Camil Petrescu în privinţa celui căruia îi revine principala răspundere a spectacolului nu este niciodată mai clară ca în comentariile la jocul actorilor, pe care le face în piesele proprii. Autorul indicaţiilor din paranteze se comportă mai degrabă ca un regizor decât ca un dramaturg, în ciuda caracterului lor câteodată extrem de literar: „se crispează ca o frunză bolnavă", „crin roşu", „floare veselă destinată morţii", „cu forme grele de gutuie" etc. E greu de închipuit cum i-ar fi putut urma alţi regizori cerinţe formulate cât se poate de imperativ, de felul „umerii obrajilor, nasul, bărbia sunt ascuţite". Şi cum să facă vizibil actriţa din rolul Mioarei faptul că e surprinsă „de sângele rece, nicidecum de bandajul" care-i acoperea ochiul lui Radu? Acest totalitarism auctorial iese la iveală cu prilejul scandalului din jurul premierei cu *Mioara*, aşteptată patru ani şi gândită în cele mai mici amănunte de Camil Petrescu. Piesa urma să fie pusă în scenă de tânărul regizor Soare Z. Soare. Camil Petrescu încearcă să-l dubleze de-a lungul întregii montări: nu-l vrea pe Vraca în Radu, dar Calboreanu, pe care-l vrea, nu e disponibil; Tantzi Bogdan în Mioara i se pare „prea cochetă"; la repetiţia generală observă iritat că jumătate din sală nu vedea scena „pentru motivul că era complet mascată de ovalul-ramă", iar cealaltă jumătate „pentru motivul că era mascată de spătarul boxei principale; o replică precum „ascultă şoapta mea misterioasă" este pur şi simplu urlată de Vraca, spre disperarea autorului, şi aşa mai departe. Îngrozit, dramaturgul se decide să scoată piesa de pe afiş, ceea ce, date fiind cheltuielile, nu e posibil, aşa că premiera are totuşi loc. Spectacolul e lamentabil, publicul lipsit de entuziasm, presa pusă pe boicot. Explicaţiile eşecului au fost oferite de Camil Petrescu însuşi la o

săptămână de la premieră, sub titlul *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici*. Deşi autorul dă vina pentru eşec pe toată lumea, *Mioara* rămâne o melodramă fără valoare, în care câteva din trăsăturile, şi bune, şi rele, ale teatrului lui Camil Petrescu se văd cu ochiul liber. Conflictul este de natură sentimentală, în pofida tezei autorului, ca de altfel în mai toată literatura noastră interbelică. Are în substrat dispreţul faţă de burghezie al lui Flaubert, dar şi un bizar amestec de admiraţie şi ură faţă de aristocraţie. Deşi există peste tot la Camil Petrescu arivişti priviţi cu simpatie, toţi care şi-au atins scopurile sunt antipatici. Intelectualul rămâne inadaptatul de la Vlahuţă şi Traian Demetrescu. Patima de care multe personaje dau dovadă este în realitate vanitate. Un defect este fixarea tipurilor într-un fel de insectar moral, de o simplitate care le face schematice. Camil Petrescu nu-şi poate reprima spiritul polemic. Tendinţa spre caricatură e peste tot. Un cusur major al *Mioarei* este lipsa de motivare în comportarea personajului principal feminin. Tânăra femeie se schimbă subit şi încă de două ori: o dată când îndrăgostita inocentă devine o nevastă plictisită şi a doua oară când, aflând de generozitatea bătrânei servitoare, renunţă a-şi mai părăsi căminul. Nu există nicio punte de trecere între ipostazele personajului.

Nici *Jocul ielelor*, cea dintâi piesă a lui Camil Petrescu, n-a avut mai mult succes de scenă ori de critică în contemporaneitate, dar posteritatea i-a fost, într-un fel, mai generoasă. Problematica socialistă de dinainte de Primul Război Mondial (acţiunea se petrece în 1913) a readus-o în actualitate după cel de al Doilea. În 1946, la singura reeditare antumă, autorul a îngroşat liniile intrigii sociale, ceea ce a împins în plan secund opoziţia dintre Gelu Ruscanu, ziaristul idealist, şi Saru-Sineşti, politician, afacerist, ministru de Justiţie, scoţând-o în relief pe aceea dintre Ruscanu şi Praida, unul din liderii partidului muncitorilor. Praida îi critică pe intelectualii individualişti care văd idei (jocul ielelor este jocul ideilor). El pune *cauza* mai presus de adevăr şi dreptate. În 1916 discursul lui Praida trebuie să fi fost şocant: „Tovarăşe Ruscanu, dezmeticeşte-te... nu te lăsa dus de şuvoiul întrebărilor şi răspunsurilor fără sens... E aici o mentalitate individualistă... Delirul acesta ideologic este foarte periculos... Nu părăsi terenul solid al camaraderiei... Nu te aventura în apele tulburi ale întrebărilor fără răspuns... Ai vanitatea de a pricepe şi hotărî... E grav, tovarăşe... Nu e scăpare decât în gândirea laolaltă... Te pierzi dacă te depărtezi de organizaţie... În mocirla asta a îndoielii, cu cât te zbaţi mai mult, cu atât te duci mai afund..." Şi când Ruscanu exclamă: „Aşezi partidul deasupra dreptăţii?!", Praida reia: „Înţelegeţi acum de ce nu au încredere muncitorii în intelectuali? Pentru că de două mii de ani intelectualii sunt incapabili să se descurce în iţele ideilor... Şi noi preţuim ideile... Dar le cunoaştem înţelesul... Ideile sunt aşa ca Steaua Polară... să meargă oamenii spre ele când au cârmaci bun... Dar nimeni nu s-a gândit vreodată să ancoreze în Steaua Polară". După 1946 discursul suna însă cât se poate de oportun, denotând înclinarea lui Camil Petrescu spre cooperare ideologică, iar critica nouă a exploatat prompt ideea naturii partinice a dreptăţii şi adevărului pe care Praida o opunea soluţiei de conştiinţă individuală a lui Ruscanu. La începutul anilor '50 interesul pentru piesă a fost de aceea mai mare decât niciodată. S-au organizat procese literare în care tinerii critici marxişti ai epocii au descoperit un prilej extraordinar de a discuta cu oarecare libertate opoziţia dintre Praida şi Ruscanu. A putea adopta ambele puncte de vedere într-un proces literar însemna a nu face credit necondiţionat tezei partidului. Nu era deloc în obişnuinţa epocii să insinueze dubii în chestiuni de ideologie. În 1952 partidul a supus piesa lui Camil Petrescu *Caragiale în vremea lui* unei dezbateri. (Ceea ce a fost regăsit din stenograma dezbaterii s-a publicat în 1998 în „Biblioteca Apostrof.") În acea împrejurare, autorul a putut auzi din gura lui Mihai Novicov jargonul comunist al lui Praida: partidul are dreptul să falsifice istoria,

dacă falsificarea serveşte cauzei, urmând modelul maeştrilor artei sovietice care l-au eliminat pe Troţki din documentarele despre 1917. Recitită astăzi, *Jocul ielelor* sună de-a binelea oportunist. Uimeşte înainte de orice precocitatea ideilor lui Praida. Clişeele comuniste existau, se vede, înainte de înfiinţarea PCR. E drept şi că autorul se identifică, nu cu Praida, ci cu Ruscanu. Şi dă cuvânt şi liberalului Sineşti, mai puţin odios decât au lăsat să înţeleagă comentatorii din perioada realismului-socialist, mai ales că autorul nu confirmă niciodată explicit în piesă crima crapuloasă de care îl acuză soţia lui în scrisoarea către Ruscanu. Conflictul dintre Sineşti şi Ruscanu revine acum în prim-plan. Sineşti fiind liberal până la capăt, Ruscanu vorbeşte uneori ca Praida, socotind de pildă valabilă justiţia de clasă. Totuşi nu Ruscanu câştigă, ci Praida. Iar comunistul face târgul cu liberalul ca să scoată din închisoare un muncitor. Cu toate contradicţiile, marcată de stângism, există o anume obiectivitate artistică în *Jocul ielelor*. Oportunismul autorului a avut, s-ar zice, o limită. În 1948 Camil Petrescu a scris piesa *Bălcescu* la comandă politică, înfăţişându-l pe militantul paşoptist în cel mai oficial spirit cu putinţă. Când în 1952 a fost pus la cale *Procesul „tovarăşului" Camil*, cum au intitulat dosarul editorii lui de mai târziu, Camil Petrescu a refuzat să vadă în Caragiale pe sărbătoritul oficial. Discursul lui Novicov-Praida nu l-a mai impresionat: „Partidul Muncitoresc, a replicat el acid, a creat o anumită sensibilitate la oamenii pe care i-a format şi care face ca ei să nu poată suporta anumite lucruri". Adevărul adevărat adică, nu pe acela de partid. Când a publicat, cinci ani mai târziu, *Caragiale în vremea lui*, Camil Petrescu n-a ţinut seama de niciuna din sugestiile conclavului din 1952.

Suflete tari din 1922 este tot o melodramă, livrescă însă. Camil Petrescu a vrut să rescrie pe scurt şi în forma unui acut proces de conştiinţă materia din *Le Rouge et le Noir*. A ales pentru demonstraţia lui un caz pur de vanitate. Andrei Pietraru, secretarul boierului Boiu-Dorcani, la fel cum e Julien Sorel al Marchizului de la Mole, îşi propune s-o seducă pe Ioana, fiica lui Boiu, hotărât să-şi tragă un glonţ în tâmplă dacă planul nu-i va reuşi până la o anumită oră din noapte. Julien Sorel făcea un pariu similar, nu cu domnişoara de la Mole, ci cu doamna de Renal. Seducţia e încununată de succes, în mod inexplicabil totuşi, dat fiind abisul moral şi social dintre personaje, ca şi precaritatea retoricii sentimentale a lui Pietraru. Totul se petrece abrupt. Ca şi în *Mioara*, motivarea psihologică e înlocuită de situaţii şi de gesturi tari. Pietraru se bate în duel şi se mai angajează odată să se împuşte dacă nu e crezut pe cuvânt de Ioana. Cum urciorul nu merge de două ori la apă, de data asta el chiar se împuşcă. Glonţul trece însă pe lângă inimă. Scăpat cu viaţă, e alt om. E de notat că mai toate aceste prefaceri sufleteşti se petrec brusc ori între acte. O părăseşte pe Ioana şi pleacă la ţară să trăiască frumos. *Happy-end* la fel de fals, ca şi al *Mioarei*.

Conflictul din *Act veneţian* nu este mai puţin artificial. Frumoasa Alta îl ademeneşte pe Cellino în chioşcul în care îşi petrecea orele de iubire cu Gralla, proveditorul flotei veneţiene şi soţul ei. Cellino îi fusese cel dintâi amant şi amintirea lui o copleşeşte. O părăsise în chip laş, dar nu e limpede dacă Alta îl ţine ostatec în chioşcul de pe insulă din dorinţa de răzbunare (Gralla poate să vină în orice clipă), din dragoste sau din ură. Fapt e că viaţa amândurora e în pericol şi, când Gralla descoperă adevărul, Alta îi împlântă bărbatului ei un pumnal în piept. Teribila experienţă a morţii îl schimbă pe Cellino, care, dintr-un sigisbeu frivol şi superficial, devine un adevărat oştean în slujba tot mai palidei Veneţii. O schimbare tot aşa de bruscă precum a lui Pietraru sau a Mioarei. Nici Gralla, scăpat ca prin minune de la moarte, nu rămâne acelaşi. O părăseşte pe Alta şi pleacă să trăiască undeva pe o insulă. Alta rămâne şi ea singură, cu propria conştiinţă neclarificată: îl iubise pe Gralla? Pe Cellino? Nu văzuse josnicia unuia şi măreţia celuilalt? Mai încordată totuşi dramatic, scurta piesă în trei personaje e printre puţinele ale lui

Camil Petrescu care ar mai putea fi pusă în scenă cu oarecare succes.

Danton, în schimb, contează pe câteva zeci de personaje şi reface istoria revoluţiei de la cele dintâi eşecuri ale bătăliei de stradă până la ghilotinarea protagonistului, trecând prin clipele teribile ale invaziei prusace şi prin disputele sângeroase dintre iacobini şi girondini. Danton e la fel de marţial ca Gralla, la fel de sigur de rolul său istoric. „Crezi că va fi salvată?", este întrebat cu privire la Franţa ameninţată de haos şi de ocupaţia străină. „Nu ştiu, răspunde el. Dar între Paris şi armatele năvălitoare voi fi eu". Cum se poate remarca, protagonistul piesei vorbeşte în modul emfatic al eroilor din *Pădurea spânzuraţilor*, folosind idei, şi unele mari, şi nu ca eroii romanelor lui Camil Petrescu însuşi! Danton este totuşi un om de lume, căruia, spre deosebire de Robespierre, îi plac femeile, vinul, petrecerile. Paranoic, se crede centrul lumii, nu numai al celei politice, dar şi al celei familiale: „Nevasta lui Danton nu are voie să leşine decât în pat cu el", proclamă el când biata Gabriella nu mai suportă tensiunea politică şi-şi pierde cunoştinţa. Dacă în romanul lui Dinu Nicodin revoluţia e văzută ca o îngrozitoare ridicare a plebei contra unei regalităţi aflată în plină evoluţie (cam tot aşa cum în Rusia bolşevicii vor distruge ţarismul pe cale a fi reformat de Stolâpin), la Camil Petrescu este neîndoielnic sensul pozitiv al răsturnării vechiului regim. Danton e prins între radicalismul unui Marat, care vrea sânge, şi cumpătarea doamnei Roland, care crede în putinţa pacificării. El socoteşte că revoluţia şi-a atins scopul şi că e nevoie ca noul stat să fie organizat. E punctul de vedere al lui Stalin după 1917, când Troţki continua a visa la revoluţia lui permanentă. Iacobinii având deplin câştig de cauză, Danton va fi sacrificat. Revoluţia îşi devorează fiii ca mitologicul Cronos. Apelurile lui la normalitate au aceeaşi neşansă ca ale doamnei Roland înainte de alungarea de pe tron a lui Ludovic XVI şi a Mariei Antoaneta. Pe eşafod, Danton mai are timp pentru o ultimă replică măreaţă: „Ascultă, Sanson, după ce îmi vei reteza capul, să-l ridici şi să-l arăţi poporului... Merită". Dacă *Act venețian* era o dramă a vanităţii în dragoste, ca şi celelalte ale lui Camil Petrescu, *Danton* e drama vanităţii în politică. E piesa cea mai rezistentă din toate. Populist, demagog, manipulator, afemeiat şi beţiv, Danton e singurul simpatic până la capăt dintre toţi paranoicii teatrului lui Camil Petrescu.

Celelalte piese sunt artistic neglijabile. Camil Petrescu n-avea deloc simţ pentru comic, aşa că *Mitică Popescu*, *Iată femeia pe care o iubesc* şi *Profesor doctor Omu vindecă de dragoste* sunt cât se poate de lipsite de haz. Eroul titular din *Bălcescu* nu mai e complicatul Danton, ci simplissimul Robespierre al Revoluţiei româneşti, cu ceva din fanatismul idealistic al lui Gelu Ruscanu, de care Camil Petrescu se vede că n-a izbutit să se detaşeze niciodată. Romanul *Un om între oameni* (1953-1957) îl reia pe acest Bălcescu, inima şi mintea revoluţiei de la 1848, oficializat la centenar în detrimentul lui Heliade, Rosetti sau Brătianu. Erorii istorice i se adaugă una literară: autorul renunţă la propria reformă a romanului, întorcându-se la omniscienţa realismului tradiţional. *Un om între oameni* abundă în pagini de cronică seacă. Doar primul din cele trei groase volume mai este întrucâtva lizibil. Cât despre *Caragiale în vremea lui*, a rezistat Camil Petrescu presiunii oficiale de a-şi falsifica personajul, dar piesa este ratată. *Versurile* cu care a debutat editorial în 1923 cad de la nivelul capului, vorba lui Vladimir Streinu. Hotărât lucru, poetul care credea că vede idei era lipsit de simţ liric. Ciclul poemelor de război păstrează un vag aer de modernitate, prin notaţiile exacte de jurnal intim.

LUCIAN BLAGA
(9 mai 1895 – 6 mai 1961)



Inconturnabilul, chiar şi când greşeşte, G. Călinescu scrie în 1941 despre debutul lui L. Blaga cu *Poemele luminii* (1919): „...Sunt încă stângace, pătate de consideraţii filosofice şi de un nietzscheanism zgomotos, în nepotrivire cu temperamentul nesanguin, cam rilkean, al poetului". Nu se poate caracterizare mai exactă. De altfel, Lovinescu spusese şi el, douăzeci de ani mai devreme, un lucru asemănător: „Cele mai multe dintre poemele d-lui Blaga nu sunt decât imagini cizelate [...]; sclipirile lor nu pot înlocui flacăra absentă. Opera d-lui Blaga pare, astfel, o Cale Lactee de pulbere poetică, fără a constitui şi o poezie organică". Observaţia se regăseşte la Ion Vinea şi la alţii, de la început. E de mirare că n-a mai fost făcută pe urmă. Odată constituit mitul marelui poet, critica a trecut în registrul opus, al encomiumului, filosofarea devenind un factor de poeticitate şi expresionismul *Poemelor luminii* unul de organicitate. Dreptatea este însă de partea lui Călinescu. Poemele debutului lui Blaga sunt exerciţii intelectuale scurse de orice lirism, de o sentenţiozitate seacă, precum aceea din gazelurile lui Coşbuc ori din compunerile conceptuale ale lui Cerna (*Pustnicul* din *Paşii profetului* pare scris de acesta), de un vitalism retoric-abstract, împrumutat din *Zarathustra* lui Nietzsche (şi care-l făcea să exulte şi pe tânărul Barbu), dar cât se poate de străin de firea contemplativă a poetului, înrudit cu Rilke şi Trakl mai degrabă decât cu Däubler sau Heym. Exclamaţiile sună fals în gura tânărului Blaga: „O, vreau să joc cum niciodată n-am jucat". Sau: „Daţi-mi un trup, voi, munţilor!" Cele câteva erotice sunt inutil complicate mitologic ori metafizic (în adâncul pământului bate inima iubitei). Arta poetică din deschiderea volumului susţine ideea unei poezii ca formă de cunoaştere (deja în *Pietre pentru templul meu* apărea în germene cunoaşterea luciferică) sau mai bine zis agnostică: „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii", ci, din contra, „eu cu lumina mea sporesc a lumii taină". Nenorocul acestui dintâi Blaga este că nu-şi ştia îndeajuns de bine posibilităţile. Agnosticismul lui ascundea un puternic simţ pentru natură şi pentru pătrunderea misterelor ei cele mai profunde. De altfel, chiar în culegerea următoare, *Paşii profetului* (1921), se accentuează viziunea panteistă a lumii, pastoralismul şi bucolica de tip virgilian, după remarca aceluiaşi Călinescu: „Totul la Lucian Blaga este proaspăt, trăit în toată intensitatea senzaţiei..." Este şi motivul pentru care această poezie a fost mereu definită în termeni contradictorii, când ca o metafizică ori simbolistică stearpă, când ca un triumf al senzaţiilor şi al vegetării somnolente (tot Călinescu: „poezia lui Blaga este fără conştiinţă, fără cer şi fără mişcare"). Contradicţia este în poetul însuşi, care a crezut a-l

putea omorî pe Pan, zeul păgân al unei naturi ce cade nemijlocit sub simţuri, sacrificându-l lui Iisus, a cărui umbră cutreieră de la o vreme lumea. Poemul central al volumului din 1921 este *Moartea lui Pan*, o cântare în simboluri prea transparente a surpării păgânătăţii senzoriale sub invazia spiritului creştin. Aici sunt şi rădăcinile tradiţionalismului ortodoxist al lui Blaga. Acelaşi Călinescu a remarcat că dionisiacul nietzschean s-a autohtonizat şi s-a creştinat prin traco-getismul care a părut deodată, şi lui Blaga, o revoltă necesară a fondului nostru nelatin. Metamorfoza poeziei este deplină. Erotica bunăoară coboară din mitologicalele indiene de la început într-un anacreontism minor:

„În viţe roşii strugurii par sânii goi
ai toamnei, care se dezbracă rând pe rând
de foi.
Smulge-i tu din trunchiul lor robust
şi stoarce-i,
stoarce-i bulgărilor de pământ
în gură – ca să-ţi văd mânuţele
de dărnicie tremurând
şi degetele umede de must."

În marea trecere (1924) este nu numai cel mai autentic volum al lui Blaga, dar şi cel mai valoros. Cele care-i urmează vor perfecţiona maniera până la sterilizare. Niciodată Blaga nu va fi mai profund liric decât aici. Deşi retorismul abstract persistă (îl vom regăsi până la sfârşit), poetul face acum apologia tăcerii. Vorbăreţul liric e de părere că „amare foarte sunt toate cuvintele". El consacră muţeniei un adevărat imn: „Şi ca un ucigaş ce-astupă cu năframa/ o gură învinsă,/ închid cu pumnul toate izvoarele,/ pentru totdeauna să tacă,/ să tacă". Rugăciunile înseşi sunt puse sub zăvor. Stelele-n cer tac şi ele. Este peste tot o întoarcere la o natură care nu se poate exprima, având ceva din cuminţenia şi inocenţa dobitoacelor fără glas. Nu mai este propriu vorbind ideea cunoaşterii luciferice, dar a uneia interzise, păcătoase, fiindcă tulbură ordinea firească a fiinţelor şi lucrurilor. Câte o rară notă tradiţionalistă clinteşte apa în care se scaldă natura cea adevărată şi care nu răspunde la întrebările cugetului:

„Prieten al adâncului,
tovarăş al linişţei,
foc peste fapte.
Câteodată prin fluier de os strămoşesc
mă trimit în chip de cântec spre moarte.

Întrebător fratele mă priveşte,
mirată mă-ntâmpină sora,
dar încolăcit la picioarele mele
m-ascultă şi mă pricepe prea bine
şarpele cel cu ochii de-a pururi deschişi
spre-nţelepciunea de dincolo."

Pătrunsă de gând, natura moare. „Cineva a-nveninat fântânile omului", exclamă poetul în din ce în ce mai ceremonioase versete, făcând într-un rând elogiul satului ca vatră naturală a omului nestricat de gândire, de ştiinţă, de tehnică. Este aici un ecologism ingenuu pe care-l vom întâlni şi la Sadoveanu în epocă:

„Copilo, pune-ţi mâinile pe genunchii
mei.
Eu cred că veşnicia s-a născut la sat.
Aici orice gând e mai încet,
şi inima-ţi zvâcneşte mai rar,
ca şi cum nu ţi-ar bate în piept,
ci adânc în pământ undeva.
Aici se vindecă setea de mântuire
şi dacă ţi-ai sângerat picioarele
te aşezi pe un podmol de lut.

Uite, e seară.
Sufletul satului fâlfâie pe lângă noi,
ca un miros sfios de iarbă tăiată,
ca o cădere de fum din streşini de paie,
ca un foc de iezi pe morminte înalte."

În *Lauda somnului* (1929) se accentuează atât tradiţionalismul („În somn sângele meu ca un val/ se trage din mine/ înapoi în părinţi"), cât

şi spiritualismul creştin („derivaţie bizantină a vechiului panism”, cum zice G. Călinescu), sub forma unui paradis destrămat, ucis de voinţa umană de cunoaştere:

„Portarul înaripat mai ţine întins
un cotor de spadă fără de flăcări.
Nu se luptă cu nimeni,
dar se simte învins.
Pretutindeni pe pajişti şi pe ogor
serafimi cu părul nins
înseteazǎ după adevăr,
dar apele din fântâni
refuză găleţile lor.
Arând fără îndemn
Cu pluguri de lemn,
Arhangheli se plâng
De greutatea aripelor.
Trece printre sori vecini
porumbelul sfântului duh,
cu pliscul stinge cele din urmă lumini.
Noaptea îngerii goi
zgribulind se culcă în fân:
vai mie, vai ţie,
păianjeni mulţi au umplut apa vie,
odată vor putrezi şi îngerii sub glie,
ţărâna va seca poveştile
din trupul trist.”

Finalul este curat arghezian. Tot mai multe sunt întrebările fără răspuns. Se trag zăvoarele, Elohim nu mai este, înseşi monadele dorm:

„Noapte. Subt sfere, subt marile,
monadele dorm.
Lumi comprimate,
lacrimi fără de sunet în spaţiu,
monadele dorm.

Mişcarea lor – lauda somnului.”

Culegerile care urmează (*La cumpăna apelor*, 1933, *La curţile dorului*, 1938, *Nebănuitele trepte*, 1943) renunţă tot mai des la verslibrism, poetul preferând o clasicizare formală şi o epurare a conţinutului care i-a făcut pe unii comentatori să vorbească de goetheanism (Negoiţescu: „ermetism de suave transparenţe goetheene”). O cale spre euforie este aceea a folclorului. Ion Pillat remarcase ceva mai devreme urme ale descântecelor, bocetelor sau colindelor, ca şi localismul ori românismul din poeme. În toată lirica tradiţionalistă din anii ’30, la Pillat însuşi, la Voiculescu, procesul este acelaşi. Chiar dacă lumea continuă a fi una de semne, purtătoare de peceţi mai mult sau mai puţin obscure, lirica lui Blaga se limpezeşte formal în sensul unei muzicalităţi goale de conţinut, litanice ori invocatoare, simbolistica fiind tot mai decorativă, ca şi cum luciferícul ar decădea în paradisiac:

„Stă în codru fără slavă
mare pasăre bolnavă.

Naltă stă sub cerul mic
şi n-o vindecă nimic,

numai rouă dac-ar bea
cu cenuşă, scrum de stea.

Se tot uită-n sus bolnavă
la cea stea peste dumbravă.”

Unele poeme au coloristica aspră a scoarţelor ţărăneşti. Ţipătul cocorilor răsună „peste ţară”. „Cocoşi dunăreni îşi vestesc” sărbătoarea duminecii. Străbat ecouri eminesciene („Piere în jocul luminilor/ saltul de-amurg al delfinilor// Valul acopere numele/ scrise-nisipuri, şi urmele.// Soarele, lacrima Domnului,/ cade în mările somnului” sau: „Neclintite-s morile,/ gândul, sarcofagele,/ frunze şi catargele./ Ard în lume orele”), bacoviene, din alte spaţii („În satul vechi de lângă lună/ uşi se-nchid, uşi se deschid./ Umbra mea cade pe zid”), argheziene („Mamă, – nimicul – marele! Spaima de marele/ îmi cutremură noapte de noapte grădina”), barbiene („Capăt al osiei lumii!”), ba chiar din Topârceanu („Din belşugul de verdeaţă/ cărăbuşul de aramă/ vine din turnătoria/ verii, să-l

luăm în seamă.// Zgomotos ca o reptilă/ printre vreascuri se avântă,/ să-i arate că-i din lumea/ celor care nu cuvântă"), Iosif („Mocneşte copacul. Martie sună./ Albinele-n faguri adună/ şi-amestecă învierea,/ ceara şi mierea") sau Coşbuc, mai puţin („Într-un lan pe un colnic/ cântă singur un voinic") sau mai mult stilizat („Uite cântă ciocârlia!// Pură ca entelehia/ din sămânţă şi din muguri,/ te ridică, vino, Lia!/ Să se vadă sâni ca struguri"). G. Călinescu socoteşte că „poeziile nu mai au suavitatea materială de altădată". Din contra, ele păstrează inalterată această suavitate, pierzând miezul simbolic:

„Materia, ce sfântă e,
Dar numai sunet în ureche."

Primul care a notat paradoxul antiintelectualismului lui Blaga (agnosticism, natură insondabilă, ucisă de cugetare, apologia necuvântului) este Ş. Cioculescu, într-un amplu articol din 1939, subliniind contrastul dintre această atitudine şi întreţinerea cultului pentru mister, simbol ori obscuritate. O vădită predilecţie pentru ezoterismele de sorginte orientală se logodeşte cu simţul mereu treaz pentru o natură al cărui unic secret constă în forţa ei stihială, într-o elementaritate pe cât de viguroasă, pe atât de opacă. O soluţie a conflictului interior, poetul însuşi a găsit, tot mai clar în numeroasele sale postume, în simplificarea tot mai vădită a formei, golită de conţinut intelectual ori prin păstrarea doar a unor sugestii sau referinţe la ideile, semnele şi simbolurile de altădată. Chiar dacă ediţia *Poeziilor* din 1962 a ales cu grijă poeziile luminoase ori optimiste dintre cele scrise după *Nebănuitele trepte*, lectura tuturor, abia în ediţia critică a lui George Gană din 1984, nu arată deosebiri majore. Clasicismul goethean e acum aria timpului lui Blaga, care nu mai scrie vers liber decât rareori, abundând în schimb forme fixe, sonete, catrene şi altele, concise şi melodioase ca nişte imnuri închinate naturii. Şi nu somnul, increatul, tăcerea sunt temele fundamentale, ci rodul, sămânţa şi viaţa în toată splendoarea ei. Lor li se închină adevărate imnuri. Cel mai bun exemplu rămâne chiar *Mirabila sământă* care deschidea volumul din 1962:

„Laudă seminţelor, celor de faţă şi-n veci
tuturor!
Un gând de puternică vară, un cer de
înaltă lumină
s-ascunde în fieştecare din ele, când dorm.
Palpită în visul seminţelor
un foşnet de câmp şi amiezi de grădină,
un veac pădureţ,
popoare de frunze
şi-un murmur de neam cântăreţ."

Sau aceste *Focuri de primăvară*, foarte departe de tot ce poetul scrisese înainte de război:

„Îngânând prin văi tăria
sună ramul, sună glia.
Focuri ard, albastre ruguri.
Pomii simt dureri de muguri.

Prinşi de duhul înverzirii
prin grădini ne-nsufleţim.
Pe măsura-naltă-a firii
gândul ni-l dezmărginim.

Ce-am uitat aprindem iară.
Sub veşminte ne ghicim.
Căutăm în primăvară
un tărâm ce-l bănuim.

Căutăm pământul unde
mitic să ne-alcătuim,
ochi ca oameni să deschidem,
dar ca pomii să-nflorim."

Între 1948 şi 1961 nu s-a publicat niciun rând despre poezia lui Blaga. Ultima referinţă este a lui G. Călinescu din *Poezia realelor*, prima, după 13 ani, tot a lui Călinescu din *Contemporanul*, dacă nu punem la socoteală protestul unui Nestor Ignat, scandalizat prin anii '50 de eventualitatea reluării „tradiţiei" decadente, ori necrologurile

rostite de Ion Agârbiceanu şi de Aurel Rău la înmormântarea poetului. Critica poeziei se reia prin discriminarea ei de filosofia considerată de Călinescu însuşi, în acei ani, idealistă şi falsă. O ediţie mai aproape de a fi completă este aceea din 1966, tot a lui G. Ivaşcu, editorul din 1962. În 1963 Ov. S. Crohmălniceanu vine cu o mică monografie, prima după a lui Băncilă. Noua generaţie de critici face uitat idealismul filosofic şi restabileşte, odată cu aprecierea critică normală a poeziilor, acel nivel encomiastic de care n-a scăpat nici Arghezi, la revenirea lui în actualitate. Analizele propriu-zise vor lipsi până târziu. Vor fi în schimb discutate, şi încă într-o manieră destul de rebarbativă, orfismul (N. Balotă), misticismul rilkean (Ş. Cioculescu) şi celelalte aspecte mai degrabă conceptuale decât literare. Meritul acestei critici, nu la fel de sigure pe ea precum aceea dinainte de război, va fi totuşi de a-l reaşeza pe Blaga în panteonul poeziei româneşti.

Au rămas de la Blaga şi două cărţi de proză, ambele postume. *Luntrea lui Caron* (1990) este un roman ratat, în parte, prin confuzia cu memorialistica. Mai interesant este *Hronicul şi cântecul vârstelor*, gândit la sfârşitul celui de al Doilea Război Mondial ca o carte de *Amintiri* (acesta era de altfel titlul iniţial), şi publicat integral abia în 1977, după o primă ediţie trunchiată de cenzură. Blaga îşi relatează copilăria şi adolescenţa, ca Sadoveanu în *Anii de ucenicie*, oprindu-se în 1919. Continuarea presupusă n-a mai fost scrisă. *Luntrea lui Caron* se referă la o vârstă ulterioară. Defectul principal al prozei lui Blaga este de ordin stilistic. Dacă amprenta sentimentală excesivă se poate, la rigoare, trece cu vederea, perifrazele poetice sunt supărătoare. O fetiţă are un accident: „După câteva zile, Lelia călca prin ţinuturi de taină...". Familia ia masa în curte, „învăluită de cântecul puterilor păsăreşti". Blaga spune despre copilul care era: „Năzuiam spre o lărgire a zariştei" sau: „Mama, care se sfărma din ceasul dimineţii până în miez de noapte, cu neasemuită destoinicie, şi întărea, cum se putea, temeiurile casei, avea răsplata suferinţei nesecate, ca râul ce curgea prin sat". Câteva pagini se ţin minte, cum ar fi cele despre eroismul mamei care, urcată în vârful unei clăi de paie, aruncă apă cu vadra ca să oprească focul ce cuprinsese satul ori cele despre vestea morţii tatălui. Sunt citabile pasajele în care, din evenimente cotidiene, înfloreşte o întreagă mitologie populară, a cărei maestră de ceremonii este, ca şi la Creangă, mama. Spre sfârşit, memoriile recad în dulcegărie, odată cu faimoasa vizită a poetului debutant la Vlahuţă, aflat pe moarte, dar ţinând *Poemele luminii* sub pernă, şi cu întâlnirea decisivă a lui Blaga cu viitoarea nevastă, care aproape îl cere, ea pe el, în căsătorie. Documentar, *Hronicul* nu e lipsit de un anumit interes, legat de epoca de la începutul secolului trecut într-un Ardeal în care românii erau doar toleraţi, dar a căror dorinţă de a se instrui era foarte puternică, mai ales în familiile de preoţi de ţară, ajutată şi de mediul multicultural, fie cel de la Braşov, fie cel de la Viena ori din alte oraşe ale imperiului.

Teatrul lui Blaga rămâne partea cea mai controversată a operei. Criticii n-au căzut de acord, nici înainte de război, nici după aceea, în privinţa valorii pieselor (şi mai cu seamă a teatralităţii lor). Poziţiile adoptate au fost mai mereu extreme. Singulară este aceea a lui Al. Paleologu, pentru care nu există, în interbelic, nicio altă capodoperă în genul dramatic în afară de piesele lui Blaga şi de *Danton* a lui Camil Petrescu; mai mult, numai prejudecata le-ar face să fie socotite neteatrale. În ce priveşte formula, lucrurile sunt limpezi: expresionismul şi claudelismul sunt invocate de către cei mai mulţi. Goethe sau Ibsen sunt referinţe mult mai rare. Problema este astăzi dacă nu cumva tocmai formula împrumutată de Blaga de la Werfel şi de la ceilalţi expresionişti germani apasă cel mai greu asupra actualităţii pieselor. Sigur că regizorii contemporani nu mai cred că teatrul postnaturalist ori acela poetic este, în întregul lui, dificil sau imposibil de pus în scenă. Estetica stanislavskiană apare de mult depăşită. Dar evoluţia dramaturgiei din secolul XX nu s-a făcut în sens expresionist şi poetic. Nu s-a

păstrat aproape nimic din tragicul emfatic şi verbal al pieselor din jurul lui 1900. Modernii au preferat tragi-comediile, fie şi de limbaj, grotescul şi prozaicul, esoterismele, „misterele" ori religiosul lăsând loc referinţei politice. De aceea Ionesco se joacă din ce în ce mai mult şi expresioniştii nu mai sunt jucaţi nicăieri. Cei mai mari dramaturgi din secolul XIX sunt consideraţi Ibsen şi Cehov. Strindberg a devenit o pasăre rară pe scenele lumii, iar Yeats pare uitat cu totul.

Zamolxe, „misterul păgân" din 1921 (anul *Paşilor profetului*) este de un expresionism şocant, nescutit de ecourile „noii religii" nietzscheene care bântuie poeziile şi reflecţiile filosofice ale tânărului Blaga. Sunt aici şi primele elemente de dacism, înainte de Pârvan şi Eliade. Din 1921 datează de altfel celebrul articol al lui Blaga intitulat *Revolta fondului nostru nelatin*, iar alte două, *Getica* (anunţând titlul lui Pârvan) şi *Marele orb* sunt din anii următori. Pe urmele lui Erwin Rohde, cum a demonstrat G. Gană în ediţia lui critică de *Opere*, Blaga nu doar anticipează gândirismul lui Crainic, dar se desparte încă de la început de el. În conflictul religios, biruinţa nu este în *Zamolxe* şi în celelalte piese aceea a ortodoxismului, ci a unei forme autohtone de credinţă inspirată de eresuri precreştine locale. Acest lucru l-a determinat pe Al. Paleologu să pună la îndoială croiala pur religioasă a pieselor, preferând o altă cheie de lectură şi anume demonicul (goethean desigur şi invocat de Blaga însuşi nu o dată). De altfel, în *Zamolxe* religia care triumfă este una de tip panteist, dionisiac, adică natural. Dumnezeu e bătrân şi orb ca şi Pan din poezii, purtat de mână de credincioşi. Zamolxe, odată ajuns statuie în templul lui Apollo, e glorificat de bacante, apariţii feminine ce vor deveni caracteristice în piesele următoare. Mai puţin trenantă dramatic, orice ar zice Paleologu, este *Tulburarea apelor* (1923), a cărei acţiune se situează în plină ofensivă a luteranismului în Transilvania secolului XVI. Personajele au aceeaşi statură categorială ca în tot expresionismul. Nona e întruchiparea forţelor naturale elementare, „fiica pământului". Moşneagul e panteist ca Zamolxe, proclamând religia lui „Iisus-Pământul". Isterica fecioară, care-l stârneşte pe preotul ortodox contra vechilor credinţe locale, e un personaj straniu şi de prost gust, cum vor fi şi alte personaje feminine din piesele următoare, Daria sau Ivanca. Nona e ucisă de săteni, după ce preotul, ascultându-i sfatul (ori mai bine zis, nerezistând ispitirii), dă foc bisericii pe care, împins de la spate de săteni, o clădise cu mare greutate. Luteranismul e legat aici nu de om, ci de o elementaritate zamolxiană. Blaga descoperise în fondul nelatin un spirit *slavo-trac*, obscur, vital, dionisiac. Ideatic, piesa suferă de o anume confuzie. Dramaturgic, e stufoasă, lipsită de ritm şi verbioasă. *Daria* şi *Ivanca* (ambele din 1925) n-au nicio valoare. În loc de a găsi în ele „aplicaţii freudiene", cum zice Ov.S. Crohmălniceanu în monografia din 1963 (de altminteri, onorabilă), ar fi mai nimerit să constatăm că amândouă se întemeiază pe nişte cazuri patologice fără pregnanţă literară. E posibil ca Blaga să fi aflat sorgintea unora din întâmplări (din *Daria* îndeosebi) în familia sa, dar asta nu schimbă prea mult lucrurile. Expresionismul e bătător la ochi în *Ivanca*, deşi unele ecouri ibseniene nu sunt excluse.

Meşterul Manole (1927) a părut multora superioară, dacă nu cea mai reuşită din toate. Subiectul vine din balada lui Alecsandri, cu unele abateri, nu toate explicabile. Rebotezarea Anei ca Mira n-are nicio justificare. Personajul e însă interesant. Ca şi celelalte protagoniste feminine din teatrul lui Blaga, Mira reprezintă viaţa, firescul, bucuria de a trăi. Ea soseşte prima la locul jurământului oribil la care Manole îi împinsese pe meşteri la sugestia stareţului Bogumil nu din devotament, ca în baladă, ci fiindcă aflase de sacrificiul uman pretins de stareţ şi voia să-i împiedice aplicarea. Scena zidirii ei, când Manole o amăgeşte că e vorba de un joc, nu e fără o poezie profundă, tot aşa cum, odată legat jurământul, biserica încă neclădită îşi aruncă umbra turlelor asupra locului. E totuşi o exagerare

compararea Mirei cu Margareta, cu Solweig ori cu Beatrice, propusă de Ion Breazu. În final, acuzat de boieri pentru crima comisă, Manole se sinucide. Aşadar nu creatorul, bănuit capabil de alte edificii şi mai mărețe, plăteşte cu viața din porunca lui Vodă, ci omul, torturat de remuşcări. Acest psihologism care se substituie tragediei artistului modifică datele mitului romantic. Nu e sigur că e o idee bună. Si aici conflictul principal este acela dintre forțele pozitive şi cele negative din univers, de un bogumilism care-l va interesa pe Blaga şi în *Arca lui Noe* (unde Nefârtate este „umbra" şi rivalul lui Dumnezeu), dintre rațiune („socotelile" lui Manole) şi rugăciuni ori sacrificii (crezul stareţului Bogumil). Deşi nu e neapărat o izbândă, piesa lui Blaga rămâne cea mai bună din seria teatrală consacrată Meşterului Manole în anii '20 ai secolului trecut de autori foarte diferiți ca N. Iorga, N. Davidescu, Adrian Maniu, V. Eftimiu şi O. Goga, spre a-i numi doar pe cei mai cunoscuți.

Cruciada copiilor (1930) împinge acțiunea în trecut mai departe decât toate. Suntem în 1212, ceva mai mult de o jumătate de veac după separarea bisericilor, când catolicismul pune la cale nu doar o cruciadă a copiilor, dar şi un proces tenace de prozelitism în țările aflate „undeva la Dunărea de jos". Din nou, nu ortodoxia propriu-vorbind rezistă asaltului, ci o religie naturală, locală, bazată pe viață, fără spirit sacrificial, tolerantă şi paşnică. Teodul, un călugăr fanatic, îi atrage pe copii într-o cruciadă absurdă, inclusiv pe Radu, fiul Doamnei, care, împiedicat să dea curs apelului, se va sfârşi olog şi neputincios. „Ce suntem noi? Trebuie să treacă prin porțile noastre toată pleava Apusului?", întreabă Ghenadie, preotul cetății dunărene. Antioccidentalismul lui Blaga are în *Cruciada* prima manifestare clară. Revolta fondului nostru vechi ia aici un aspect aproape naționalist. Măcar sub forma antimaghiarismului, ele revin în *Avram Iancu* (1934), unde chiar din primele scene ungurii îşi bat joc de românce solicitându-le să se facă bone la purceii grofului Teleki, deşi fata care-l însoţeşte până la moarte pe Iancu este unguroaica Erji. Iancu apare ca un incitator la răscoală, certându-se cu membrii Comitetului Național Român, în care Blaga a preferat să aşeze personaje fictive ca Popa Păcală, deşi conflictul ar fi avut mai mare seriozitate dacă-i lăsa să se confrunte cu Iancu pe Bărnuțiu, Bariţiu ori Şaguna. Bazat pe un studiu istoric serios, cum este acela al lui Silviu Dragomir din 1924, Blaga preferă o abordare poetică şi legendară uneia verosimile istoric. Între tablouri se scurg ani întregi. Piesa nu stă pe un episod, eventual cel mai dramatic, ci pe biografia lui Iancu, în şase episoade cam descusute, din clipa angajării lui şi a moților în războiul cu maghiarii. De acelaşi defect suferă *Anton Pann* (1945), doar că e vorba de o comedie sentimentală, extrem de naivă, lăudată de Vicu Mândra în *Istoria* lui, dar tratată fără menajamente de E. Barbu cu ocazia reluării ei în 1972. Trebuie spus că dreptate are cel din urmă. Comedia nu e nici măcar amuzantă. *Arca lui Noe* (1944), care o precedă cu un an, este incontestabil cea mai rezistentă la lectură şi pe scenă dintre piesele lui Blaga. Legenda biblică e adusă pe pământ într-o „piesă țărănească", după vorba lui I. Negoițescu, într-un basm popular foarte asemănător ca spirit cu *Povestea lui Stan Pățitul*. Noe este un morar cumsecade dintr-un sat căruia Dumnezeu i se arată sub chipul unui Moş călărind un măgar alb spre a-l vesti că a fost ales să ducă mai departe viața după Potop. Nefârtate, care nu lipseşte nici el, e un obişnuit al femeilor din sat, seducător malefic şi fără scrupule. El îi destăinuie Anei lui Noe că, în timp ce Moşul are o întreprindere de leagăne pentru plozi, el, Nefârtate, are una de sicrie. Asta ca să-i explice femeii (prima cu picioarele pe pământ, pragmatică şi normală din teatrul lui Blaga) de ce Moşul l-ar fi împins pe Noe să taie pădurea satului. Totul curge în acest stil, inclusiv judecata la care Noe e supus, cu excepția finalului. Noe bate toaca chemând în ajutor Tăriile ca să-şi salveze arca de la devastare. Nefârtate îi incitase pe săteni la rele. Şi Tăriile răspund: sub ochii uluiți ai oamenilor, arca sfărâmată cu topoarele se reface de la

sine, dobitoacele se îmbarcă în perechi şi Ana însăşi, brusc convinsă, îşi ia copiii de mână îndrumându-i să-şi urmeze tatăl. Finalul miraculos e absolut splendid.

Eseistica lui Blaga (interesează aici mai ales *Trilogia culturii*) nu merită *ni cet excès d'honneur*, pe care i-au arătat-o cei mai mulţi, *ni cette indignité* de care a avut parte la G. Călinescu. Îndatorată morfologiei culturii a unor Leo Frobenius şi Oswald Spengler, ca şi psihanalizei lui Jung, eseistica maturităţii lui Blaga ţine de tipul speculativ de filosofie a culturii care se va regăsi, într-o măsură mai mare decât se crede deobicei, la C. Noica după Războiul al Doilea. Până şi accentul naţionalist va fi acelaşi în *Spaţiul mioritic* şi în *Sentimentul românesc al fiinţei*. Eseurile de tinereţe introduc la noi ideile expresioniste („noul stil") şi le anticipează pe cele din *Trilogie*. *Orizont şi stil* (1935), prima parte a trilogiei viitoare, dezvoltă tezele lui Frobenius despre un „sentiment al spaţiului" care ar caracteriza creaţiile culturale, folosind chiar şi unele din metaforele acestuia (*spaţiul-peşteră*, de exemplu), atrăgând discuţia într-un plan subconştient jungian, şi adăugându-i un „sentiment al timpului" deopotrivă de caracteristic. Termenii sunt alţii la Blaga: orizont spaţial, respectiv temporal. Nuanţările faţă de Frobenius şi Spengler se referă aproape exclusiv la orizontul spaţial. Acela temporal, odată definit în capitolul al şaselea, este practic abandonat şi, în orice caz, nesusţinut cu exemple atunci când intră în joc factori inventaţi de Blaga, rezervaţi orizontului spaţial, precum „accentul axiologic", adică acceptarea sau refuzul orizontului, „atitudinea catabasică, anabasică ori neutră", care indică înaintarea în orizont ori retragerea din el, sau, în fine, „năzuinţa formativă". Expresivitatea literară a eseurilor este excepţională. Sub raport ştiinţific, se pot face două obiecţii: surplusul de speculaţie, de joc al minţii, şi caracterul strict deductiv al consideraţiilor filosofice, prin care faptele de cultură devin mai degrabă ilustrări ale teoriei decât argumente ori probe în sprijinul ei. Drumul invers, de la morfologia culturii la filosofia ei, ar fi fost, desigur, mai norocos. A doua parte a trilogiei, *Spaţiul mioritic* (1936), aduce teoria pe teren românesc. Faima, acest superb eseu şi-o trage mai mult din calităţile lui de artă a cuvântului decât din valabilitatea ideilor. De altfel, neverificabile, ele trebuie acceptate ca un minunat exemplu de coerenţă şi frumuseţe a gândirii, nicidecum supuse la proba verităţii. Nici cele „şase maladii" noiciene ale spiritului contemporan, nici inventivitatea ideatică uriaşă din călinesciana *Domina bona* nu vor suporta un astfel de examen. Să recitim una dintre cele mai celebre pagini din eseistica literară românească:

„Cu acest orizont spaţial se simte solidar ancestralul suflet românesc, în ultimele sale adâncimi, şi despre acest orizont păstrăm undeva, într-un colţ înlăcrimat de inimă, chiar şi atunci când am încetat de mult a mai trăi pe plai, o vagă amintire paradisiacă:

Pe-un picior de plai
Pe o gură de rai

Să numim acest spaţiu-matrice, înalt şi indefinit ondulat, şi înzestrat cu specificele accente ale unui anume sentiment al destinului: spaţiu mioritic. Acest orizont, neamintit cu cuvinte, se desprinde din linia interioară a doinei, din rezonanţele şi din proiecţiunile ei în afară, dar tot aşa şi din atmosfera şi din duhul baladelor noastre. Acest orizont, indefinit ondulat, se desprinde însă, ceea ce e mult mai important, şi din sentimentul destinului, din acel sentiment care are un fel de supremaţie asupra sufletului individual, etnic sau supraetnic. Destinul aici nu e simţit nici ca o boltă apăsătoare până la disperare, nici ca un cerc din care nu e scăpare, dar destinul nu e nici înfruntat cu acea încredere nemărginită în propriile puteri şi posibilităţi de expansiune, care aşa de uşor duce la tragicul hybris. Sufletul acesta se lasă în grija tutelară a unui destin cu indefinite dealuri şi văi, a unui destin care, simbolic vorbind, descinde din plai, culminează pe plai şi sfâşeşte pe plai".

Sigur, acum, a pretinde că ai descoperit succesiunea de dealuri şi văi în trohaicul poeziei populare, fiindcă alternează o silabă accentuată cu una neaccentuată, este deja exagerat. Iar a pretinde că limbile literare din Occident au fost rodul unor iniţiative individuale spre deosebire de limbile literare ale Orientului nostru care ar fi izvorât din graiul poporului este de-a binelea o eroare. Nu va urma Noica acest exemplu nefericit socotind prepoziţia *întru* superioară lui *în* din pricini filosofice pe care lingvistica nu le confirmă? Nu mă pot pronunţa în privinţa teoriei „transcendentului care coboară" în ortodoxie, ceea ce ar explica modestia şi armonia bisericilor noastre dacă le raportăm la arogantele catedrale catolice. Nici în privinţa „perspectivei sofianice" pe care, pe urmele teologului-matematician Florenski, Blaga o găseşte caracteristică aceleiaşi ortodoxii şi cu atât mai puţin extinderii ei la întreaga artă religioasă bizantină. Dar găsesc foarte contestabilă folosirea morţii-nuntă din *Mioriţa* ca element de ortodoxie ancestrală şi încă foarte specifică poporului român: dacă există un pasaj, în baladă, care n-a fost de nimeni atribuit poporului, ci lui Alecsandri, este tocmai acela final reprodus de Blaga ca argumet pentru vechea noastră credinţă. A făcut şcoală interpretarea „dorului" românesc ca o stare sufletească prin excelenţă românească, mai mult, ca „ipostază românească a existenţei". Heidegger şi Kierkegaard, citaţi nu tocmai favorabil de Blaga, s-au străduit cel puţin să identifice ipostaze universale ale omului în mijlocul lumii. Blaga este capătul dintâi al altui drum în filosofia culturii şi anume al celui care are în centru costumul naţional. În sfârşit, tot Blaga a pus în circulaţie deosebirea dintre influenţa culturală modelatoare, care ar produce imitatii, a Franţei, şi influenţa catalitică, adică stimulatoare, a Germaniei. Dar tocmai universalismului francez e superior localismului şi naţionalismului german. Eminescu însuşi ar fi fost catalizat de cultura germană, deşi înrâuririle (Schopenhauer, budismul) asupra lui ar fi primit „proporţii de elefantiază", în loc să se observe prezenţa în opera lui a „tuturor determinantelor stilistice pe care le-am descoperit în stratul duhului nostru popular". De aici pleacă şi de data asta Noica atunci când vede în Eminescu „expresia deplină a sufletului românesc". Cel mai interesant şi original dintre cele trei studii ale *Trilogiei* este acela din 1937 intitulat *Geneza metaforei şi sensul culturii*. N-a avut, explicabil, ecoul precedentelor, dar s-a bucurat de stima specialiştilor. Până la un punct, paralela dintre cultura majoră şi cea minoră cu care debutează eseul înseamnă o despărţire a lui Blaga de perspectiva euforică asupra folclorului şi culturii populare în general din precedentele sale eseuri, mai puţin de acelea din tinereţe, unde nu era deloc vorba de arta poporului, cât chiar de acelea din *Trilogie*. Blaga scrie din capul locului, lăsând precizările pe mai departe: „O cultură minoră se menţine îndeobşte pe planul unor plăsmuiri sau creaţii de dimensiuni mai mărunte, câtă vreme cultura majoră ar putea să fie identificată în creaţiile iperdimensionale". Şi încă: „Cultura minoră ar echivala cu copilăria, iar cultura majoră cu maturitatea uneia şi aceleiaşi culturi". Cultura minoră este aceea rurală, anistorică, populară (şi adesea colectivă), cosmică, mitologică, organică şi izolată. Aceea majoră este urbană, istorică, individuală, sincronă şi deseori artificială („înstrăinată de rânduielile firii"). Blaga nu opune cele două culturi, nici nu o socoteşte neapărat pe cea de-a doua drept o altă vârstă a celei dintâi. Copilăria şi maturitatea nu sunt legate: cultura minoră, ca şi cea majoră, îşi are autonomia. Eseul următor reprezintă o contribuţie importantă înainte de toate la stilistică: Blaga distinge metaforele plasticizante, care „nu sporesc semnificaţia faptelor", şi metaforele revelatorii, care îmbogăţesc semantic faptele. Exemplele, interesante, sunt culese din poezia proprie, dar, ca Paul Ricoeur mai târziu, pentru Blaga metafora ţine de ontologie, diferenţa dintre plasticizare, care e o concretizare, şi revelaţie, care e o magie, având rădăcini în însăşi fiinţa omului în lume:

„Omul, potrivit structural şi existenţial, se găseşte într-o situaţie de două ori mai *precară*. El trăieşte pe de o parte într-o *lume concretă*, pe care cu mijloacele structural disponibile *nu o poate exprima*, şi el trăieşte pe de altă parte în *orizontul misterului*, pe care *nu-l poate revela*. Metafora se declară ca un moment ontologic complementar, prin care se încearcă corectura acestei situaţii de două ori precară. Admiţând că situaţia aceasta a omului rezultă din chiar fiinţa şi existenţa lui specifică, suntem constrânşi să acceptăm şi teza despre *rostul ontologic al metaforei* [...] Metafora este a doua emisferă prin care se rotunjeşte destinul uman, *ea este o dimensiune specială a acestui destin*, şi ca atare solicită toate eforturile contemplative ale antropologiei şi ale metafizicei".

În acelaşi fel, Blaga nu doar desparte miturile de conceptele ştiinţifice, dar discriminează între miturile cele semnificative, care revelează înţelesuri ce pot fi la rigoare logice, şi cele trans-semnificative, care revelează ilogicul de iraţional. Există un spirit mitic, tot aşa cum există unul ştiinţific. Orizontul mitului este similar celui al metaforei: mijloc de cunoaştere analogică a lumii prin care, în loc să fie reduse, neînţelesurile se schimbă în înţelesuri şi mai mari. Ideea era deja în arta poetică inaugurală din *Poemele luminii*.

ION BARBU
(19 martie 1895 – 11 august 1961)



Niciun poet român, nici chiar Eminescu, n-a avut parte de atât de multe exegeze savante şi de atât de puţine analize critice propriu-zise ca Ion Barbu. Dacă înainte de război analizele au fost totuşi precumpănitoare (unele, admirabile, cum ar fi acelea ale lui Perpessicius, Călinescu ori Vianu), după război, şi sub cuvînt că înaintaşilor le-ar fi lipsit „instrumentele critice pe măsura" originalităţii poeziei (Marin Mincu, 1995), s-au înmulţit interpretările sofisticate (Basarab Nicolescu, 1968, Ş. Foarţă, 1980, Mandics György, 1984, Ioana Em. Petrescu, 1993) sau de-a binelea aberante (Dorin Teodorescu, 1978, Marin Mincu, 1981). E adevărat că Barbu însuşi a încurajat o astfel de abordare. Matematicianul rătăcit printre poeţi şi critici i-a epatat nu o dată şi pe unii şi pe alţii cu cunoştinţele profesiei sale şi, în acelaşi timp, cu acel veleitarism cultural, îndeosebi filosofic, pe care-l remarcăm la destui savanţi care nu ţin de umanioare. În 1935, în *Facla*, Barbu a avut un interminabil schimb de replici cu Ş. Cioculescu şi Vladimir Streinu, din care s-a putut vedea destul de bine cum dorea să-i fie interpretate poeziile. Ideea lui era că opinenţii îl citesc precum bărbierul Nicolas pe Don Quijote. Criticii postbelici s-au conformat, spre deosebire de contemporanii poetului, cu mult mai mult entuziasm recomandărilor orgoliosului poet, dezvoltând pe marginea poeziilor o pletoră de comentarii matematice, alchimice, esoterice, filosofice sau lingvistice în stare a face din autorul *Jocului secund* un anticipator al textualismului şi al postmodernismului. Despre frumuseţea unor poezii sau despre defectele, uneori bătătoare la ochi, ale unei lirici foarte originale, dar şi bizare, pe alocuri, nu s-a mai vorbit. Trecuse timpul în care un Călinescu, altminteri convins de geniul poetului, spre deosebire de detractori, ca Lucian Boz sau Eugen Ionescu, remarca versuri „supărător de săltăreţe" în *Ritmuri pentru nunţile necesare* şi mai degrabă „indiscrete" decât „iniţiatice", ori altele în care „disciplina matematică", pe altarul căreia poetul sacrifica, produsese o ariditate tot mai evidentă a poeziei. Mai mult, retrospectivele critice actuale au respins cu vehemenţă astfel de „negaţii aproape triviale" ale unui poet îmbălsămat curând după moarte. Redescoperirea poetului aflat la index vreme de două decenii a transformat critica într-o hermeneutică pretenţioasă. Suntem obligaţi acum să-l recitim cu un ochi proaspăt şi fără prejudecăţi. O eroare a fost şi creditarea exagerată a poeticii barbiene. A fost dată uitării lecţia maioresciană despre poeţi şi critici. Poetica barbiană, urmată îndeaproape de comentatori, în litera ei sacrosanctă, este neîndoielnic una pe cât de radicală, pe atât de superb metaforică, mai mereu agresivă, paranoică şi ambiguă teoretic. Ce poate însemna, de exemplu, „combaterea" nu a tradiţionalismului ca atare, ci a aceluia „timid"? Poate doar

că novatorul Barbu nu e niciodată antitradiționalist cu adevărat, cochetând cu destule dintre ideile conservatoare din epocă. Și de ce a reînnoda cu Alecsandri, Bolintineanu sau Conachi ar fi „a pacta cu accidentalul și particularul"? E și ideea lui Paul Zarifopol, dar cel puțin acesta vorbea în numele unui modernism *à outrance*. Barbu respingea, el, modernismul: „Formele revelate ale poeziei stau mai departe, în suvenirea unei umanități clare: a Greciei, chenar ingenuu și rar, ocolind o mare. Intuiția acestui suflet e o favoare a zeilor". Aici se întâlnea cu C. Noica, acela de după război, bântuit și el de dispreț pentru o modernitate care pierduse contactul cu aedul homeric și cu oda pindarică. Imitându-l pe Moréas, pe care-l considera superior tuturor, și lui Poe, și lui Rimbaud, Barbu proclama necesitatea întoarcerii la „singurul instinct al Cântului", la „faptul poetic inițial: cununa înflorită și Lira". Poezia modernă care răsună în această clasică ambianță ca o „înjurătură într-un loc sfințit" ar fi fost o „poezie leneșă" și castrată spiritual. Punctul de vedere al lui Barbu a fost de la început unul anistoric și antimodern. Sincronismul lovinescian e denunțat ca o „idee democratică afiliată celei mai reacționare forme a spiritului: lirica". E ciudat că nu s-a dat importanța cuvenită unui fapt care ar fi explicat evoluția poeziei de la nietzscheanismul dintâi (care fusese și al lui Blaga) la predilecția pentru „forma etnic închisă, nemișcată", cum o definește Călinescu, din ciclul *Isarlâk*, marcată de interesul – pe care poetul însuși și-l recunoaște scriind despre Crainic – pentru „ereziile bogomile ale populațiilor dunărene" și, de acolo, la apologia legionarismului și a lui Hitler. Dacă avem în vedere că reculul spre păgânătate și primitiv anticapitalismul au fost componente ale expresionismului din care primele poeme ale lui Barbu s-au nutrit mult mai substanțial decât din parnasianism, lucrurile încep să se lege cu totul altfel decât a dat de înțeles poetul însuși, pe urmele căruia a mărșăluit disciplinat aproape întreaga critică de dinainte și de după război.

Ion Barbu admite că evoluția poeziei sale este, în linii mari, aceea indicată de Felix Aderca în preambulul interviului din 1927 din *Viața literară*: „Deosebești patru momente în evoluția acestor zece ani ai mei: parnasian, antonpannesc, expresionist și șaradist". T. Vianu le va restrânge la trei în studiul său din 1935: parnasian, balcanic-oriental și ermetic. Clasificarea devine literă de lege și lasă un șleau adânc în itinerarul critic barbian. Cel puțin două au fost consecințele acestui prestigiu la care, trebuie spus, Barbu însuși a colaborat printr-o declarație șocantă: „Cariera mea poetică sfârșește logic la cartea lui Vianu despre mine". Prima consecință a fost transformarea în etichete obligatorii a definițiilor date celor trei perioade. Oricîte nuanțe vor mai fi introduse în discuție, triada va rămâne valabilă. A doua consecință a fost aceea că, iarăși aproape unanim, evoluția a fost considerată din unghiul unor mari deosebiri între fazele succesive. De data aceasta, Barbu n-a fost însă ascultat. În interviul cu Aderca el stăruise pe continuitate: „Legătura dintre această primă fază și a doua (ce-ți este plăcut s-o numești antonpannescă) o întrevezi? E căutarea unei Grecii mai directe, mai puțin filologice [...] Credem a fi recunoscut în pitorescul și umorul balcanic o ultimă Grecie. [...] Linia liricei mele o faci să treacă prin provincia *Expresionism*. Nu vrei să vezi mai degrabă, în această a treia fază, o incursiune în sfânta rază a Alexandriei?" Impresia de ruptură, de schimbare la față va fi mai puternică.

Poeziile dintre 1917 și 1921, lăsate pe dinafara volumului *Joc secund*, vor fi renegate de autorul însuși ca ținând de un „principiu elementar". Îi va explica aceluiași Aderca: „...Prin partea negativă a acestor versuri de început, aruncarea lor la cariera părăsită a Parnasului este îndreptățită. [...] Însă Parnasul nu este cuprins tot aici. [...] Helada la care aderasem acum zece ani era Helada lui Nietzsche, Elanul cutreierând dinamic ființele și ridicând extatic un cer platonician". Nu încape îndoială că *Panteism* și celelalte ilustrează, destul de neted,

teza lui Nietzsche despre contopirea dionisiacului cu apolinicul. În versuri metronomice şi solemne, superioare prin autenticitate celor ale lui Blaga din *Poemele luminii* şi de mai târziu, poetul înfăţişează natura în dublă ipostază, ca „unduire", „frenetică viaţă", „noian de lavă", „surdă clocotire", „vitală Histerie", „orgie" şi, totodată, ca „supremă încordare de granit", „spasm încremenit", „gheaţă", „dur bazalt". Nu lipsesc referinţele mitologice sau astrologice, un sigiliu al întregii poezii barbiene. Peisajele sunt uneori ale unui Pillat extins în plan macrocosmic şi mitic: „Şi-n toamna somptuoasă de purpură şi nacru,/ În toamna unde seara încheagă tonuri vii,/ Prin surda picurare a orelor târzii,/ Îţi vei purta tristeţea, încet, pe Drumul Sacru". Regăsim sculptat în piatră de Carrara panismul blagian. Nietzscheanismul a făcut ravagii, după Primul Război, la noi. Odată cu senzualismul acesta primar şi cu ocultul, îşi fac apariţia şi la Barbu iraţionalul, ineficienţa gândirii („Castelul tău de piatră l-am cunoscut, Gîndire!"). Pe drept cuvânt a identificat Ov.S. Crohmălniceanu, în *Literatura română şi expresionismul*, în aşa-zisele parnasiene un viguros expresionism: în ele, mai degrabă decât în ciclul *Uvedenrode*, unde îl căuta Aderca, în vitalismul cosmic ori în ispita dezmărginirii din *Munţii*, *Copacul* sau *Banchizele*. Dacă influenţa lui Hérédia sau Lisle este formală, legătura cu Blaga din *Daţi-mi un trup, voi munţilor!* şi din celelalte este izbitoare. Expresionismul este acelaşi ori de unde am cita:

„Hipnotizat de-adânca şi limpedea lumină
A bolţilor senine, deasupra lui, ar vrea
Să sfarăme zenitul, şi-nnebunit, să bea
Prin mii de crengi crispate, licoarea opalină."

Sau:

„Vom merge spre fierbintea, frenetica viaţă,
Spre sânul ei puternic, cioplit în dur bazalt,
Uitat să fie visul şi zborul lui înalt,
Uitată plăsmuirea cu aripe de ceaţă!

Vom coborî spre calda, impudica Cybelă,
Pe care flori de gheaţă ori umed putregai
Îşi înfrăţesc de-a valma teluricul lor trai
Şi-i vom cuprinde coapsa fecundă, de
femelă!"

Sunt, la începuturile lui Barbu şi alt fel de poezii. În câteva frumoase erotice (*Ţi-am împletit…*, *Peisagiu*), simbolismul îşi trimite, ca şi la tânărul Arghezi, ecourile desuete („Un puf ursuz au nins scaieţii…/ Şi, totuşi, iată-mă venit/ În faţa toamnei şi-a tristeţii,/ A toamnei ude năpădit// De-acelaşi gînd care-şi destinde/ Tot mai departe largul zbor,/ Deasupra zărilor murinde:/ Prin norii deşi deasupra lor"), înviorate de epitete deja barbiene în sonoritatea lor neologistică.

În *După melci*, primul poem editat de Barbu, dar renegat apoi, împreună cu ilustraţia, Ş. Cioculescu va remarca (e drept, târziu, în 1967) „un instinct folcloric fără greş". Însă poemul n-are din folclor decât versurile de început ale descântecului cunoscut. E un poem cultissim, ca şi *Domnişoara Hus*, atât prin jocul stilistic, cât şi prin tema trezirii precoce la viaţă şi a morţii melcului. Un editor meticulos al operei barbiene a găsit prima jumătate a temei într-o conferinţă a lui Alexandru Hasdeu, tatăl, pe care Barbu n-avea de unde s-o ştie. Şi, de altfel, acest lucru este fără importanţă, de vreme ce abia a doua jumătate a temei este interesantă. În astfel de cazuri, cum ar fi şi *Mioriţa*, se face confuzia între un motiv ce poate fi popular (uciderea unui cioban de către tovarăşi ai săi, invocarea melcului) şi tema reală a poeziei, care e invenţia lui Alecsandri (nunta ca moarte) ori Barbu (imprudenţa care omoară). Invocaţia copilului din *După melci* este ludică şi inocentă. Lumea nu începe totdeauna să cânte, dacă nimereşti cuvântul magic, după credinţa romanticului german Eichendorff, pe care a pus-o în circulaţie la noi Călinescu, ea poate să şi moară dacă-i dă ascultare. Invocaţii riscante sunt şi în alte poeme ale lui Barbu, cum ar fi *Riga Crypto şi lapona Enigel*. *După melci* e o minunată baladă în

spiritul neoromantic din *Nunta Zamfirei* mai mult decât din *Călin*, ambele referinţe fiind ale lui Vianu. Foarte puternică liric este rescrierea descântecului despre melci şi transformarea lui la sfârşit într-un bocet pur şi delicat fără echivalent folcloric:

„Melc, melc, ce-ai făcut
Din somn cum te-ai desfăcut?
Ai crezut în vorba mea
Prefăcută... Ea glumea!
Ai crezut că plouă soare,
C-a dat iarbă pe răzoare,
Că alunul e un cântec...
Astea-s vorbe şi descântec!
Trebuia să dormi ca ieri
Surd la cânt şi îmbieri,
Să tragi alt oblon cu var
Între trup şi ce-i afar'...
Vezi?
Ieşişi la un descântec:
Iarna ţi-a muşcat din pântec...
Ai pornit spre lunci şi crâng,
Dar pornişi cu cornul stâng,
Melc nătâng!
Melc nătâng!"

Înainte de Arghezi, Barbu este poetul fiinţelor mici („melcul-prost, încetinel") din natură sau din domesticitate, îndeosebi al câinilor, pe care le zugrăveşte cu o emoţie niciodată atât de făţişă în restul poeziei sale.

Tot o baladă neoromantică este *Riga Crypto şi lapona Enigel*, în care un „menestrel trist mai aburit" spune, la spartul nunţii, povestea unei nunţi care n-a fost să fie. Remarcăm din nou contratimpul tragic în stare a face din chemarea la viaţă un bocet şi dintr-o idilă nevinovată, cum este aceea dintre Crypto şi Enigel, un prilej de pierderea minţilor. Am analizat eu însumi mai demult balada ca pe un eminescian *Luceafăr* cu rolurile inversate (am pornit, de altfel, ca toată lumea după război, de la o sugestie a poetului însuşi în care acesta se referea la „sensul feminin al Luceafărului", unde însă, cred astăzi, este vorba despre Lucifer), idee care a dat apă la moară exegeţilor să complice simbolistica poemei până la inextricabil. Caracterul cult şi original al motivului este însă mai evident aici decât în *După melci*, tot aşa cum este acela hibrid, care va da multă bătaie de cap comentatorilor, în ciclul *Uvedenrode* mai cu seamă, plimbaţi prin toate mitologiile, religiile, eresurile, prin geografie şi astrologie. Există de pe acum la Barbu un kitsch ideatic în care se va remarca, peste câteva decenii, Ion Gheorghe în *Zoosophia*. Mircea Coloşenco va publica în ediţia lui câteva însemnări ale lui Barbu de pe un exemplar din *Requiem*-ul lui Rilke, în care poetul enumera şi punea semnul egalităţii între simboluri mai mult sau mai puţin esoterice într-o manieră, vorba cuminte a lui E. Simion, „aiuritoare". Acest derapaj ar trebui să-i facă mai circumspecţi pe hermeneuţii poeziei lui Barbu. În *Riga Crypto*, spre a reveni la ea, poetul lasă spaţiul naţional pentru acela nordic, scandinav. Îl descoperise încă din 1921, când, în articolul intitulat *Dualismul psihologiei ariene*, nu numai identifica perechea *dionisiac-apolinic* a lui Nietzsche cu aceea suedeză *laengtan-staemning*, dar traducea câteva versuri dintr-un poet, Froeding, a căror formulă invocatoare şi ceremonială nu este departe de aceea a lui Crypto („Inga, deapănă-ţi cântecul.../ Cântecul viu şi fraged care cutremură ape/ Şi-n pajişti aleargă./ Îţi voi da aur cât ascunde castelul/ Şi jumătatea regatului meu îţi voi da./ Aurul greu mi-e iubirea:/ Jumătatea regatului înnoptat..."). Balada are acelaşi stil copilăresc din *După melci*, chiar dacă nu mai este copilul care recurge fără să vrea la o invocaţie magică. Crypto o îmbie pe Enigel cu fragi, dar e respins, fiindcă, spre deosebire de copilul plecat să culeagă „ierburi moi, crăiţe, melci", Enigel nu se lasă înşelată nici de dulceaţa fragilor, nici de aceea a vorbelor lui Crypto („Te-aş culege, rigă blând.../ Zorile încep să joace/ Şi eşti umed şi plăpând:/ Teamă mi-e: te frângi curând,/ Lasă. Aşteaptă de te coace".), care, la rândul lui, cunoaşte riscul de a-şi părăsi regatul de „umbră

și răcoare". Elementul comun al celor două balade este imprudența: naivă, în cazul copilului, din cauza căruia melcul moare înghețat („Era tot o scorojită/ Limbă vânătă, sucită"); provocată de patimă, în cazul lui Crypto, surprins de soare în plin flirt („Dar soarele, aprins inel,/ Se oglindi adânc în el;/ De zece ori, fără sfială,/ Se oglindi în pielea-i cheală") și pierzându-și mințile. În definitiv, dincolo de orice simbolistică, avem de-a face cu o înduioșătoare poveste de iubire, din care memoria câtorva generații a reținut versuri de o perfectă lapidaritate, ca niște superbe și muzicale proverbe: „La umbră numai carnea crește" sau: „Că sufletul nu e fântână/ Decât la om, fiară bătrână,/ Iar la făptură mai firavă/ Pahar e gândul, cu otravă".

Cu *Selim* și celelalte poezii din anii 1921-1924, inclusiv ciclul *Isarlâk*, se accentuează tendința localistă și pitorească și, în fond, antioccidentalismul. Primul care se schimbă este vocabularul: argoticul înlocuiește neologisticul. Poezia se umple de turcisme: *aliș-veriș*, *bragă*, *giugiuc*, *hârlav*, *manea*, *pezevenghe* etc. Pe urmele lui Anton Pann, Barbu se întoarce cu fața spre orientul dunărean și balcanic, al cărui apologet devine. Ceea ce nu s-a observat nici măcar în treacăt este că poetul *Isarlâk*-ului împărtășește, chiar dacă nedeclarat, „revolta fondului nostru nelatin" pe care o proclama Blaga tot atunci, părăsind el însuși expresionismul nietzschean și panismul helenic pentru ortodoxism și românism. Și nu va trece Arghezi însuși de la *Psalmi* la *Flori de mucigai*? Ortodoxismul acesta mai mult sau mai puțin *haut en couleurs*, lumea pestriță de *bas-étage*, mahalaua muntenească răsunând de manelele lui Pann, picanteria orientală, exoticul țigănesc ori turcesc, acestea și altele caracterizează nu numai *Isarlâkul*, dar și opera celorlalți doi mari poeți ai epocii. Călinescu a observat bine că acest nou Barbu este, fără să știe, „din familia *Fătălăului* arghezian". Când Cioculescu, raționalist și european, se simte îndrituit să-l „insereze pe d. Ion Barbu în școala poetico-religioasă a dlor Blaga, Maniu și Pillat de la *Gândirea*", trezește nu numai furia poetului, dar și pe aceea postumă, a unor comentatori iritați că i se tăgăduia acestuia tocmai modernitatea.

Era, cu siguranță, o exagerare în această aliniere (care indica totuși o tendință mult mai răspândită în epocă decât se crede), cum va fi fost, de pe poziția contrară, observația lui Paul Sterian cu privire la sensul inițiatic al Orientului spiritual în deosebire de materialismul Occidentului. Chiar și Vianu descoperea în *Nastratin Hogea la Isarlâk* „viziunea Orientului tragic și ascetic [...], fantasma sângerândă a conștiinței umane care găsește în propria sfâșiere alimentul său moral". În toate acestea era o bună doză de adevăr, căreia Barbu însuși, ca de obicei, îi dădea greutate. Într-o scrisoare către Topârceanu, care însoțea *Selim* și *Nastratin Hogea la Isarlâk*, Barbu afirma complezent, dar ritos: „...Îmi caut originalitatea în sensul pământean și balcanic. Țin, poate tot de la autorul *Parodiilor originale*, o silă nesfârșită pentru contrafacerile poeziei apusene. De asemenea strâmbături și eu m-am făcut vinovat într-o vreme". Și ca să nu fie nicio îndoială că nu era doar o declarație de circumstanță, menită să-l cucerească pe redactorul *Vieții românești* unde dorea să i se publice poeziile, să facem un salt peste două decenii ca să vedem cum arată, fără nicio mască, antioccidentalismul poetului. Dacă cele două poezii tipărite în *Falanga* legionară, *Tindă* și *1940*, poetul le-ar fi putut justifica mai apoi ca ocazionale, fără valoare literară, articolul intitulat *Chesat*, cu un arhaism turcesc (ca să vezi!), și publicat cu puțin înaintea rebeliunii în ziarul *Bunavestire*, reprezintă un crez politic prea convingător ca să-l trecem cu vederea. Un veac de istorie națională este pus sub semnul erorilor, mai întâi ale bonjuriștilor de la 1848, apoi ale liberalismului și masoneriei din vremea regelui Carol I. Poetul cerea negustorește socoteală înaintașilor:

„Sunt 100 de ani de când Alexandrescu scria oda anului 1840 [...]. La acest sfârșit de veac liberal, acum în anul 1940, se cuvine să cerem cârmuitorilor de până aici, catastifele,

pentru unele încheieri. Rezultatul global îl cunoaştem [...] Un greu secol de istorie naţională, irosit. Renaşterea visată de bătrâni, măsluită. Luăm atunci condeiul şi pe condica de negoţ a acestor prăvăliaşi, în chiar turceasca în care obişnuiau să-şi ţie scriptele, însemnăm cu mânie *chesat*, adică: pagubă, şi ştergem cu o cruce roşie foaia cu berechetul fraudulos [...] Cine n-a fost îndopat, chiar de la Cartea de citire, cu faimosul «progres» românesc chiar de la '48 încoace? Ar trebui să trimitem la necruţătoarele rechizitorii ale lui Eminescu şi Nae Ionescu. Nu strică, însă, pentru nepoţii vinovaţilor pierde-vară de la '48, de la '66, de la '81, şi de la toate datele caragialeşti, pentru mistriile masonice care astăzi zoresc la tencuirea ursuzului zid de ură şi de mişelie, să transcriem aici câteva adevăruri reci, şuierătoare".

Norocul poemelor din ciclul *Isarlâk* este că artistul triumfă în mai toate asupra ideologului, pus în valoare doar de Ov.S. Crohmălniceanu, într-o primă versiune (1963) a studiului său despre Barbu, din unghi sociologist-vulgar. Câteva sunt nişte capodopere. Frumuseţea lor a făcut uitat humusul din care-şi trăgeau seva, mai ales după 1964, când a reînceput reeditarea operei şi când simpla lui evocare ar fi compromis procesul şi aşa întârziat al recuperării. Dacă putem face un reproş lui Cioculescu sau Vianu, nu este că au insistat pe fondul cu desăvârşire nelatin, ca să zicem aşa, al *Isarlâk*-ului, ci că n-au intuit corect natura poeziei. Ei au părut convinşi că poetul pactizează nu numai cu balcanismul, dar şi cu o formulă tradiţională de poezie, în care se întorc narativul şi epicul, abia alungate de toată suflarea modernă. Însă *Isarlâk* nu contrazice deloc teza lovinesciană a exclusivităţii lirismului în noua poezie şi este o poezie deopotrivă de pură ca toate celelalte ale poetului. Trama sau rama epică sunt un pretext în *După melci* sau în *Riga Crypto* pentru subiectivitatea lirică. Când generaţia următoare, a lui Doinaş sau Radu Stanca, va reabilita baladescul, ea va proceda în acelaşi fel. Barbu se descrie pe sine, sfâşiat între dionisiac şi apolinic, între spiritul solar şi sexualitate. Poezia pură din secolul XX era de fapt similiepică din raţiuni de strategie artistică. Nici fabula, nici personajele, unde erau, nu aveau sens, în afara planului simbolic ori de subiectivitate. Barbu avea o idee proprie despre poezia pură. Purismul însemna pentru el o definire a domeniului specific al poeziei. Lucrul acesta nu l-ar fi făcut Poe, rămas un bun romantic, ci Jean Moréas din *Stances*, pentru care (scria Barbu într-un articol în franceză) „la matrice de toute poésie, c'est la lyre". Ca „attitude rapsodique" şi ca „le lieu de toute beauté intelligible, l'entendement pur, l'honneur des géomètres". De aici provine admirabilul şi zadarnicul apel adresat poeţilor de a reveni la aezii şi rapsozii Heladei din recenzia lui Barbu la *Evoluţia poeziei lirice* a lui E. Lovinescu. *Selim* este portretul liric al unui negustor de zaharicale, al cărui coş e plin de lucruri delicioase. *Cântec de ruşine* e tot un portret liric, în notă comică, a „pezevenghei" care vinde bătrânilor leacuri de impotenţă şi femeilor tinere leacuri de lepădat. Pezevenghea seamănă cu aceea din *Domnişoara Hus* şi cu alte apariţii de băbătii groteşti, fie frumuseţi destrăbălate odinioară, fie caricaturi ale inteligenţei abstracte. Din stratul biografic, aşa de activ, al poeziei lui Barbu, provine bunăoară algebrista Emmy Nather, superinteligentă lipsită de feminitate, inspirându-i poetului pe acel Mercur „astră aurită/ Cu peri doi împodobită,/ Lungi,/ Cu pungi,/ Pe barba mare/ Oarbă de cercetătoare" care patronează simbolic în câteva poezii raţiunea superbă, dar sterilă. Descântecul din *Domnişoara Hus* nu e fără legătură cu *Blestemele* argheziene. Este o urare pe dos, ca aceea (necunoscută lui Barbu) din farsa anonimă *Occisio Gregori*. Motto-ul din *Isarlâk* vorbeşte de „mai dreapta cinstire a lumii lui Anton Pann". Mai dreapta cinstire este una curat estetică, nicidecum etică. Cetatea Isarlâk se situează „la mijloc de Rău şi Bun". Este un rai staţionar într-o splendoare echivocă, impură („Într-o zi cu var şi ciumă,/ Cuib de piatră şi legumă"). Nastratin

nu mai este profetul hilar din cealaltă mare poemă a ciclului, ci un Păcală al turcilor care-i amăgeşte pe simigii şi pe gogoşari, pe gâzi, ca şi pe fetele mari, pretinzând că topeşte inul în jar sau că vinde căţei de usturoi în lesă. Asocierea din urmă este urmuziană. Nastratin e un scamator, iar lumea lui una de bâlci. Nici vorbă de sacerdòţii, cum au crezut unii. Nastratin este, ca Selim, un negustor de minunăţii existente doar pe tablaua lui, cum ar fi pulberi de pe lună rase sau pietre uşoare ca apa. Cu opincile pentru hagealâc suntem în plină parodie a religiosului. Apologia finală este la fel de falsă ca şi marfa neguţătorului din Isarlâk, câtă vreme îl are în vedere pe Kemal, reformatorul şi modernizatorul, şi deopotrivă „slava stătătoare" a unei Turcii sempiterne. Opunându-se progresului istoric, Barbu nu-şi poate totuşi reţine ironia. Lauda imobilismului este pur estetică, la fel ca la Pann, din care Barbu culege vorbe de duh, arhaisme şi alte giuvaieruri lingvistice. *Nastratin Hogea la Isarlâk* este croită din stofe mai grele, din brocarturi şi catifea. Limba „se căftăneşte", cu o expresie folosită de Barbu cu privire la Mateiu Caragiale. Extraordinara poemă debutează, din nou, pillatian, cu o toamnă plină de rod, mutată de la Florica sau Miorcani la Giurgiu:

„Cer plin de rodul toamnei îmi flutura – tartane –
Tot vioriul umed al prunelor gâtlane:
Grădină îmi sta cerul; iar munţii parmalâk."

Înfăţişarea mulţimii venită să-l întâmpine pe hoge pare ieşită din pensula lui Iser. Nastratin soseşte pe un „prea ciudat caic", o arcă din resturi de petice mizerabile, trezind mai degrabă decât austeritate bănuiala de sărăcie lucie şi de zgârcenie. Puţini poeţi, poate Arghezi, au ilustrat mai bine în cuvinte estetica urâtului inventată de Daumier în desenele sale:

„Nici vâsle şi nici pânze; catargul, mult prea mic;
Dar jos, pe lunga sfoară, cusute între ele,
Uscau la vânt şi soare tot felul de obiele,
Pulpane de caftane şi tururi de nădragi;
Şi, prin cârpeli pestriţe şi printre cute vagi,
Un vânt umfla bulboane dănţuitoare încă."

Dacă în *Isarlâk* este o falsă apologie a „Turchiei floare", aici este o adeziune, deopotrivă de falsă, la valorile moral-religioase ale islamului nastratinesc şi la un profet pe măsură. Ceea ce izbeşte este deplina gratuitate. De altfel, profetul nu răspunde chemărilor mulţimii care îl venerează ca pe un sfânt, pare rupt de orice realitate, surd şi mut, un mucenic autist care se dedică finalmente gestului grotesc de a-şi mânca din pulpa piciorului propriu. Suntem foarte departe de ascetismul tragic, închipuit de Vianu şi de alţii. Încheierea ludicei viziuni este genială:

„Dulceagul glas al paşii muri prin seară lin.
Cum nici un stâlp ori sfoară nu tremură pe punte
În gândurile toate, soseau ninsori mărunte
Şi unsuroase linişti se tescuiau sub cer.

Şi, desluşit, cu plânsul unui tăiş de fier
În împletiri de sârmă intrat să le deşire
O frângere de gheţuri, prin creştete, prin şire,
Prin toată roata gloatei ciulite, răscoli.
Pe lângă pic, smalţ negru, pe barba Lui slei
Un sânge scurt, ca două mustăţi adăugite,

Vii, *vecinici*, din gingia prăselelor cumplite
Albiră dinţii-n pulpă intraţi, ca un inel.

Sfânt trup şi hrană sieşi, Hagi rupea din el."

La apariţia în 1930 a *Jocului secund*, Pompiliu Constantinescu semnala „absenţa unei poezii erotice directe", înlocuită mai peste tot de o „atitudine ideativă şi simbolică": „Iubirea este

expresia unui principiu cosmic, lege supremă care absoarbe individul dincolo de limitele temporalului". Observația e corectă pentru ciclul *Uvedenrode*, dar parțial contrazisă de alte poezii, mai vechi ori mai noi, din care „sinceritatea" sau „confesiunea", ținute de Barbu în oroare ca „poezie leneșă", nu lipsesc. Ca notă generală, în eroticele directe, dar și aiurea, există un element biografic originar înfășurat temeinic în imagini și metafore care-l fac de nerecunoscut. Expresia maximă a metamorfozei este chiar poezia fără titlu care deschide *Joc secund* și care a fost inițial o erotică, din seria dedicată Mariei Zalic, cum a arătat Marian Papahagi, poetul substituind apoi *iubita* cu *poezia* și silindu-i pe toți criticii, începând cu G. Călinescu și isprăvind cu mine însumi, s-o interpreteze ca pe o artă poetică. Firimituri de la festinul biografic se află presărate pretutindeni. Au fost, în general, identificate, mai ales după publicarea corespondenței și a ocazionalelor. Poezia *Un personaj eteroman*, în care, printr-un calambur, Barbu își recunoaște atât patima pentru sex, cât și aceea pentru eter (care era drogul studenției sale germane), este însă autoironică, nu față de aceste omenești apucături ale autorului, ci față de obiceiul lui, mărturisit, de a le „vătui" sau de a-și ascunde în „fum-volute" impulsurile „etero-heterosexuale". Vata ori fumul cu pricina sunt, de exemplu, în *Ritmuri pentru nunțile necesare*, simbolurile astrologice boltite peste ritualul erotic urcând în trepte de la sex (Venera) prin iubirea intelectuală (Mercur) la contopirea spirituală absolută (Soarele). Defectul poemei, care a părut de o maximă obscuritate, este tocmai claritatea ei. Din capul locului, poetul ne sună în urechi cheile menite să deschidă accesul spre cercurile de mister ale erosului cosmic-uman ("Sună-mi trei/ Clare chei/ Certe, sub lucid eter,/ Pentru cercuri de mister!"). Eterul nu tulbură deloc ordinea riguroasă a inițierii. Poate spre a corecta acest neajuns, al clarității, poetul reia tema în cealaltă rapsodie, intitulată *Uvedenrode*, unde complică schema de funcționare a „modurilor de ode" (acestea ar fi treptele inițierii) și a „cerurilor eșarfă" (astrologia simbolică), începând cu „floarea de zale" a iubirii intelectuale, trecând la cântul adresat „soarelui sfânt", ca să încheie cu sexualitatea. Spre deosebire de trivialitățile ritmice din poezia anterioară, când era sugerat instinctul sexual, în *Uvedenrode* sexul este glorificat în versuri pe cât de impudice, pe atât de expresive:

„Încorporată poftă,
Uite o fată:
Lunecă o dată,
Lunecă de două
Ori până la nouă,
Până-o înfășori
În fiori ușori,
Până-o torci în zale
Gasteropodale;

Până când, în lente
Antene atente
O cobori:

Pendular de-ncet,
Inutil pachet,
Sub timp,
Sub mode,
În Uvedenrode."

Tema „nunții" apare în multe dintre aceste poezii, ca și tema „increatului", de care ea este cel mai adesea legată. O nuntă care nu se împlinește găsim în unul din cele mai izbutite poeme din ciclul *Uvedenrode* și anume în *Oul dogmatic*. „Increatul" este o reminiscență din Rimbaud, pe care Barbu îl indică, într-un articol, ca fiind obsedat de „increatul cosmic" și de „existențele embrionare, de germeni, de peisajele nubile, într-un cuvânt, de limburi". (Să nu uităm că într-un fel de necrolog, Barbu deplânge „neputința scrisului mirean de a sui până la „izvoarele Increatului", adică ale Căpitanului!). Este în *Oul dogmatic*, în pofida referinței la Sfântul Duh, mai mult orfism decât creștinism. Legenda oului a răspândit-o din Egipt în Grecia Orfeu, care, se știe, nu consuma ouă. Ca în *Scrisoarea* lui

Eminescu, viaţa iese din conlucrarea a doi factori. Acela feminin este la Barbu albuşul, dormind pasiv în culcuşul lui de atlaz, iar cel masculin (punctul mişcător, mai slab ca boaba spumii, din viziunea eminesciană asupra genezei) este bănuţul auriu, „ceasornicul fără minutar" al vieţii. Intuiţia cea mai profundă din poem este coincidenţa fizică a vieţii cu moartea, inseparabile doar metafizic. Tonul este acela al elegiei:

„Şi mai ales te înfioară
De acel galben icusar,
Ceasornic fără minutar
Ce singur scrie când să moară
Şi ou şi lume. Te-nfioară
De ceasul galben, necesar."

Oprirea limbilor nevăzute ale acestui ceas ar putea, dacă ar fi realizabilă, să ţină etern lumea în pacea de dinainte de naştere. Finalul e, pe drept cuvânt, celebru şi readuce motivul orfic:

„Încă o dată:
E, Oul, celui sterp la fel,
Dar nu-l sorbi. Curmi nuntă-n el
Şi nici la cloşcă să nu-l pui!
Îl lasă-n pacea-întâie-a lui,

Că vinovat e tot făcutul
Şi sfânt, doar nunta, începutul."

E destul de greu de înţeles de ce catrenele duble ori triple din prima parte a volumului *Joc secund*, acelea considerate unanim drept cele mai dificile din întreaga lirică românească, au fost socotite când hermetice, obscure, dacă nu simple şarade, când mistere iniţiatice, ţinând de romantismul gnomic, dar niciodată ceea ce sunt de fapt şi anume poezie manieristă. E adevărat că poezia modernă este deseori obscură, dar de un hermetism nebazat numaidecât pe tradiţia Trismegistului şi neimplicând în toate cazurile o simbolistică specială. Vorbind despre *Grup* şi celelalte, criticii au înclinat de obicei spre formula hermetică fiindcă li s-a părut evident că Barbu uza şi chiar abuza de o astfel de simbolistică. Preocupat de analogiile misterioase dintre macro şi microcosm, Călinescu a văzut în toate poeziile valabile un simbol. Examinând lirica noastră modernă, el n-a simţit însă niciodată realmente diferenţa dintre o poezie cu adevărat simbolică şi una în care doar se imită comunicarea, în felul în care se comportă, cum spunea el însuşi, nebunii. În ultima categorie ar intra avangardiştii, pe care Călinescu i-a tratat laolaltă cu poeţii puri. Pe Barbu l-a aşezat, ştim deja, în capitolul despre dadaişti, suprarealişti şi hermetici, aşadar în oala în care fierbeau toate speciile de ierburi ciudate ale vremii. Că hermetismul şi dadaismul se aflau pe poziţii ireconciliabile, rezulta însă chiar din confruntarea celor două definiţii date de Călinescu însuşi poeziei moderne. Mai curios este că nimeni n-a remarcat că dificultatea pieselor ciclului *Joc secund* nu este aceea datorată polisemantismului modern, ambiguităţii fundamentale a poeziei descoperite de Hugo Friedrich şi teoretizate de Empson. Toate aceste poezii au, din contra, mesaje cât se poate de univoce, în pofida obscurităţii voite care le învăluie. Or, asta este chiar caracteristica manierismului, fie el baroc, euphuism, gongorism sau „şaradă" ronsardiană. La noi, manierismul n-avea niciun precedent. Cu excepţia, poate, a versurilor despre Helga din *Istoria ieroglifică*. Trebuie distinse aşadar catrenele manieriste de poeziile cu adevărat simbolice ale lui Barbu, inspirate acestea de Novalis, Poe, Moréas şi Rimbaud. E interesant de menţionat că adevăratul hermetism Barbu însuşi îl recunoştea în ciclul *Uvedenrode*, în *Oul dogmatic* mai ales, definindu-l drept un „curent de gîndire şi de emoţii orfice" (în articolul despre Moréas). Prea puţin din aceasta în ciclul *Joc secund*, în care codificarea mesajului e tipică pentru manierişti. G. Genette a indicat în *Figures I* calea potrivită pentru a-i descifra pe poeţii manierişti ai *Pleiadei* franceze. Aplicabilă lui Barbu, Călinescu a folosit-o, fără să-şi dea seama, „traducând" de exemplu astfel prima artă poetică din volum: „Iată o cugetare clară, în limbaj dificil, arta poetică a liricului:

Poezia («adâncul acestei calme creste») este o ieşire («dedus») din contingent («din ceas») în pură gratuitate («mântuit azur»). E un nadir latent, o oglindire a zenitului în apă, o sublimare a vieţii prin retorsiune". Sigur că autorul *Istoriei literaturii* vedea aici doar un hermetism filologic, acela ideatic fiind rezervat ciclului *Uvedenrode.* Dar nu e mai puţin surprinzător că nu şi-a dat seama în ce măsură decodifica un mesaj poetic manierist. Acest fel de a proceda îi va nemulţumi pe exegeţii de după Războiul al Doilea, care îi vor accepta cu mari rezerve simplitatea extremă, chiar dacă vor trebui să-i recunoască, în unele cazuri, eficacitatea. În definitiv, manieristul, de la Gòngora la Mallarmé, codifică mesajul la două nivele, care fac casă bună împreună, deşi pot exista şi unul fără celălalt. Primul nivel este filologic. Procedeele sunt lesne de depistat, de exemplu la Barbu: cuvinte rare, cu alt sens decât cel uzual, din jargonul matematic (în care *categoric* înseamnă *complet* şi *consistent* înseamnă *necontradictoriu*) ori general ştiinţific; topica recurgând la inversiuni, elidări şi compuneri; lapidaritate, sugerând gnomismul şi proverbialul; simularea retoricului şi a didacticului; în fine, o stilistică nutrită din „*alliterative line*" pe care, conform ideii Ioanei Em. Petrescu, Barbu o putuse afla în Longfellow, în poezia englezilor, în general. Al doilea nivel este ideatic. Cele mai multe poezii din ciclu au aspect de şaradă (Aderca avea dreptate), „ascunzând" sub motive biblice, liturgice, astrologice sau de alt fel peisaje, locuri, evenimente ori chiar incidente biografice. Se produce o echivalenţă între material şi spiritual, o metaforizare (dar nu simbolică) a materialului uman şi natural. Să recitim, la întâmplare, *Poartă*:

„Suflete-n pătratul zilei se conjugă.
Paşii lor sunt muzici, imnurile-rugă.
Patru scoici cu fumuri de iarbă de
mare,
Vindecă de noapte steaua-n tremurare.

Pe slupte vinuri frimitură-i astru'.
Munţii-n Spirit, lucruri într-un Pod
albastru.
Raiuri divulgate! Îngerii trimeşi
Fulgeră Sodomei fructul de măceş."

Ioana Em. Petrescu vede aici o „eucharistie cosmică". Există şi alte indicii că poetul ar fi dorit o lectură în cheie liturgică a poeziei. Dacă o citim însă fără gândul la veleităţile de vizionar ale lui Barbu, remarcăm un lucru uimitor: avem de-a face cu un peisaj matinal (pe fondul deşteptării naturii la viaţă, steaua reflectată în apă tremură şi se estompează, simplă firimitură în oceanul de roşu aprins al soarelui care urcă încet pe cerul tot mai albastru). Motivele religioase nu sunt adevărate simboluri „luciferice", dar simple metafore decorative din categoria celor „paradisiace" de la Blaga. Nu e mister iniţiatic, nu e pluscunoaştere. Toată critica a căzut în capcana de a le considera mai adânc simbolice decât sunt. În acelaşi fel *Dioptrie* descrie un incunabul, probabil de magie, *Lemn sfânt*, o icoană, *Mod*, o pictură murală bisericească sau, dacă e să-l credem pe poet, priveliştea cerului „intemporal şi pur", boltit peste acoperişurile de ţiglă ale Hanovrei, aşa cum apare ea ochiului aflat în foişorul primăriei. Ce este oare ritualic în sacrificiul din *Păunul*, unde pasărea e ispitită cu mălai de o mână, în timp ce o altă mână îi rupe gâtul? E, poate, o metaforă a „frumuseţii" ucise prin înşelăciune. Versurile sunt însă extraordinare:

„Se ploconea răsăritean şi moale,
Mălai din mâna ta să ciugulească.
Albastru pâlpâia şi cald, în poale,
Ca pânzele alcoolului în ceaşcă.
Pe buturã, nebunul tău cu scufă
Ochi inegali grozav de trişti rotea,
Şi mâna ţi-a sucit, cum storci o rufă,
Şi-a rupt şi gâtul păsării, care bătea."

Din ceas, dedus ori *Timbru* sunt arte poetice, de atâtea ori puse sub lupa criticii, încât şi-au scuturat o parte din coroana care le făcea să

pară misterioase. Ultima strofă din *Timbru* este greu de uitat:

> „Ar trebui un cântec încăpător, precum
> Foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare;
> Ori lauda grădinii de îngeri, când răsare
> Din coasta bărbătească al Evei trunchi
> de fum."

Manierismul este însă în destule altele insuportabil (*Aura, Secol, Suflet petrecut*). Câteva pot fi socotite ca nimerind din greşeală în acest ciclu de obscurităţi preţioase şi voite, cum ar fi *Orbite*, un peisaj matinal mult mai proaspăt, mai pur şi mai melodios decât acela din *Poartă* şi în care motivele culturale şi cele ocazionale sunt resorbite până la a părea naturale:

> „Colo, dimineaţa mea;
> Viu altar îşi miruia;
>
> Ca Islande caste, norii
> În, dorită, harta orii,
>
> Ageri, şerpii ce purtai,
> Şerpii roşii, scurşi din rai,
>
> Şi, cules, albastrul benţii
> De pe jerbele Iuvenţii.
>
> * * *
> Lăncile de iarbă mici
> Le păzea căţeaua Bitsh,
> Inimi mari dormeau pe ţară,
> Munţi, cu sângele-n afară...
> Cunoscut acelor zori
> În fântâni,
> în şerpi,
> în nori."

În acelaşi stil manierist, Barbu este de altfel cel mai de seamă poet român de compuneri ocazionale şi de epigrame, toate cu „faimă privată", după exprimarea maliţioasă a lui Ş. Cioculescu. E oarecum curios să-l surprindem pe poetul laborios improvizând pe marginea mesei, la comandă, chiar dacă îşi reia ulterior textele, aducându-le repetate ameliorări, şi asta în pofida faptului că nu le voia publicate, cum nici n-au fost, decât postum. Iată o epigramă adresată lui Arghezi:

> „Asemeni, după Euclid,
> Proporţiei ce-şi schimbă mezii
> Roteşte verbul meu arid
> Străinei scări a lui Arghezi."

Alta, lui Al. Rosetti:

> „Itinerar de seci imagini,
> O Grecie pe două pagini,
> Supusă plebei târgoveţe:
> O, talere cu două feţe!"

Înţepător cu Arghezi, rivalul de o viaţă, nu prea mai e de înţeles sarcasmul cu care îşi tratează editorul din 1930. Mai blând e cu Ş. Cioculescu, deşi nu citeau la fel poezia:

> „Ei, schimniceştii Feţe şi străvezii, pe care
> Mi-o asociez în multe cărturăreşti vigile
> Bolnavului în friguri şi fără vindecare
> De inimă albastră şi texte dificile."

Deopotrivă de simpatice sunt ocazionalele, a căror capodoperă este *In memoriam*, singura reluată în volum, deşi plasată anapoda în ciclul *Isarlîk*. Ca şi căţeaua Bitsch din *Orbite*, câinele Fox a existat în realitate. Poetul îl evocă cu o duioşie care nu-i stătea, aşa-zicând, în caracter când se referea la semenii lui (dovadă chiar epigramele de mai sus), de la înfăţişare („Capul, cafeniu pătat,/ Cu miros de dimineaţă,/ De zăvozii mari din piaţă/ În trei locuri sângerat...") la năzdrăvăniile cavalereşti („Fox frumos/ Cu dinţi oţele/ Şi preţ mare/ La căţele,/ Fox nebun/ Scurt de coadă/ Fuge-n lume,/ Se înnoadă"). Cea mai pură şi melodioasă strofă a lui Barbu este următoarea, extrasă parcă dintr-o verlainiană „chanson sans paroles", experiment

fără mari pretenții, dar tocmai de aceea foarte simpatic:

„Cir-li-lai, cir-li-lai,
Precum stropi de apă rece
În copaie când te lai;
Vir-o-con-go-eo-lig,
Oase-închise afară-n frig;
Lir-liu-gean, lir-liu-gean,
Ca trei pietre date dura
Pe dulci lespezi de mărgean."

„Un poet e numai rar și un mare prozator", îi scrie Ion Barbu în 1947 Ninei Cassian. Proza, nu puțină, pe care o avem de la el (epistole, evocări, amintiri, articole biografice etc.) este totuși pe alocuri excepțională. Din paginile evocărilor, oarecum convenționale, de matematicieni ori de poeți, sare câte un portret, ca acela al lui Gauss, în care, după rețeta din poezie, banalul existenței lumești este proiectat pe cerul spiritual al profesiunii:

„Pe Gauss al anilor intenși, se cuvine să-l vedem străbătând, în mantaua lui de ploaie, pustiul Luneburgului, găzduit pe la morile de vânt, trăind viața păstorilor din partea locului: dormind vara somnul lor de plumb, prin ierburi și visând de curbura pământului".

Una dintre cele mai frumoase pagini din literatura română despre propria formație spirituală este aceasta:

„În ceea ce mă privește, resimt ca o umilință neștiința mea de elinește, neputința în care mă găsesc de a proba, ca pe un ban de argint, sunetul ce emit *imnurile către Demetra, tragediile* lui Eschil, versurile lui Teocrit. Ceva mai mult, sunt gata s-o recunosc public, cu o singură condiție. Umaniștii clasici să declare și ei, imediat, că resimt, ca o umilință egală și vinovată, necunoașterea *Elementelor* lui Euclid, *Stoicelor* lui Appollonius din Perga, *Colecțiilor matematice* ale lui Pappus. Dar umaniștii clasici nu vor să știe de așa ceva. Totuși gândirea greacă se exprimă nu numai mitic, în fabulă, dar și direct în teoreme. Poarta prin care poți aborda lumea greacă – fără de a cărei cunoaștere, după părerea mea, cultura cuiva nu poate fi socotită completă – nu este obligatoriu Homer. Geometria greacă e o poartă mai largă, din care ochiul cuprinde un peisagiu auster, dar esențial. Această poartă ni se deschidea nouă acum 40, mai exact acum 44 de ani. Noi refăceam rapid experiența intelectuală a acelor mari geometri. Ne instruiam despre proporții, cu Thales și Euclid; regândeam teoria polarelor cu Appollonius; cu Archimede măsuram ariile; cu Platon ne miram de incomensurabilitatea diagonalei pătratului prin latură și poate concepeam naiv, dar poetic, vreo doctrină a reminiscenței, pentru explicarea contradicțiilor numărului irațional. Tot cu Platon, contemplam cele 5 existențe perfecte, poliedrele regulate, a căror unicitate ne intriga desigur, fără a fi în stare să-i înțelegem sensul adânc".

Capodoperele prozei de ocazie a lui Barbu rămân scrisorile către Vianu. E de ajuns s-o recitim pe aceea din 18 mai 1922 ca să avem imaginea întregului material uman și literar. Este între cei doi prieteni, aflați amândoi la studii în Germania, o diferență uriașă de caracter. Vianu e un timid și un reticent, dedat studiului, Barbu e un Don Juan, seducător în serie, priapic și veșnic la vânătoare, incapabil să-și treacă doctoratul, ca Eminescu, și chiar să învețe ca lumea limba lui Gauss. Există o mărturie impresionantă a deosebirii dintre cei doi și anume o scrisoare din același an în care Vianu se autodenunță: „Niciodată n-am simțit plăcerea să trăiesc. Am păcătuit mereu prin mohorală". Barbu îi scrisese în legătură cu un prim flirt al prietenului său (n-avem scrisoarea de spovedanie a lui Vianu, care le-a păstrat cu sfințenie pe ale lui Barbu, fără însă reciprocitate), oferindu-se să-i împrumute „rețeta" lui în materie de cuceriri:

„În sfârşit, şi tu! Toată voinţa de complicitate, fondul meu indelebil de vechi pezevenghi îţi strigă un: «Bravo, aşa te vreau.» Vasăzică, aşa! Lucrezi cu perfidul albion! Proaspătă, 18 ani, personală, cu pasiunea călătoriilor, singură poate, dar… nevinovată! Ascultă, îţi primesc tot sistemul ăsta contradictoriu de constatări şi postulate; prin salturi intuitive, dar nu entuziaste, caut să mă ridic la conceptul «aventurei de cap»; subscriu pentru flirt (ce mai vrei), însă fă-mi pe voie, fiindcă te găseşti la flirt, la forma eloquentă a dragostei (epitetul «disertă», ar fi mai potrivit, dar îmi trebuie «eloquentă», ai să vezi mai încolo), de ce nu ţi-ai desfăşura limbuţia «on peu par tout»? Mai? Mi-o închipuiesc, un adevărat Burne-Johns, ca frăgezimi florale şi pe deasupra… nevinovate! Bagă de seamă, nu fi sec: fără un fixator senzual oarecare, toată aventura, şi aşa destul de incoloră, se va decolora. Ai să uiţi, Tu, construitor de trecut cum te ştiu, n-ai să laşi să-ţi scape ocazia frumoasă. În atingerile miriardare de pistile şi polenuri din primăvara asta, sugestia nu lipseşte. Du-o pe câmp undeva, sau în pădure şi inseraţi-vă în nunta totală. Dacă aprehendezi rezistenţe fizice (morale nu cred să opună o călătoare aşa de pasionată, morala nerezistând la deplasări de latitudini) mărgineşte-te la tacturi superficiale. Reţeta mea”.

Şi, ca să-l jignească pe pudicul său corespondent, îşi pune, mai întâi, cenuşă-n cap („Gândeşte-te că sunt un clown senil…”), apoi îşi acordă singur certificatul de calitate în domeniu (”Mă, hotărât, eu sunt un mare poet. Aşteaptă. Nu în sensul curent, nu ca versificator. Cuvântul mă stinghereşte, îl mânuiesc cu prea mari timidăţi sau prea mari îndrăzneli, nu am sentimentul just al valorii lui muzicale şi nu parvine să-mi acopere intenţia. Fără un anumit noroc, ceva sinceritate şi abilitate de disociator, aş fi sigur un poet fetus. Materialul meu veritabil e Acul. Aici evoluez ca un vultur, sunt maestru”) şi, la sfârşit, îi relatează, probabil ca ilustrare practică a reţetei şi cu tot dichisul, cea mai extraordinară scenă de amor pe care a trăit-o, din care nu lipsesc Mahler, Bruno Walter şi trăsura doamnei Bovary:

„Aveam bilet la *Simfonia a IV-a* a lui Mahler; fiindcă n-am găsit mai ieftin şi conducea Bruno Walter, am luat bilet în primele staluri. Îţi poţi închipui un biet walach frust şi nedus pe la biserici, în înflorirea aia de găteli parfumate şi busturi şi mâini şi pieptănături. Mi-a luat ochii şi pentru moment n-am fost în stare să rezolv în părţi încâlcirea de minuni. Dar, când a început simfonia (ştii tu: nevoia de a elibera spaţial, cutremurul dionisiac al muzicii) îmi abat privirile la stânga, şi văz aşa, ceva fără pereche. Ce să-ţi spun? O strălucire, o nemişcare şi o tensiune. Mă mai uit o dată şi văz acumulat deasupra cefii un fel de melc de aur, un ornament greu şi mat, un păr cum n-am putut nici să-mi închipui. […] I-am prins mâna şi am rămas aşa până la sfârşit.

Pe urmă am aşteptat-o afară, la ieşire. Vorbea franţuzeşte, a fost mai uşor să-i spun ce vreau. Am rugat-o să-mi dea voie să prelungesc încă un moment emoţia împărtăşită şi să mergem alături. Pe urmă am orientat-o către o cofetărie şi, întrecându-mă cu elocinţa, numai să nu-i dau timp să se reculeagă şi să se sperie, ne-am aşezat. Măi, ce i-am spus atunci sunt *lucruri pierdute pentru oameni*. De unde le scoteam? Ştiam că, dacă nu o am atunci, o pierd. Şi-atunci m-am stors ca pe un burete. […] Nu mai era loc pentru îndoială, primea! Afară m-au trecut fiorii. Afurinta Contingenţă! Unde s-o duc? La mine, imposibil. Dacă ai vedea-o, ai înţelege pentru ce. Luasem o cameră mobilată la Nord-Berlin, cartier muncitoresc şi de curve […] La hotel – nu puteam să propun asemenea lucru! Atunci, atunci… Literatura! Vezi că tot e bună la ceva. Ai ghicit? Mme Bovary, scena trăsurii, providenţiala, blagoslovita scenă a trăsurii! Dumnezeu a făcut să îmi treacă prin cap. I-am împărtăşit intenţia şi am simţit braţul că-i tremură, recunoscător.

Acum să te ia dracu! Ţi-am dat destule elemente să prelungeşti dincolo, să reconstitui ce a urmat. Eu nu pot să adaug un cuvânt,

fiindcă într-adevăr nu pot şi fiindcă îmi repugnă. Ba un cuvânt tot am să adaug: (trăsura a rulat trei ceasuri = 400 de mărci) peste o oră, poate, când treceam sub lumina reverberelor din Tiergarten, mi-a prevenit rugămintea. Şi-a scos unicul pieptene... mă, şi-a fost ceva cutremurător, nepământesc! Ploaia de aur pe Semelé. M-am îmbăiat într-o fuziune de glorie, m-am şters cu el ca pe un prosop, m-am sugrumat, în prada unui sadism fără seamă".

La vârsta ingrată a episodului berlinez, Barbu arăta cu siguranţă aşa cum îl înfăţişa Călinescu în istoria sa pe tânărul aspirant la gloria literară care urca scările casei lui E. Lovinescu: „Fiziomie personală de om al soarelui de calcaruri, înaintare de Kurd descălecat. Un nu ştiu ce nomad în pupilele boabe de strugur veşted. Liniile feţei anguloase, ochii vegetali sporiţi într-o tensiune dincolo de conturul lucrurilor, ochi exangui, cufundaţi în vis, ai omului ce doarme cu pleoape întredeschise".

GEORGE CĂLINESCU

(19 iunie 1899 – 12 martie 1965)



Știută multora, publicisticii lui G. Călinescu i s-a acordat o atenție neînsemnată, deși se întinde pe aproape cinci decenii, fără mari întreruperi. Dicționarele literare o amintesc în treacăt, ca de altfel și studiile critice. Edițiile de opere n-o cuprind. Singurele culegeri, datorate lui Geo Șerban și Andrei Rusu, sunt incomplete și cenzurate. Așa stând lucrurile, ar putea să pară curios că, atât înainte, cât și după 1989, contestarea lui Călinescu a pornit de la publicistica lui, nu de la opera critică propriu-zisă, dacă exceptăm situația specială a receptării *Istoriei literaturii* din 1941. Și e vorba îndeosebi de publicistica de după al Doilea Război. G. Călinescu s-a numărat, alături de Sadoveanu și Galaction, printre cei dintâi scriitori importanți care s-au aliniat ideologiei comuniste. La *Tribuna poporului*, *Națiunea* și celelalte, el a intrat numaidecât în dispută cu presa de opoziție democratică unde erau înregistrați aproape toți criticii din generația lui. Nu s-a bucurat nici de prețuirea aliaților de moment. Atacurile acestora din urmă culminează cu articolul *Critica criticii*, publicat în broșură de Ion Vitner în 1949, care îi desființează *Istoria* pentru vicii de concepție („idealism subiectiv") și de metodă („caracter neștiințific") și care ar fi putut deveni la fel de faimos ca *Poezia putrefacției sau putrefacția poeziei*, articolul prin care Sorin Toma îl scoate o vreme pe Tudor Arghezi din literatura nouă, dacă, deși eliminat din universitate, Călinescu n-ar fi continuat să fie deputat, academician și director al Institutului de Istorie Literară și Folclor care azi îi poartă numele, urmându-și destul de regulat și activitatea publicistică. Din 1955 el își reia colaborarea săptămânală cu o rubrică intitulată *Cronica optimistului* în *Contemporanul*. După 1989, face obiectul unui alt val de contestări, remarcându-se M. Nițescu (*Sub zodia proletcultismului*, 1995) și Gh. Grigurcu (într-un articol din *România literară* prilejuit de centenarul nașterii marelui critic, în iunie 1999), dintre criticii noi, și Adrian Marino, dintre cei vechi, călinescian ca formație și care luase drept model în *Viața lui Macedonski* biografia lui Eminescu scrisă de maestrul său. Decepționat de oportunismul acestuia, Marino își va orienta acțiunea proprie spre critica de idei generale, ostilă în principiu impresionismului de tip călinescian, și va polemiza cu toți călinescienii generației '60. Ce e drept, articolele politice ale lui Călinescu de imediat după 1944 sunt, fără excepție, lamentabile. Relativa redresare din cele strict literare publicate la rubrica din *Contemporanul* și selectiv adunate în 1965 în volumul *Cronicile optimistului* a avut o însemnătate considerabilă pentru criticii ce se formau atunci. M. Nițescu greșește punându-le pe toate în aceeași oală. G. Călinescu a fost perceput foarte diferit de cele două generații succesive. Dacă-i recitim fără *parti-pris* publicistica dintre

1944 şi 1955, ne putem explica diferenţa. Abia instalat la cârma *Tribunei poporului*, în septembrie 1944, G. Călinescu se simte dator să-şi edifice cititorii cu privire la titlul gazetei: „Şi fiindcă din popor fac parte toţi, toţi să vină cu încredere sub fâlfâirea înflăcăratei noastre flamuri”. Facticea înflăcărare nu va lipsi din niciun articol. Şi nici conformitatea cu ideologia. Singura originalitate pe care Călinescu şi-o permite este lexicală. El se încăpăţânează să-l numească pe muncitor „lucrător manual”, cu o preţiozitate care însă nu face acceptabilă teza că, din dispreţ faţă de acest tip de muncă, „domnii” nu iubesc orânduirea cea nouă. „Moşierii” (aici cuvântul este cel din limba de lemn) au, în ochii lui Călinescu, defectul de a-şi apăra cu orice preţ proprietăţile. Despre eventuale merite istorice ale clasei nici nu poate fi vorba. Intelectualul care frecventează „partidele istorice” („Sentimentul meu, scrie Călinescu fără să clipească, este că partidul liberal este într-adevăr un partid istoric, adică trecut la capitolul istorie, depăşit de vreme”) este ironizat fiindcă s-ar fi lăsat înşelat de propaganda duşmănoasă care pretindea că în comunism totul va fi în comun, iar orice obiect de folosinţă în unic exemplar: „Prostule, i-am zis eu, pe drept cuvânt indignat, crezi [...] că ar avea sorţi de izbândă un partid care ar propune mizeria umană?”. Iată o mostră de logică foarte repede contrazisă de istorie! Partidele istorice ar fi inventat „ura de clasă”, susţine Călinescu în acelaşi mod tendenţios. Epurările din motive politice i se par justificate, iar când ţărăniştii ameninţă că, de vor ajunge la putere, le vor face şi ei, dar în sens invers, Călinescu îi taxează cinic: „...Nu e dovedit că vor veni vreodată la guvern”. (E greu să-i imputăm lui Călinescu faptul că nu vedea până în 1996!). Iuliu Maniu e ţinta unui pamflet: bătrânul politician ar fi un supravieţuitor politic care a continuat, după Marea Unire, să plaseze capitala României la Budapesta. Este elogiat, în schimb, Petru Groza. Noua putere este slăvită cu aceeaşi energie cu care este batjocorită cea veche. Cu ocazia centenarului *Proclamaţiei de la Izlaz*, în iunie 1948, G. Călinescu îi citează cât se poate de *à propos* prima propoziţie: „Timpul mântuirii noastre a venit!” Venise, s-ar zice, odată cu Tratatul de Prietenie cu URSS (acela denunţat ca înrobitor de înşişi comuniştii români în aprilie 1964) şi cu proclamarea Republicii, pe care Călinescu o salută cu entuziasmul unui neofit, după ce-l comparase pe Carol al II-lea cu Louis XIV şi se declarase monarhist constituţional. Citează copios din Marx, Engels, Lenin şi chiar Jdanov. La moartea lui Stalin, „figură gigantică a istoriei”, publică un necrolog pompos. Nu sunt mai breze nici articolele literare din jurul lui 1950. Înainte de studiile lui Ion Vitner despre Eminescu, acela care promovează cu aplombul binecunoscut în interpretarea operei marelui poet, sociologistul vulgar este Călinescu. El cel dintâi dă modestei poezii *Vieaţa* o însemnătate exagerată, numai fiindcă ar arăta compătimire pentru condiţia unei lucrătoare supuse exploatării, sau exaltă sensul antiburghez al proclamaţiei anarhiste din *Împărat şi proletar*. Finalul pesimist din *Luceafărul* i se pare a reflecta lipsa de dorinţă a lui Eminescu de a trăi „în mijlocul unei societăţi aculturale”. „Moartea în sine, comentează mai departe Călinescu pesimismul eminescian, nu-i o noţiune antisocialistă, dacă nu se penalizează prin ea voinţa de luptă şi muncă a celor rămaşi”. Cu toată originea lui boierească, Bălcescu ar fi un „proletar intelectual”. O prefaţă la Ion Creangă din 1953 îl transformă pe humuleştean în scriitor realist, precursor chiar al realismului socialist. Oportunismul nu e străin nici de *Cronicile optimistului*. Este justificată colectivizarea şi omagiat un congres al P.M.R. Călinescu denunţă „tapajul dubios” din jurul piesei *Scaunele* de E. Ionesco ori „filosofia plină de truisme” a celuilalt „transfug” pe cale să cucerească Occidentul, E. Cioran. Dar Călinescu îşi regăseşte uneori bunul-simţ critic. Excesiv se dovedeşte M. Niţescu în negarea oricăror merite ale *Cronicilor optimistului* şi prin faptul de a confunda, în unele cazuri, gustul autorului cu oportunismul şi concesia ideologică. Lui Călinescu nu-i plăcuse nici înainte Maiorescu. Reacţia lui la

articolul prin care Liviu Rusu îl reabilita în 1963 este, desigur, nepotrivită. *Titu Maiorescu socialist?* se întreba din titlu Călinescu. Dar unele exagerări ale lui Rusu în sensul spălării imaginii lui Maiorescu nu erau o invenţie a lui Călinescu de dragul polemicii. Şi, în fine, multe *Cronici* s-au dovedit cât se poate de utile în dezideologizarea criticii noastre literare. Venite din partea lui Călinescu, observaţii care astăzi pot să pară banale, au avut importanţa lor în acea vreme. A afirma de exemplu că legitimismul lui Balzac ori misticismul lui Tolstoi nu i-a împiedicat să-şi zugrăvească obiectiv epoca reprezenta o întoarcere a judecăţii critice la adevărul ei esenţial. Limba de lemn era fisurată de modul tot mai liber în care Călinescu se exprima, iar orizontul lui intelectual, în care erau reaşezaţi pe soclurile lor Sainte-Beuve, Dostoievski, Dante, Benjamin Constant, dădea unei întregi generaţii de critici speranţa că se apropie ceasul despărţirii de Bielinski, Leonid Leonov, Barbusse sau Romain Rolland.

Mare parte din publicistica lui Călinescu fiind literară, ar fi de văzut şi dacă cel mai de seamă critic al nostru a fost şi un cronicar literar, adică un observator al producţiei noi. Călinescu s-a apărat de această idee. Tocmai când se pregătea să reia, în *Naţiunea* din 1947, cronica, după ce susţinuse rubrici asemănătoare mai ales în *Viaţa literară* şi în *Adevărul literar şi artistic*, Călinescu mărturiseşte: „N-am scris cronică literară, altădată, decât prin accident". Lucrurile nu stau deloc aşa. Cu intermitenţe, e drept, când avea în şantier una ori alta din marile sale cărţi, Călinescu a publicat cronici toată viaţa. Între *Cronicile optimistului*, destule sunt cronici literare. Specia l-a preocupat de la început sub raport teoretic. Primele articole din *Viaţa literară* conţin deja în germen opinia din *Principiile de estetică* de peste un deceniu. Acolo sunt şi primele portrete ale unor critici, din care se vede destul de clar ce credea Călinescu despre meseria lui. Ele merită a fi citate cu atât mai mult cu cât, excepţionale fiind, n-au fost reluate niciodată de autor: „Dl. Mihail Dragomirescu este un temperament eminamente politic. La baza activităţii sale critice găsim o constituţie, un parlament, un buget, un guvern, un buletin oficial, un organ de luptă"; „Sistemul critic al dlui Lovinescu se compune din mari mişcări de trupe fără posibilitatea unei lupte, din îndrăzneli prudente şi prudenţe impenetrabile, din mici rezerve mentale şi foarte multă amabilitate personală, din elogii care jignesc şi cruzimi care exaltă". „Cu dl. Ibrăileanu intrăm în domeniul mitologiei, al lui Neptun vegetând printre alge pe fundul Mării Egee, al lui Barbarossa care doarme secular într-o peşteră, al Bătrânului din Munte văzut de Marco Polo, al duhurilor invizibile şi totuşi prezente, al numelor sonore şi înfricoşătoare". Şi părerile despre critică sunt din capul locului originale: „Critica astfel înţeleasă nu poate fi învinuită de impresionism în înţelesul rău ce se dă acestui cuvânt. Căci criticul nu se conduce niciodată după *impresie*, ci după *expresia* ca pură posibilitate a spiritului său". Ideea este că simţul critic nu e teoretic, ci normativ, interpretând „faptul extern ca un produs al propriei activităţi". Aşadar, „simţul critic e actul creator eşuat". Răsfoind zecile de cronici publicate de Călinescu, ne dăm seama că aprecierile criticului sunt, între limitele fatale ale oricărei critici de întâmpinare, cât se poate de juste. Procentul de eroare demn de luat în seamă nu e mai mare decât la Pompiliu Constantinescu, unanim considerat drept cel mai obiectiv cronicar literar din anii '20-'30 ai secolului. Iată, spre ilustrare, chiar cronicile consacrate de Călinescu volumelor tipărite de colegul său cu câţiva ani mai tânăr. Comentându-i *Mişcarea literară*, o culegere de recenzii ca şi următoarele, G. Călinescu remarcă un scris „lipsit de însuşiri formale, care să-l facă mai atrăgător şi mai personal". Nu altceva spune despre *Opere şi autori*, doar că acum îl socoteşte pe autor „un critic în toată puterea cuvântului". În sfârşit, la *Critice*, severitatea nu poate ascunde preţuirea: „Intelectual fin, fără îndoială, ca om, d. Pompiliu Constantinescu nu produce alt interes decât acela de a şti dacă

despre o carte s-a pronunţat afirmativ sau negativ". Este chiar cea mai bună definire a rostului unui cronicar. I s-a reproşat de obicei lui Călinescu faptul că-şi depreciază confraţii. Faptul e în parte adevărat, mai ales în *Istorie*. E de notat că G. Călinescu greşeşte rareori în observaţia concretă, de amănunt. E greu de retorcat bunăoară obiecţiilor sale la conceptele lovinesciene de *sincronism*, *diferenţiere* ori *mutaţie a valorilor*. Ceea ce i se poate obiecta este că n-a apreciat corect impactul lor în epocă şi mai ales în posteritate. Chiar juste, remarcile par astăzi meschine, când Lovinescu a devenit, prin răspândirea ideilor lui, cel mai important sociolog al culturii noastre din secolul XX. În cazul lui N. Iorga, Călinescu n-a repetat eroarea: combătându-l în detalii, l-a aşezat în mare pe soclul cuvenit. Spre respectarea nuanţelor, se cuvine precizat că există la Călinescu, când vorbeşte despre mari critici, o sumă de precauţii, ca şi cum ar vrea să nu se facă rău înţeles. Faţă de Lovinescu astfel de precauţii abundă de la primul articol pe care i-l consacră: „M-am întrebat dacă aveam căderea să judec o operă etc.", sau: „Aş vrea să înving simpatia ca să văd adevărul". Nu e simplă abilitate, căci părerea e de obicei netă: „D. Lovinescu e un spirit minor. Dacă prin graţie înţelegem lenea sufletului care nu zboară şi nu se afundă, d. Lovinescu e un graţios". Nu mai ţine de critică, dar de psihologia criticului, felul în care, după portretul departe de a fi elogios, totuşi plin de extraordinare intuiţii, din *Istorie*, Călinescu se revizuieşte (este aproape o abjurare) într-un text scris la un an după moartea lui Lovinescu, schiţându-i un portret aproape patetic.

Lărgind sfera la alte genuri, nu putem lăsa neremarcată evoluţia stilului călinescian din cronici de la liric şi epic la critic. Unele dintre primele articole sunt impregnate de literatură. Aşa scrie Călinescu la început despre Blaga, Arghezi (dar observaţiile fundamentale sunt de pe acum la acesta din urmă), ba chiar despre Crainic (prima cronică începe prin a relata o călătorie cu trenul, repetată cuvânt cu cuvânt în romanul *Cartea nunţii*), detestat apoi cu tot atâta înaripare stilistică. Portretul mitologic al lui C. Stere din *Adevărul literar şi artistic* e abandonat în *Istorie*. În schimb, lunga introducere descriptiv-etnografică din capitolul Goga nu există în cronica la volumul antologic din 1938. În general, în *Istorie* Călinescu îşi va reteza elanurile literare şi va scobori nivelul judecăţilor. Totuşi fondul lor nu se schimbă, doar, uneori, expresia. În cronicile din anii '30, Hortensia Papadat-Bengescu e văzută ca „un emul al lui d'Annunzio", preocupată nu de psihologie, ci de „surda înfiorare a cărnii", ceea ce face din *Bătrânul* o „dramă fiziologică". Societatea din *Fecioarele despletite* se situează la un nivel de educaţie superior celui sufletesc. Ca tot cronicarul, G. Călinescu are simpatii şi idiosincrazii. Unele, foarte tranşante: „Poezia dlui M. Codreanu prezintă trei note specifice: forma fixă a sonetului, recompensa naţională şi lipsa de talent". Al.O. Teodoreanu îi place fără întoarcere, Voronca îi displace tot aşa. A şi avut cu cei de la revista *Unu* o polemică pe tema unei cronici în care susţinea, pe drept cuvânt, că poetul *Brăţării nopţilor* scrie o poezie clară pe care şi-o „distruge" singur prin procedee formale sau că imaginile lui Voronca seamănă cu nişte încântători peştişori aurii scoşi însă din acvariu. Cum n-avea înţelegere pentru lirica avangardei, nici în linia exceselor lexicale, nici în aceea a absenţei simbolurilor *Jurnal de sex* al lui Bogza i s-a părut a fi „17 aspecte versificate ale vieţii sexuale, atât de înverşunate şi de scabroase, încât simţul de conservare al individului celui mai puţin pudic este murdărit de dezgust şi de inapetenţă erotică". Dadaismele lui Urmuz le ia drept simple jocuri, ca şi Alexandru George mai târziu. Noutatea *Patului lui Procust* îi scapă, deşi e convins că e vorba de „una dintre cele mai de seamă opere în proză din ultimul timp". De o remarcabilă acuitate este în schimb relevarea clişeelor din *Oraş patriarhal* de Cezar Petrescu. *Adela* este un „excepţional roman", ca şi *Baltagul* sau prozele istorice ale lui Sadoveanu. *Cimitirul Buna-Vestire* este „cea mai puternică viziune apocaliptică din

literatura română, de o grandioasă poezie". De la G. Călinescu te poți aștepta la orice. Teza lui cu privire la balzacianismul obligatoriu al romanului nostru nu-l împiedică să prefere *Cimitirul* arghezian romanelor lui Cezar Perescu, ori să dea sentințe valabile despre proustianismul lui Holban. Această putere de a se obiectiva scade în cronicile de după război. Călinescu nu pare să intuiască valorile reale ale generației '40. Nici aprecierile din *Cronicile optimistului* nu sunt corecte. G. Călinescu se entuziasmează facil de Veronica Porumbacu, Dan Deșliu, Ion Brad și alții *ejusdem farinae*. În două cazuri nu se înșală: presimțind în Florin Mugur și Marin Sorescu doi poeți valoroși. După lectura a doar 21 de poezii ale lui Sorescu, poet fără volum încă, G. Călinescu scrie în 1964 aceste rânduri pe care criticii generației '60 le vor relua în ecou:

„Fundamental, Marin Sorescu are o capacitate excepțională de a surprinde fantasticul lucrurilor umile și latura imensă a temelor comune. Este entuziast și beat de univers, copilăros, sensibil și plin de gânduri până la marginea spaimei de ineditul existenței, romantic în accepția largă a cuvântului. Câte un poem e doar un strigăt de admirație în fața sublimității, în altele se strecoară deodată witzul, maliția, fantastică și ea [...] Marin Sorescu, în cele 21 de poeme pe care mi le-a trimis, uzează de un procedeu simplu, care însă nu e îngăduit decât talentului spontan. El găsește un punct de vedere, care n-a trecut altcuiva prin minte, așază oul lui ca și Columb spărgând coaja [...] Perspectiva insolită devine un regim normal".

Deși a repudiat estetica, G. Călinescu este, între criticii interbelici, capul teoretic cel mai subtil. Întâile sale contribuții din *Viața literară* nu sunt recenzii de cărți, ci articole teoretice. Ideile debutantului nu vor suferi modificări însemnate în studiile de la maturitate, un deceniu mai târziu. Simțul critic nu ține de psihologie, este normativ și are a face cu valoarea, susține bunăoară Călinescu. Dar ce vrea să zică „atitudine normativă"? „Aceea în care spiritul își reprezintă faptul extern ca un produs posibil al propriei activități". Și încă: „Simțul critic e actul creator eșuat". Nimeni nu distinsese până atunci la noi atât de exact normativul de teoretic și nu legase așa de bine critica de creație. *Tehnica criticii și a istoriei literare* din 1938 reia titlul, nu și ideile lui Gustave Rudler din *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraire* (1923) și a rămas textul fundamental pentru gândirea lui Călinescu și a călinescienilor. Problemele criticii, pe de o parte, și ale istoriei literare, pe de alta, vor reveni și după război. Raportul dintre cele două discipline surori este elucidat însă de pe acum. Nu e greu de văzut ce pas mare face autorul față de toată teoria vremii sale, și nu numai românească. Abia în 1947 Wellek va formula, în critica anglo-saxonă, un principiu similar cu acela călinescian, doar că acolo unde Călinescu vedea o complementaritate, Wellek descoperea o aporie. Nimic din ce se spusese înainte la noi nu prevestea radicala teză a lui Călinescu. În 1901, N. Iorga socotea istoria literară o „operă de știință și de artă în aceeași vreme", fără a explica în ce fel. Ovid Densusianu distingea și el, în 1906, „critica estetică" de „critica istorică" și, deși era de părere că hotarul dintre cele două „nu e totdeauna bine stabilit", nu mergea nici el mai departe. În fond, ideea comună, și a lui Ibrăileanu, și a lui Lovinescu, și a lui Vianu a fost mereu aceea că istoria literară se ocupă de operele trecutului, iar critica de cele ale prezentului. „Litigiul" va mai avea căutare la Ș. Cioculescu în 1940. Singurele observații care ne surprind în acest concert sunt ale lui Sextil Pușcariu, care afirma în 1930 că istoria literară este „alta de la epocă la epocă", și D. Caracostea, care anunța în 1938 structuralismul de la mijlocul secolului susținând „concepția primatului coexistenței în descifrarea succesiunii". G. Călinescu tranșează definitiv raportul:

„Punerea laolaltă a criticii și a istoriei literare când e vorba de a le studia tehnica nu trebuie să mire, deși mulți s-au obișnuit a

despărţi istoria literară de critica aşa-zisă estetică, făcând din cea dintâi numai o introducere la cea de a doua. În realitate, critică şi istorie sunt două înfăţişări ale criticii în înţelesul cel mai larg. Este cu putinţă să faci critică curată fără proiecţie istorică, cu toate că adevărata critică de valoare conţine implicit o determinaţiune istorică, dar nu e cu putinţă să faci istorie literară fără examen critic".

Puţine texte critice au avut o influenţă mai de durată şi mai profundă decât aceasta în istoria disciplinei noastre. Ideea lui Călinescu este că istoria literară este o „istorie de valori", asemănând-o cu o monedă cu cele două feţe ale ei şi că, prin urmare, în pofida tendinţei naturale de a cădea fie cap, fie pajură, adevărata critică este în acelaşi timp istorie literară, iar adevărata istorie literară este şi critică. Problema ar fi menţinerea monedei pe cant, ceea ce Wellek va socoti irealizabil. În plus, G. Călinescu defineşte istoria ca introducerea unui sens, a unei structuri în succesiunea indiferentă de evenimente literare. Istoria literară este un scenariu subiectiv bazat pe fapte obiective. Romantism, naturalism etc. ar fi doar concepte operatorii, nicidecum realităţi istorice. Dovadă este că promotorii lor n-aveau cunoştinţă de faptul că sunt romantici ori realişti. La limită, ne putem imagina, spune Călinescu, o istorie a unei literaturi inventate. Concluzia este acut subiectivă, dar a făcut cea mai lungă carieră dintre toate tezele critice şi istorice de la noi: „Rostul istoriei literare nu e de a cerceta obiectiv probleme impuse din afara spiritului nostru, ci de a crea puncte de vedere din care să iasă structuri acceptabile". Fiind, ca şi critica, operă de vocaţie, istoria literară nu exclude o metodă şi o disciplină foarte stricte, adică acele tehnici de care vorbeşte Gustave Rudler în studiul de la care Călinescu a împrumutat oarecum forţat titlul, căci el acordă puţine rânduri laturii materiale a disciplinei. *Istoria ca ştiinţă inefabilă şi sinteză epică* din 1947 sprijină cam aceleaşi idei pe o amplă bibliografie (germană) şi se preocupă mai mult de raportul istoriei literare cu istoria generală decât cu critica. Istoria literară rămâne una de valori narată însă de un „cap epic", neintrând în chip limpede nici în distincţia lui Polibius dintre *pragnatiki* şi *apodiktiki*, nici în aceea a lui A.D. Xenopol al nostru între ştiinţele de succesiune şi cele de repetiţie. Chiar teoria scenariului subiectiv este aceeaşi.

Repudierea esteticii reprezintă conţinutul celui dintâi capitol din *Cursùl de poezie* din 1937-1938 (republicat laolaltă cu *Tehnica*... în 1939 în *Principii de estetică*) şi merge mână în mână cu repudierea, mult mai discretă, a stilisticii. Antipozitivismul şi antiscientismul fac parte de altfel din bagajul nativ al celei de a treia generaţii maioresciene. Legatul lăsat de Maiorescu punea accent pe *idei*, nu pe *cuvânt*, ceea ce ar explica dezinteresul pentru orice fel de critică verbală. Frigiditatea faţă de cuvânt şi implicit faţă de text a ctitorului criticii noastre va fi aşezată de Călinescu la originea esteticii ca ştiinţă. Preocuparea pentru estetică s-ar fi născut din „nevoia simţită de o întinsă clasă de intelectuali de a vindeca lipsa sensibilităţii artistice prin judecăţi aşa-zise obiective". Şi: „Din această frigiditate s-a născut aşadar Estetica", o disciplină „care nu-şi cunoaşte obiectul", fiindcă poezia, arta nu se pot defini. Am văzut că E. Lovinescu gândea la fel. Aşa că, exceptându-l pe Tudor Vianu în *Arta prozatorilor*, care nici el nu pleca de la Spitzer, ci de la Bally, şi pe Mihai Zamfir, care a introdus conceptul de *stilistică diacronică*, permiţând în principiu unei istorii stilistice a literaturii să existe, niciun critic român n-a fost, propriu-vorbind stilist, nici chiar D. Caracostea, care a studiat expresivitatea în general, nici E. Negrici, limitându-se la aceea involuntară. G. Călinescu, crocean fiind, s-a arătat cu atât mai puţin atras de limbă. În *Opera lui Eminescu* este un capitol consacrat limbii poetului, dar scris mai curând din dorinţa de a proba ironic ineficacitatea abordării respective decât de a ne dezvălui verbalitatea poetului. Cât priveşte poezia, ea a stat în atenţia teoretică a lui Călinescu de la debutul său.

Cursul de poezie este o „retorică bizuită pe experienţă" şi nu o poetică (de altfel, Călinescu nu pare a deosebi poetica de estetică), o ilustrare a mecanismelor poetice pe baza unor exemple ilustre, o cercetare empirică din care se degajează câteva pseudoprecepte, o „şcoală de poezie", cum traduce autorul toate acestea într-un fel de subtitlu al *Cursului* său. Falsele precepte sunt de două tipuri: de natură şi de metodă. Sunt false, fiindcă nu se poate compune poezie prin întrebuinţarea lor. Sunt utile criticului, nu artistului, şi numai aposteriori. Exemplul cel mai celebru de un astfel de fals precept privind natura poeziei este următorul: „Nu există poezie acolo unde nu este nicio organizaţiune, nicio structură, într-un cuvânt nicio idee poetică". Demonstrarea lui se face cu ajutorul poeziei dadaiste care şi-a propus să distrugă tocmai structurile constituite, lăsând loc liber hazardului. Călinescu înţelege bine dadaismul ca polemică împotriva academismului, dar nu crede în valabilitatea absolută a acestui tip de poezie. Un pseudoprecept de metodă recomandă evitarea arbitrariului sistematic „care oboseşte spiritul", tot aşa cum (tot un precept metodic) „raporturile prea noi [...] stârnesc râsul", fiind nevoie ca „proporţia dintre conformism şi noutate" să încline spre cel dintâi, dacă dorim o artă gravă şi emoţionantă. În fine, discutarea „poeziei pure" a abatelui Bremond îi prilejuieşte lui Călinescu nu doar nuanţarea ideii de *sens* ori *idee poetică*, altceva decât *înţeles* logic ori raţional, dar şi concluzia că poezia nu exclude intelectualitatea, ci doar inteligibilul, aşa încât ermeticii ori obscurii nu trebuie citiţi în tradiţie aristotelică, logică, dar în tradiţie platoniciană, simbolică, apăsând pe ritualitate şi nu pe mesajul noţional. Aici se ridică principala dificultate a tezei din strălucitorul *Curs de poezie*, care n-a fost remarcată, deşi este frapantă. Deşi nu crede că putem spune *ce este poezia*, ci doar *cum este ea* (idee reluată şi mai clar în finalul *Universului poeziei* din 1947), Călinescu se încumetă totuşi să finalizeze primul său mare studiu despre poezie cu un răspuns la prima întrebare: „Poezia este un mod ceremonial, ineficient de a comunica iraţionalul, este *forma goală a activităţii intelectuale*. Ca să se facă înţeleşi, poeţii se joacă, făcând ca şi nebunii gestul comunicării fără să comunice în fond decât nevoia fundamentală a sufletului uman de a prinde sensul lumii". *Universul poeziei* se ţine mai strâns de ideea că nu putem şti ce este poezia, încercând să ne arate din ce se compune totuşi ea în latură materială. Premisa este că poezia „îşi are universul ei, aşa cum un continent are fauna şi flora lui". Doar că nu orice lucru intră în universul poeziei, ci numai acelea „poetice", care nu sunt adică „refractare": „Nu toate lucrurile intră în universul poeziei, ci numai acelea care pot constitui nişte hieroglife, nişte embrioane de poem, datorate imaginaţiei omenirii [...] Marele poet se află în poziţie favorabilă când cade pe astfel de simboluri". Iar principiul după care judecăm ce este poetic şi ce nu, ni-l dă „sensul cel mai general al lumii", care are un început, un apogeu şi un sfârşit, simbolurile definind „momentele cele mai caracterizate" ale acestui proces universal. Urmează, cum se ştie, o superbă investigare a obiectelor poetice, de la animale şi plante la mobile şi alimente. Contrazicerea apare dacă comparăm definiţia din *Curs de poezie* cu aceea din *Universul poziei*. Poezia înseamnă pentru Călinescu, în acelaşi timp, două lucruri diferite şi chiar opuse: o „formă goală", adică un mod ceremonial de a comunica iraţionalul, şi un conţinut plin de simboluri, universul însuşi *mis-en-abîme* în câteva hieroglife. Dar nu se poate ca poezia să fie deopotrivă un univers consistent şi un simplu ritual, să comunice (fie şi iraţionalul) şi totodată doar să se prefacă a comunica, să reprezinte nevoia cea mai gravă a sufletului uman, aceea de a prinde sensul lumii, şi să fie un joc gratuit, gest de nebuni simulanţi. *Universul poeziei* conţine şi el o dificultate de principiu. G. Călinescu este convins că poezia unor obiecte rezidă în natura lor. Poetul „accentuează simbolul inclus". Altele ar fi refractare tot prin natură, şi ocolite de poeţi. Din prima categorie ar face parte, de exemplu, *diamantul*, ca succedaneu al focului

solar, din a doua, *catifeaua*, „agreabilă, decorativă, dar indiferentă". Însă chiar în pasajul în care voieşte să arate că poetice nu sunt numaidecât doar lucrurile considerate frumoase, ci şi multe altele, crezute prozaice de către neavizaţi, G. Călinescu creează o contradicţie care-i pune la îndoială teza principală a studiului:

„Oricum, e greşit să considerăm lucrurile în sine, trebuie mereu să le raportăm la ideea generală. Cineva îmi spune poate că aparatul de radio este eminamente prozaic, ca orice invenţie tehnică. Însă obiectul nu-i contrastant, zic eu, ideii. Trebuie numai să vie poetul să accentueze simbolul inclus. De ce, dacă îngerii vesteau catastrofa finală prin trâmbiţă, n-ar vesti-o prin radio: «Atenţie, atenţie! *Vae, vae, vae, incolis terrae*» şi celelalte? De ce pâlnia aparatului în legătură cu eterul n-ar primi mesagii de la cerul însuşi? Este evident că dacă Iisus ar fi apărut într-o vreme ca cea de azi, limuzina şi radioul ar fi fost imagini sacre. Răstignirea pe cruce era atunci o pedeapsă banală. Astăzi, Iisus ar fi fost împuşcat şi puşca ar fi devenit obiect sfânt".

Constatăm chiar din exemplele lui G. Călinescu faptul că puşca şi crucea nu sunt poetice de la sine, prin natura lor, ci prin şansa de a participa la o tradiţie. Crucea a devenit poetică pentru noi datorită creştinismului, dar nu pentru musulmani sau hinduşi; puşca a rămas deocamdată prozaică pentru toţi. Semnificaţia poetică e naturală pentru Călinescu, istorică pentru alţii, printre care mă prenumăr. Nu există din această cauză unanimitate în privinţa subiectelor predispuse la poezie. Cele mai diferite lucruri se pot încărca poetic în funcţie de un context moral, religios, cultural. Dar nu neapărat toate pentru toţi. Limbajul poetic nu este, el însuşi, natural, ci istoric. Dacă îl urmărim pe acela românesc, de exemplu, de la romantici la simbolişti, observăm cum o mulţime de cuvinte poetice pentru Alecsandri ori Eminescu nu mai au deloc încărcătura cu pricina pentru Bacovia sau Minulescu, în vreme ce altele, poetice pentru Arghezi, erau cu totul străine spiritului poeziei lui Bolintineanu. Nu neg că există şi lucruri a căror poeticitate pare la un moment dat universală, dar nu sunt sigur că acest fapt provine din însuşiri ale lor naturale, putând fi foarte bine rodul „globalizării" poeziei înseşi într-o epocă fără frontiere. Acest limbaj constituit istoric devine, în fiecare moment şi loc, un fel de a doua natură a obiectelor. Natural este pentru orice poet acel lucru în care el poate descifra un sens raportabil la propria tradiţie poetică. Pentru cutare poet american contemporan, înfăţişând într-o poezie un accident de automobil pe o autostradă, căruia i-a căzut victimă o căprioară, automobilul ucigaş şi autostrada reprezintă cel mai natural lucru din lume, spre deosebire de căprioară care pare, ea, venită din cer. Pentru Sadoveanu, perspectiva ar fi fost cu siguranţă inversă.

Cel mai original şi mai avansat este Călinescu în tezele despre critică şi istorie literară. Se poate spune că ele au rămas valabile până astăzi, mai mult, că dispariţia istoriilor literare adevărate (nu, desigur, a celor de uz didactic, precum ale lui Al. Piru, D. Micu sau Ion Rotaru) după războiul din urmă, se explică prin chiar teoria călinesciană. Puţini au fost criticii capabili să susţină efortul dublu preconizat de Călinescu, în condiţiile în care obiectul tradiţional şi mult mai comod al istoriei literare, acela indiferent la valori şi atent la context, a fost escamotat în felul acesta. Opiniile despre poezie, cu atâtea elemente extraordinare, par oarecum învechite. Ele au defectul privirii prea de aproape. O dovedeşte şi încercarea de clasificare dintr-un mic articol publicat în *Vremea* în 1930, în care poezia epocii este împărţită în noţională, simbolică, ingenuă şi himerică. O clasificare istorică ar fi pretins o vedere din avion. Nici în *Curs de poezie* n-avem clase mai bune: se vorbeşte de dadaism şi de suprarealism în chip prea distinct, poezia pură este amestecată cu aceea dificilă, distinsă totuşi de poezia hermetică sau iniţiatică. Orice ar fi, Călinescu nu apreciază deloc avangarda istorică, gustul lui

mergând spre purismul muzical şi ceremonial, acela definit în *Cursul de poezie*. Cel mai greu se împacă G. Călinescu cu romanul modern. În primele articole, doar banalităţi („contactul cu viaţa", autenticitate etc.). Apoi, o predilecţie repetată pentru romanul „senzaţional", de fapte, tip *Rusoaica*. Ceva mai târziu, G. Călinescu cere romanului semnificaţie şi universalitate. Va remarca, pe drept cuvânt, că spre deosebire de Balzac, unde tema e totdeauna fundamentală (iubirea de progenitură, invidia fetei bătrâne, căderea în ispită a flăcăului tomnatic, ambiţia juvenilă ş.a.), în romanul nostru, la Rebreanu, ca şi la Sadoveanu, tema e minoră, circumscrisă istoric, locală. Şi mai ciudată este sociologia romanescă gândită de Călinescu. El crede că românii au sărit prea repede în barca lui Proust, înainte de a fi vâslit până la mal împreună cu Balzac ori Tolstoi. Proustianismul ar pretinde însă un suflet ca o ceapă cu multe foi, în vreme ce românul ar fi încă în faza sufletului simplu şi silit să dea încă ani buni doar versiuni de *Ion* al lui Rebreanu. „Noi vom putea fi tolstoieni, balzacieni, adică scriitori preocupaţi de sensul lumii şi de forma exterioară a omenirii, şi nu vom fi încă în stare de introspecţie până ce nu vom cânta bucuria de a trăi şi a cunoaşte. Tipul firesc de roman românesc este deocamdată acela obiectiv". Aceste rânduri sunt scrise în 1933, când apăruseră nu doar *Ion* şi *Răscoala*, dar şi *Pădurea spânzuraţilor*, nu doar *Baltagul* şi *Întunecare*, ci şi *Ulima noapte...*, *Patul lui Procust*, *Maitreyi*, *Ioana* şi *De două mii de ani*. Într-un studiu despre Camil Petrescu, reluat în parte în *Istorie*, G. Călinescu îl combate pe autor pentru tezele sale despre roman şi culege balzacianismul din (mai mult sau mai puţin) proustienele sale romane precum stafidele din cozonac. El se declară şi contra ideii lui Lovinescu care vedea evoluţia romanului nostru ca pe una de la rural la urban şi de la obiectiv la psihologic: „Ecuaţiile acestea ţăran = om rudimentar, orăşean = fiinţă complexă dovedesc o judecată falsă şi un snobism caracteristic..." „Ţăranul – adaugă Călinescu – îşi pune aceleaşi probleme ca şi Kant, dar le rezolvă cu altă tehnică". Fraze ca acestea i-au fanatizat pe mulţi dintre criticii anilor '60-'80 ai secolului trecut. Desigur, Călinescu greşea confundând înţelepciunea omului simplu cu filosofia ca profesie. Ţăranul nu şi-a pus niciodată problema categoriilor ori a imperativului necesar, după cum s-ar putea ca Immanuel Kant, mai cu capul în nori, să nu fi avut înţelepciunea practică a lui Moş Ion Roată. Problema este că, după ce ia apărarea complexităţii ţăranului ca personaj de roman, ceea ce, în fond, este o bună apreciere dacă îl avem în vedere pe ţăran ca ins real, nu însă şi ca personaj de roman, Călinescu se întoarce candid de unde a plecat: „Deosebirea dintre indivizi trebuie făcută prin noţiunea de adaptare. Sunt două moduri (renunţând la nuanţe) de a se adapta. Un individ porneşte la câmp sau la cancelarie (ca să aibă ce mânca), îşi caută o femeie (ca să poată procrea), dar face toate aceste gesturi orbeşte, muteşte, fără a transforma pe acel «ca să» în noţiune de finalitate [...] Dacă însă eroul, chiar mişcat instinctual, se motivează pe sine, făcându-şi anumite reprezentări anticipate ale propriilor acte, lucrând aşadar după cauze finale, atunci avem de-a face cu un caz superior de adaptare, cu omul complex". Diferenţa, vasăzică, nu este de mediu, ci de mod de adaptare. Dar oare primul mod nu e mai răspândit la ţară decât la oraş? Ajungem tot de unde am pornit, la diferenţa dintre Ion şi Bologa. Călinescu mai face un pas: „Toată această maşinărie a finalizării actelor noastre se cheamă viaţă morală". Admirabil spus! „Obiectul romanului este omul ca fiinţă morală". Minunat, dar atunci Sadoveanu nu scrie romane, nici *Fructele mâniei* de John Steinbeck nu este roman, nici multe din cărţile lui Faulkner. Zadarnic ne consolează Călinescu observând că interesul în roman provine nu din adâncimea adaptării ori din „calitatea de fiinţă cu mecanism final" a eroului, ci din „viclenia cu care instinctele se ascund sub structura moralităţii". Mult mai uşor de acceptat sunt, ca mereu la Călinescu, remarcile care se întemeiază pe text. Distincţia dintre roman şi biografie din

capitolul despre Cezar Petrescu din *Istorie* este excepţională. Călinescu o va relua în 1957 în *Reflecţii mărunte asupra romanului*: „Romanul modern studiază omul comun [...] Mi se va spune că totuşi personajele lui Stendhal au calităţi excepţionale, că Tolstoi n-a ezitat a introduce în roman împăraţi şi regi, printre care Napoleon. Romancierul modern nu face însă apologia eroului şi nu-l subliniază, şi dacă se ocupă de un mare căpitan, nu-l aşază pe un munte, ca să întunece orizontul, ci-l lasă să se amestece în mulţime, să fie om ca toţi oamenii ...” Cea mai palpabilă dovadă că avem nevoie de context ca să citim corect este că aceste consideraţii apăreau exact în anul în care se publica traducerea românească a *Mesteacănului alb* de Konstantin Bubenov, în care, în scena finală, apărea nu un căpitan, ci însuşi generalissimul Stalin, pe un deal înalt, privind cu binoclul câmpul de luptă. Nu este exclusă ironia lui Călinescu la adresa unor astfel de romane cu personaje exemplare şi monumentale, cum era şi aviatorul lui Boris Polevoi, rămas fără picioare, dar pilotând până la sfârşitul războiului cu ajutorul protezelor, cum era şi eroul din *Aşa s-a călit oţelul* şi, de ce nu, eroii din *Tânăra gardă*, romanul lui Fadeev.

„G. Călinescu a socotit că e mai instructiv să-şi înceapă cariera epică printr-o biografie. *Viaţa lui Mihai Eminescu* (la care-l îndemna şi dorinţa de a lua contact organic cu tradiţia) a ieşit din această intenţie. Stricta răceală documentară, prin constrângerile ei, i-ar fi verificat mijloacele de producţie”. Aceste rânduri sunt din propria *Istorie*, dar nu lămuresc suficient de ce a debutat autorul cu o carte despre Eminescu şi nici cum s-a născut preocuparea lui pentru biografia poetului. Nu se poate spune de când datează această preocupare. Între cărţile pe care G. Călinescu le anunţă ca fiind în proiect (de pildă, în 1927) nu figurează o *Viaţă a lui Eminescu*. Articole referitoare la poet (înainte de 1932) n-a publicat decât câteva: o paralelă Eminescu-Arghezi în revista *Sinteza* din 1927 ori o recenzie a cărţii lui Ramiro Ortiz, în acelaşi an, în *Viaţa literară*, fiindcă cele din *Vremea* sunt chiar din timpul redactării biografiei. Ce e drept, portretul făcut lui Eminescu de Ortiz i-a reţinut atenţia şi-l vom găsi, dezvoltat, în biografie: „Pe cale pur anecdotică, d. Ramiro Ortiz ne-a înfăţişat un Eminescu păduratec, nebun de libertate, un fel de Rimbaud mai chinuit, dar tot aşa de sălbatec în sentimentul naturii. E un Eminescu muşcând cu aviditate, în zgomotul rotativelor unsuroase, fructele ţărăneşti dintr-o farfurie”. Mai mult, în *Postfaţa* la prima ediţie, G. Călinescu mărturiseşte că în „excelenta biografie” a fostului său profesor, a „întrevăzut întâia oară cartea de faţă”. E probabil că G. Călinescu a lucrat la *Viaţă* mai puţin de un an. Un biograf al său crede că a început să se documenteze după dispariţia revistei *Capricorn*, în decembrie 1930. Fapt e că anul 1931 este cel mai sărac pentru publicistica lui G. Călinescu. Putem întrevedea aici unul din motivele iritării eminescologilor vremii, care nu l-au suportat pe acest „intrus”, capabil să dea o biografie în timp aşa de scurt, contrar convingerii lor (a exprimat-o Bogdan-Duică) că e nevoie de cincizeci de ani spre a te familiariza cu toate documentele. G. Călinescu le-a plătit-o cu vârf şi îndesat, în câteva pamflete, ţinând la ideea lui că „scopul biografiei este viaţa, nu faptele” şi că „lipsa unei ştiri de amănunt” n-o poate zădărnici. *Viaţa lui Mihai Eminescu* apare într-un moment în care interesul pentru poet se afla la apogeu. Îndată după Primul Război, numărul ediţiilor, studiilor şi biografiilor crescuse exponenţial, culminând în pragul celui de al Doilea cu ediţia Perpessicius. Odată publicată, *Viaţa* e bine primită de critică (Ibrăileanu o socoteşte „monumentul cel mai impunător ce s-a ridicat până astăzi lui Eminescu”), exceptând pe mai vârstnicul Lovinescu, care-şi ascunde rezervele sub o îndelungată tăcere până la apariţia seriei romanelor sale despre Eminescu, sigur fiind că ele „anulează” tot ce a scris Călinescu, şi pe mai junele E. Ionescu („biografie romanţată în sensul cel mai peiorativ al cuvântului”). Virulenţa unor Lecca Morariu, C. Manolache, I.E. Torouţiu şi alţi specialişti în poetul naţional nu ne poate înşela în privinţa

cauzelor. Are dreptate până la urmă G. Călinescu să scrie în prefaţa la ediţia a doua, din 1933, că, în ciuda numărului mare de cronici, *Viaţa* n-a fost discutată ca lumea, nici de frustraţii eminescologiei, nici de, în general, binevoitorii critici: „Nici unul din aceşti critici n-a putut face vreo observaţie utilă ...” Curios e că nici mai târziu *Viaţa lui Eminescu* n-a fost pusă sub lupă şi comentată în esenţa viziunii ei, dincolo de observaţii care veneau imediat pe limbă, cum ar fi darurile de narator (nu spunea Călinescu însuşi că îşi începe cu *Viaţa* „cariera epică”?), de portretist ori de evocator ale autorului. Cultul lui Călinescu a împiedicat o justă evaluare a celei mai celebre biografii critice din literatura noastră. Nu s-a examinat, de pildă, felul în care şi-a cosmetizat Călinescu cartea lui de debut în ediţia din 1964, întâia de după război, dar şi ultima antumă, luată drept bază de toate cele care au urmat, inclusiv aceea din seria de *Opere* (volumul 11, 1969). Excepţie va face ediţia Ilenei Mihăilă de la *Litera Internaţional* şi apoi de la *Editura Academiei* din 2003, care foloseşte textul din ediţia 1938, avertizată fiind editoarea şi de un articol al lui Şt. Cazimir din *România literară* (nr. 3, 2000) în care erau dezvăluite numeroasele modificări operate la solicitarea cenzurii în şpalturile ediţiei 1964. S-a trecut uşor peste ce putea însemna, la începutul anilor '60, cea din urmă voinţă a autorului. Şi chiar dacă acceptăm că oportunismul lui Călinescu a intrat încă o dată în joc, şi tot trebuie să aşezăm pe două coloane ediţiile de dinainte şi cele de după instaurarea comunismului ca să vedem deosebirile. Aceste deosebiri pot fi clasificate, de la simplu la complex, în mai multe categorii. Cele mai banale, dar care, nici ele, nu ţin de o revizuire propriu-zisă, ci de cenzură, constau în omiterea unor cuvinte sau pasaje. Propoziţia „Eminescu era un român *verde* de tip carpatin” pierde adjectivul subliniat de noi, în toate ediţiile începând cu aceea din 1964. Titlul broşurii lui Kogălniceanu *Răpirea Bucovinei* dispare, lăsând în loc „broşura antiaustriacă”. Nu regăsim nici ideea de bază în privinţa tipului erotic eminescian: „un tip sexual veneric”. A doua categorie, poate cea mai bogată, este a unor substituţii prudente ideologic. „Eminescu a fost un mistic naţionalist” devine „Eminescu a fost un patriot înflăcărat”. Cuvinte ca „minoritar”, „ovreiesc”, „străinii”, „metafizician”, „conservator” sunt puse între ghilimele, eliminate ori înlocuite cu sinonime. Primele două devin adesea „micii capitalişti” ori „cămătarii”, „străinii” se transformă în „imperialii”, când Bucovina însăşi devine Moldova de Sus, „liberalismul” devine „democratism”, „conservatorii tipici”, „conservatori progresişti”, iar „indignarea împotriva străinilor de neam” se citeşte ca „indignare faţă de rărirea elementului românesc”. Câte un *pare* ia locul lui *este*, „mizantrop” se diminuează la „cu crize de mizantrop”, *Deşteaptă-te, române!* îşi recapătă titlul *Un răsunet*, iar primelor versuri din *Doină* le sunt preferate cele în care este invocat Ştefan cel Mare. Un capitol aproape masacrat de astfel de schimbări este *Eminescu gazetar*. Aici avem şi o a treia categorie de modificări: adaosuri explicative, unele destul de ample. După ce citează una din diatribele lui Eminescu împotriva alogenilor de origine grecească, G. Călinescu vine cu o frază de precizare căreia nu i-a simţit nevoia în 1932: „În fond, Eminescu nu făcea proces de origine, ci explica în aprinderea polemică nesinceritatea «democratică» şi parvenitismul politicienilor, «fanariot» fiind sinonim, pentru el, cu aventurier neproductiv, trăind din vorbărie sterilă”. Precizarea e nu doar tendenţioasă ideologic, dar şi greşită, căci nu „sterilitatea”, ci tocmai „productivitatea” păturii superpuse îl scandaliza pe Eminescu. Mai încolo, în contextul dezbaterii pe marginea articolului 7 din Constituţie, privitor la drepturile cetăţeneşti ale evreilor, G. Călinescu introduce un nou pasaj, menit să explice de ce, „vânăt de mânie”, Eminescu „declară vociferând că se va expatria” (expresii, oricum, îndulcite în „Eminescu, contrariat, ar fi declarat vociferând că se va expatria”): „Şi totuşi poetul nu era antisemit, scria limpede că era departe «de-a urî

pe evrei», osândind violenţele împotriva lor, ci aplica doar o teorie sui-generis a muncii, rezultată dintr-o confuzie paradoxală de marxism şi conservatorism utopic, prin care osândea păturile ce speculau capitalul fără a produce sau exploatau munca altora. «Că sunt evrei ce merită egala îndreptăţire – cine o contestă?»". Exemplele s-ar putea înmulţi, dar la ce bun?

Deşi vestită pentru pasajele sale lirice (îndeosebi acela final), *Viaţa lui Eminescu* debutează pe un ton mai degrabă ironic. Ironia vizează atât pretenţiile unora de a da lui Eminescu obârşie fabuloasă sau, în orice caz, aleasă („fiind îndoială că un căminar moldovean şi o fată de stolnic ar fi putut da fiinţă întristatului contemplator al Luceafărului"), cât şi autohtonismul acelora care l-ar fi văzut descinzând din Burebista şi Zamolxe. Fraza care urmează, deschizând balul ipotezelor, reprezintă un duş rece: „Întâia bănuială este că strămoşul său ar fi fost *turc*". După alţii, Eminescu este „prin origine, suedez" şi încă urmaşul unui cavaler al lui Carol al XII-lea. După mamă, este indiscutabil rus. Ironia merge mai departe, după enumerarea a vreo zece origini: „Şi în vreme ce biografii caută strămoşi de-ai poetului între Marea Baltică şi Marea Caspică, într-un sat din Bucovina, judeţul Suceava, zis Călineştii lui Cuparencu, trăiau până deunăzi şi mai trăiesc încă rude ţărăneşti ale lui Mihai Eminescu". Această coborâre a lucrurilor pe pământ vine ca un contrapunct la savoarea poetică a descrierilor sau evocărilor. În unele cazuri, Călinescu pare a se fi documentat la faţa locului. A văzut probabil cu ochii lui bisericuţa cu ferestre ogivale şi cornişe ridicată în 1801 la Dumbrăveni de Iordachi Balş, nepotul vistiernicului care-l angajează ca administrator pe tatăl poetului. După fotografii, descrie conacul în stil neoclasic rusesc şi chiar casa părintească de la Ipoteşti care a suferit numeroase refaceri. Trierea informaţiei nu este doar utilă ştiinţific, ci şi semnificativă epic. Se citează din orice sursă, fie şi necreditabilă, dacă asta poate colora textul. Portretele sunt remarcabile, întâiul fiind chiar al căminarului Gheorghe Eminovici în care spiritul maliţios al lui E. Ionescu a văzut asemănarea cu Jean Poquelin, tatăl lui Molière. Delicat e portretul Ralucăi, mama. Călinescu se inspiră din orice: din scrisori, din memorii, din tablouri, din acte notariale, şi nu în ultimul rând, din poeziile sau prozele lui Eminescu însuşi. În cele trei sferturi de secol care s-au scurs de la publicarea *Vieţii*, s-au strâns multe informaţii noi, dar intuiţia lui Călinescu a funcţionat în general admirabil; constatările ori presupunerile lui, deseori date numai ca probabile, n-au fost infirmate, chiar dacă naşterea la Botoşani e astăzi certificată ori dacă cei doi copaci de la intrarea casei din Ipoteşti s-au dovedit a fi plopi şi nu tei, chiar dacă biblioteca lui Gheorghe Eminovici, vag depreciată de Călinescu, era una din cele mai mari din epocă ori, în fine, dacă nu moartea lui Pumnul l-a gonit pe adolescent din Cernăuţi, ci dorinţa de a se face actor. Unde Călinescu trece de la ipoteze la lucruri sigure este în portretul pe care-l face copilului. Acesta e văzut ca o „haimana sănătoasă", conform unor versuri proprii vădit autobiografice, nicidecum ca un „palid trubadur solitar". La Blaj, în 1866, descinde un adolescent „rustic, sănătos şi primitiv, pe care-l încurcau chiar uneltele cele mai banale ale civilizaţiei orăşeneşti". Zdrenţărosul pe care N. Densusianu îl îmbracă, la Sibiu, nu se piaptănă niciodată, are încălţările pline de praf ori demolate de lungile drumuri, doarme prin şopuri de fân şi se mulţumeşte să-şi arunce dimineaţa din palmele făcute căuş puţină apă pe faţă. Iată un personaj care i-a şocat pe biografi în anii '30, dar care, graţie prestigiului tot mai mare pe urmă al cărţii şi al autorului ei, a sfârşit prin a se impune. Nu e greu de acceptat că G. Călinescu exagerează rusticitatea, ca, mai târziu, boema eminesciană. Între sat şi oraş nu era, înainte de secolul XX, diferenţa de astăzi, nici chiar în Europa, pe unde Goldmund, eroul lui Hesse, călătorea în felul lui Eminescu, tot aşa ca tinerii ucenici ai lui Goethe ori Slavici. Mersul pe jos era obişnuit, ca şi spălatul precar la fântână ori la râu, dormitul în paie şi celelalte. Nu cred că putem

trage de aici o încheiere categorică privindu-l pe Eminescu, în afară de un anumit dezinteres al lui pentru confortul material. Despre cele cinci călătorii ale lui Eminescu în Ardeal, între 1864 şi 1868, ştim astăzi mai multe. N. Trifoiu a publicat o hartă precisă a lor (*Drumurile şi popasurile lui Eminescu în Trasilvania*, 1998). Însă ele s-au desfăşurat cu siguranţă cam în felul de la Călinescu. Portretul junelui neglijent se menţine şi în anii maturităţii.

Boema eminesciană datorează lui Călinescu paginile cele mai plastice. Criticul are prudenţa de a nu omite să precizeze că spiritul poetului se ridica mult peste precaritatea existenţei lui materiale. Însă o oarecare exagerare nu este nici aici exclusă. Dus de condei, Călinescu scrie: „Lipsa totală a oricărui simţ de convenţie îl făcea pe Eminescu să asculte de instincte, să doarmă neregulat şi pe apucate, să mănânce oricând şi oriunde, *să-şi sufle nasul în şervețele de masă*". Am subliniat înadins. Ar fi să uităm că, de la o dată înainte, Eminescu s-a mişcat în lumea bună, printre cei mai de seamă intelectuali ori politicieni români din a doua jumătate a secolului XIX. Niciunul nu ne-a lăsat vreo mărturie legată de murdăria ori de lipsa lui de maniere, ci doar, cel mult, legată de nepăsarea faţă de convenienţe. Şi, aceasta, relativă, căci nu l-a exclus din societate. Odăile în care locuia erau pline de cărţi, lepădate peste tot, ca şi mucurile de ţigară, şi probabil neaerisite cu zilele, dar că Maiorescu ar fi călcat pragul unei încăperi în care se simţea „fermentaţia unui interior hermetic" ca să-l ducă la dejun acasă la el pe poet, iată un lucru greu de închipuit. Eminescu va fi preferat bojdeuca lui Creangă apartamentului în care şedea Maiorescu, dar e greu de presupus că nu ştia să folosească tacâmurile ori şervetul în scopurile lor fireşti. Şi nici la Junimea n-ar fi fost primit, dacă nu s-ar fi îmbrăcat şi purtat decent. „Existenţa rudimentară" potrivită „firii lor fiziologice şi morale" este, când vorbim despre Eminescu şi Creangă, o apreciere greşită. Călinescu nu ezită să vadă la amândoi aspiraţia „întoarcerii în noroi" a „mascurului" cu pielea groasă. Însă prietenia lor se baza pe altceva decât pe aceste mizerii, şi anume pe un pronunţat sentimentalism, declanşat de stacane cu vin, pe darul de povestitor al lui Creangă (toată viaţa lui, Eminescu a ascultat cu plăcere poveşti) şi pe inteligenţa sclipitoare a lui Eminescu, la care Creangă, cu umorul lui intelectual care-i provoca pe junimişti să aleagă „uliţa mare", era cât se poate de sensibil. Nu grosolănia fizică, ci fineţea spiritului îi apropia. Întorcându-ne la epoca studiilor în străinătate (despre cele din ţară nu ştim nici acum mult mai multe decât ştia Călinescu, în pofida *Documentelor biografice inedite* publicate de Pavel Ţugui şi de alţii între timp), biograful tinde să vadă în felul în care învăţa Eminescu, şi tot ca un reflex al boemei, lipsa de sistem şi de continuitate. Asta duce la ideea că Eminescu a fost un autodidact superior: „Adevărata cultură poetul şi-a făcut-o nu pe băncile sălilor de facultate [...], ci de-a dreptul din cărţile pe care le citea". Caietele care se reeditează acum şi multe însemnări manuscrise ne arată dimpotrivă în Eminescu un şcolar ordonat şi conştiincios. Dacă nu şi-a luat examenele, a fost mai ales din lipsa lui de interes pentru lucrurile practice, de care i se plânge în scrisori Veronicăi Micle, nicidecum fiindcă ar fi preferat *l'école buissonière*. La muzee se duce cu catalogul sub braţ. Când o carte îl interesează, o traduce. Eminescu e un spirit metodic, nu unul fantast. Îşi nota minuţios cursurile pe care le frecventa. Extrăgea pasaje uriaşe din cărţile pe care le citea. Când i s-a oferit prilejul să fie profesor, s-a dovedit extrem de serios în prepararea lecţiilor şi tot aşa de sever în aprecierea şcolarilor, care s-au şi revoltat într-un rând. Când nu se crede în stare să ţină prelegeri despre Kant, i-o spune fără ocol lui Maiorescu. Ilina Gregori a tipărit de curând un studiu despre Eminescu la Berlin (*Studii literare*, 2002), în care prezintă oraşul, proaspătă capitală a Germaniei, şi universitatea (e drept, aflată într-o epocă de reflux) în culori diferite de acelea din tradiţia istoriografiei noastre. Ideea este că Eminescu avea ce să înveţe la Berlin şi că a

profitat de cei doi ani mult mai mult decât a crezut Călinescu, ba chiar, dacă a existat la un moment dat o criză în gândirea lui Eminescu, ea s-a declanşat la Berlin, unde pasiunea poetului pentru Schopenhauer şi pentru metafizică s-a lovit de „criticismul de tip scientist” care domina universitatea locală după moartea lui Hegel. Tot acolo s-ar fi născut iubirea pentru Veronica Micle, ceea ce, după părerea Ilinei Gregori, ar spori fecunditatea anilor cu pricina.

Din păcate, nu ştim nici astăzi cu exactitate când s-au întâlnit cei doi. O. Minar a publicat o scrisoare din care rezultă că la Viena. La Berlin fiind, Eminescu cerea adresa Veronicăi din ţară. Fapt este că prima lui scrisoare către ea este din noiembrie 1874, când părăsise Berlinul. Călinescu a avut cunoştinţă de 66 de scrisori, dintre care doar 18 ale lui Eminescu, restul, ale Veronicăi. Întreg capitolul *Eminescu şi dragostea* stă pe temelia lor. Din cele 18, cinci fuseseră puse în circulaţie de O. Minar. Călinescu le citează, deşi nu le ia pe încredere, ci de nevoie. Când s-au publicat celelalte peste o sută de scrisori de către Cristina Zarifopol-Illias, în 2000, s-a văzut că Minar nu inventase chiar totul, dar, oricum, combinase între ele scrisori din perioade diferite şi umblase în text. G. Călinescu reproduce, de exemplu, după Minar, o scrisoare a poetului pe care o socoteşte „sfâşietoare” din februarie 1882, care este însă un colaj din două scrisori diferite, una din februarie ’82, alta din decembrie 1879, la care Minar adaugă un pasaj a cărui sursă n-am identificat-o. Pe baza a mai puţin de 20 de scrisori eminesciene Călinescu nu putea da un verdict mulţumitor pentru noi, care am citit 111. Întinse pe durata a zece ani, scrisorile pun într-o lumină nouă iubirea celor doi. Capitolul din biografia călinesciană este aproape misogin. Deşi se fereşte să ţină clar atât partea celor care văd în Veronica o uşuratecă, cât şi a celor care o adulează, lui Călinescu Veronica i se pare, judecând după o fotografie, mai degrabă antipatică. Ar fi fost „numai o cristalizare a modului erotic al lui Eminescu, fără să fie singura”. Eminescu era un „tip sexual veneric” fără „mistica transfiguratoare a marilor romantici”. „Pentru Eminescu – adaugă Călinescu – iubirea este un leagăn de desfătări venerice” (din ediţia 1964 încoace, acestea sunt numite pudic „gingăşii erotice”), poetul fiind stăpânit de o cronică insatisfacţie, „obişuită la indivizii normali” care au „aspiraţiuni... aproape exclusiv sexuale” iar femeia reprezentând pentru el „un obiect de concupiscenţă” (pe care, în 1964, o reconsideră „onestă”!). Sunt destule contradicţii în această interpretare. Eminescu, ni se spune, se înamora repede şi trecea de la o iubire la alta. Dar nici biograful (nici urmaşii) nu i-au descoperit, în afara idilelor din adolescenţă, şi acelea vag documentate, decât o simpatie bruscă, fără consecinţe, pentru Mite Kremnitz şi, vorba lui Călinescu, o dragoste „mortală” pentru Cleopatra Poenaru, „femeie lipsită de graţiile fizice, dar înzestrată cu acelea ale spiritului”. Unde e obsesia sexuală, în acest caz? Nimic apoi din ce ne spun contemporanii despre Veronica nu prezintă încredere. De altfel, Călinescu însuşi e de părere că junimiştii voiau cu orice preţ să-l despartă pe poet de Veronica (sigur, motivul invocat de biograf, cum că doar aşa îi prezervau talentul de a-şi scrie poeziile triste, este complet neserios). Iacob Negruzzi, care-i comunică Veronicăi ştirea înnebunirii lui Eminescu, pretinde a o fi aflat în compania unui ofiţer şi absolut neimpresionată. Bârfele fac calea dus-întors de la Iaşi la Bucureşti şi aproape nu e scrisoare a unuia ori a altuia din care să lipsească dezminţirile. Gelozia îi macină deopotrivă şi ea este, se poate deduce, mai mult urmarea acestor bârfe decât a unor vinovăţii reale. Încercând să citim corespondenţa fără prejudecăţi şi apreciind corect poziţia socială a Veronicăi, văduva în vârstă de 25 de ani a unui soţ cu treizeci mai bătrân, care-l vizitează pe poet la Bucureşti de câte ori are ocazia şi primeşte de la el bani, fără ca totuşi relaţia lor să se legalizeze, şi asta într-o lume foarte puritană, nu putem să rămânem orbi la caracterul de pasiune fatală al iubirii dintre cei doi. Iar împre-

jurarea că Veronica a murit (s-a sinucis, după unele informaţii) imediat după moartea lui Eminescu spune destul despre legătura dintre ei. „O ţară întreagă ne desparte", exclamă la un moment dat Veronica referindu-se, desigur, nu doar la distanţa dintre Iaşi şi Bucureşti. Iar în 1888 se duce la Botoşani cu gândul de a-l smulge din prizonieratul în care credea că-l ţine invalida lui soră, Harieta, şi a-l muta la Bucureşti, ca să-şi petreacă viaţa împreună. Călinescu judecă acest gest al unei femei disperate (Eminescu nu mai era de mult un om sănătos la trup şi la cap) ca pe dorinţa Veronicăi de a-şi însuşi pensia poetului! Cred dimpotrivă că disperarea venea dintr-o iubire pe care n-o lecuiseră nici depărtarea, nici boala, nici ostilitatea mediului.

O influenţă încă şi mai mare a avut asupra urmaşilor interpretarea de către Călinescu a bolii poetului. Doi medici, Ion Nica, în 1972, şi Ovidiu Vuia, în 1997, au rediscutat simptomele bolii şi au tras concluzia că Eminescu n-a avut sifilis (cu atât mai puţin congenital) şi nici paralizia generală progresivă decurgând din el. Poetul ar fi suferit de o psihoză endogenă de tip maniaco-depresiv, fără demenţă ireversibilă prin distrugerea lentă a creierului. Boala lui Hölderlin, nu aceea (nici ea foarte sigură) a lui Maupassant. Cei doi medici convin asupra rolului jucat de Călinescu în impunerea erorii de diagnostic. Toţi biografii ulteriori (antimaiorescianul G. Munteanu, ca şi pedantul Petru Rezuş) au preluat ideea de *spirocheta palida* care ar fi infectat sângele poetului. Nu atât combaterea punctului de vedere medical a fost dificilă, când cei doi medici şi-au publicat studiile, cât a celui cultural. Luesul eminescian intrase în mitologia naţională. Ovidiu Vuia este foarte supărat pe Călinescu, pe care-l tratează pe un ton inadmisibil. La drept vorbind, Călinescu merită elogii pentru geniul cu care a transformat un diagnostic greşit într-un invincibil mit cultural. Departe de a fi o apologie, biografia călinesciană este o operă convingătoare prin imensul lirism subiacent pus în sprijinul ipotezelor autorului. Deşi temeinic documentat şi cu intuiţii pe care adaosul ulterior de informaţii nu le-a primejduit, Călinescu este în *Viaţa lui Eminescu* un mare prozator. Şi nu doar prin pagini de descriere ori evocare uluitoare, dar prin capacitatea de a da naştere unei legende biografice. Împotriva, deseori, a evidenţei (Eminescu n-a fost niciodată atât de lipsit de mijloace materiale cum socoate Călinescu, nici propriu vorbind umilit de mai bogaţii junimişti, care i-au procurat slujbe, bani, călătorii în străinătate la stabilimente medicale de prima mână ori, nici ignorat ca uriaşă personalitate, la moartea căruia participă primul ministru al ţării şi mai mulţi foşti prim-miniştri, miniştri şi parlamentari, între care doi mari scriitori, Kogălniceanu şi Maiorescu, lucru ştiut de Călinescu, dar care nu-i dă importanţa cuvenită, şi rămas în adormire până când Al. Paleologu l-a semnalat cu mirarea că unii pot crede că Eminescu a fost lăsat să meargă la groapă părăsit de toţi), Călinescu izbuteşte să imprime riguroasei şi neconcesivei de altminteri biografii un ton pe care-l au de obicei vieţile de sfinţi. Această iconoclastie sui generis a fost aceea care a validat legenda. Cine ar putea să uite cele din urmă fraze din carte?

„Astfel se stinse în al optulea lustru de viaţă cel mai mare poet pe care l-a ivit şi-l va ivi vreodată poate pământul românesc. Ape vor seca în albie şi peste locul îngropării sale va răsări pădure sau cetate, şi câte o stea va veşteji pe cer în depărtări, până când acest pământ să-şi strângă toate sevele şi să le ridice în ţeava subţire a altui crin de tăria parfumurilor sale".

Înainte de a sfârşi *Opera lui Mihai Eminescu*, G. Călinescu a dat o *Viaţă a lui Creangă*, în 1938, rebotezată în 1965 *Ion Creangă*, deoarece, pe lângă biografie, cartea cuprinde şi un examen al operei: „Judecăţile asupra operei le-am unit cu naraţiunea biografică într-un portret totalitar, ne anunţă autorul, deoarece opera se află, întrucât îl priveşte pe Creangă, strâns legată de existenţa lui". Argumentul e falacios: orice operă se află în această situaţie. Şi, dacă *Amintiri*

din copilărie ar putea fi privite, în sprijinul ideii, ca memorialistică, poveştile ori povestirile nu mai presupun un raport atât de strâns. În ediţia din 1965, devenită definitivă, G. Călinescu adaugă un capitol final: *Creangă în timp şi spaţiu. Realismul.* Sunt atenuate câteva expresii, altminteri celebre, dar care nu mai erau pe gustul epocii, de exemplu Creangă văzut ca un „bivol de geniu". Cât despre realism, el păruse obligatoriu lui Călinescu, încă de la prefaţa la ediţia din 1953, unul din textele cele mai proletcultiste alături de acela despre Eminescu. *Viaţa lui Ion Creangă* debutează ca o *Descriptio Moldaviae*, cu un capitol în care provincia de dincolo şi de dincoace de Siret este înfăţişată în toată splendoarea ei naturală (munţii produc imagini bogziene) şi etnografică. G. Călinescu este mai ispitit acum, decât atunci când scrisese biografia eminesciană, de speculaţia asupra originii şi firii românului: „Faţă de românul dinspre crestele munţilor, care înfăţişează tipul arhaic al dacului, acesta de aici (din câmpia Siretului – n.n.) continuă probabil pe scit". Ideea generală ar fi că moldovenii de pe poalele răsăritene ale Carpaţilor şi cei de pe poalele apusene „sunt din aceeaşi familie". Acesta este *leagănul* lui Creangă, ai cărui strămoşi materni s-au coborât din Maramureş în ultimul sfert al veacului XVIII, alungaţi de reforma care-i silea să devină papistaşi. Niciodată n-a fost Călinescu mai speculativ decât în aceste pagini. Trebuie spus că determinismul pe care el îl pune la bătaie este de fapt unul invers: nu această Moldovă, fabulos reprezentată în natura şi cultura ei, cu localnici, fizionomii, meşteşuguri, cutume, a dat naştere lui Creangă, ci Creangă este acela care a creat fabuloasa ţară a Moldovei din imaginile călinesciene şi care par s-o reproducă după chipul genialului autor al amintirilor şi poveştilor. David, tatăl Smarandei, mama scriitorului, venise cu toţi fraţii din Ardeal, sub privegherea părintelui lor, pe care-l chema Ion Creangă ca şi pe strănepot. Din aceeaşi zonă venea şi familia lui Ştefan a Petrei Ciubotariul. Naraţiunea se strânge, balzacian, în cercuri, până ajunge la copilăria prozatorului, foarte minuţios zugrăvită după informaţiile din *Amintiri*, dar şi din alte surse, într-un plin de dulceaţă limbaj moldovenesc şi arhaizant. Când îi vine rândul, după Humuleşti, Pipirig şi Fălticeni, Iaşul e tratat de asemenea monografic, cu formule greu de uitat („Copoul e un fel de Bois de Boulogne în drum spre Crâm"). Personajele îi prilejuiesc lui Călinescu portrete remarcabile şi, tot prin restrângere a unghiului, ajungem la acela al şcolarului:

„De altfel, lui Creangă cartea multă nu-i place. Ca ţăran, el nu va avea niciodată voluptatea cărturărească, pasiunea erudită. Judecata lui e cea mai simplistă, ca a oricărui om de la ţară: dacă ai priceput ceva cu mijloace puţine, e de prisos să-ţi pierzi vremea cu cărţile. Creangă credea că pricepuse tot aşa de bine ca şi ceilalţi, ba chiar simţea o bucurie lăuntrică de a-şi întări observaţia că cei mai mari cărturari erau mai încâlciţi şi mai proşti decât el. Creangă e tipul opus învăţatului, este omul de bun-simţ, limpede la minte [...], gata de a deveni autodidact prolix şi zăpăcit de a învăţa ceea ce nu-i trebuie".

Portretul lui Creangă la maturitate este mult mai complex. Creangă trece în ochii lui Călinescu drept un „original", un Nastratin sau un Păcală, care-şi provoacă intenţionat superiorii ierarhici pe linie bisericească (mergând la teatru împotriva recomandărilor lor, împuşcând ciorile de pe turla bisericii, răzându-şi barba ori expediindu-le scrisori sfidătoare, uneori curate filipice), distrându-se pe seama scorţoşeniei unor junimişti foarte doritori a-i asculta istorisirile „pe uliţa mare", compunând, în sfârşit, basme şi amintiri cu aerul că repetă subiecte sau întâmplări de către mulţi cunoscute. Un capitol care a făcut epocă este acela intitulat *Creangă, Eminescu şi „Junimea"*, în care Călinescu imaginează cum au decurs întâlnirile dintre cel mai de seamă poet şi cel mai de seamă prozator junimist, folosindu-se de versurile unuia şi de povestirile altuia. Capitolul despre *Ţărăniile lui*

Creangă vine cu o nuanţare a felului de a fi (şi în literatură) al humuleşteanului:

„După unii, Creangă ar fi ţăran. Ţăran şi nu prea, decât doar la fire. Cât despre intelect, corespondenţa, polemicile lui dezvăluie un mânuitor sigur de idei într-o limbă tehnică fără nici o pată. Creangă e mai deştept decât pare. Ceea ce-i lipseşte e o cultură complexă, ramificată, dar cât ştie, ştie bine. Creangă nu e autodidact, fiindcă ceea ce ştie a învăţat la şcoală, şi nu se vâră acolo unde n-are pregătirea trebuitoare [...] E un şiret patriarhal, ca şi Ion Neculce, care şi acela vorbeşte de firea lui cea proastă, deşi o crede deşteaptă".

Se vede bine cum această interpretare aruncă o punte între Creangă cel neînvăţat şi acel Creangă erudit al folclorului şi al ştiinţei populare, rebelaisianul descris mai departe de Călinescu însuşi, dar şi de Vianu (în *Arta prozatorilor*), mai învăţat în felul său decât învăţătorii cu sistem. În plus, şiretenia îl împinge să cultive despre sine exact imaginea pe care junimiştii (primii deocamdată şi ultimii lui cititori profesionişti) o doresc, aceea a insului ingenuu, care face pe prostul („greutatea de cap" e formula potrivită cu care Creangă se joacă). Sfârşitul biografiei regăseşte registrul înalt de la începutul ei şi ni-l reaminteşte pe acela al *Vieţii lui Eminescu*:

„Altă moarte se cădea feciorului Smarandei şi al lui Ştefan a Petrei, care se rătăcise dincoace de Siret, adus de căruţa lui moş Luca. El trebuia să fie purtat în căruţa cu boi, în port ţărănesc, cu mâinile încrucişate, bocit creştineşte de babe şi de multele lui rubedenii, tămâiat şi prohodit de popii şi dascălii satului său, înmormântat în ograda bisericii pe lângă care se jucase şi învăţase, pentru ca femeile să presare la praznice tămâie într-un hârb pe groapa sa năpădită de ierburi şi să se jeluiască cu capul rezemat pe strâmba cruce, în apropierea ruinoasei cetăţi a Neamţului, prin care seara trec domoale vitele, acolo de unde se vede înceţoşat Ceahlăul, şi Ozana se-aude clipocind".

Analiza operei rămâne una de referinţă. Puţine lucruri esenţiale s-au mai scris după aceea. Călinescu începe prin a înlătura prejudecata unui Creangă „scriitor poporal" prin limba lui, pe care o socoteşte fără valoare estetică în sine. Prozele lui ar ţine de tipul nuvelei renascentiste a lui Boccaccio, în care nu „tipurile vii" contează, nici „observaţia", ci spectacolul oferit de povestitorul însuşi, dat fiind că în toată nuvela veche „nu se observă, ci se demonstrează" plecând de la o temă morală. „Antonpannismul şi humuleştenismul sunt varietăţi de rabelaisianism", Creangă fiind „un autor cărturăresc" şi, la fel cu francezul, un „erudit al filologiei". Suntem departe de acel Creangă naiv, „opus învăţatului", care trăieşte din experienţe proprii, despre care tot Călinescu vorbea mai sus. Experienţa pe care el o ilustrează este mai degrabă una colectivă şi osificată. Încheierea este una din cele mai frumoase din toată critica literară românească:

„Scriitori ca Creangă nu pot apărea decât acolo unde cuvântul e bătrân şi echivoc şi unde experienţa s-a condensat în formule nemişcătoare. Era mai firesc ca un astfel de scriitor să răsară peste câteva veacuri, într-o epocă de umanism românesc. Născut cu mult mai devreme, Creangă s-a ivit acolo unde există o tradiţie veche şi o specie de erudiţie, la sat, şi încă la satul de munte de dincolo de Siret, unde poporul e neamestecat şi păstrător".

În ediţia din 1964, textul a suportat câteva ameliorări ideologice. De altfel, capitolul adăugat atunci, în afară de unele reluări fără rost din capitolul introductiv (cum ar fi tabloul etno-socio-cultural al Moldovei), reprezintă tot o încercare de a atenua unele din consideraţiile socotite prea şocante. Sigur, Călinescu pare să fi uitat de prefaţa din 1953 şi capitolul cu pricina nu este compromiţător, chiar dacă scopul adău-

girii nu e, în definitiv, altul decât acela pentru care fusese scrisă prefaţa şi anume dovedirea realismului operei lui Creangă. Între timp, Călinescu s-a ocupat de folclor, cu ocazia tratatului academic de *Istorie a literaturii*, luând cunoştinţă de noile metode, cum ar fi clasificarea motivelor de către Aarne-Thompson, ba chiar şi-a sistematizat ideile într-o *Estetică a basmului*. Inutilitatea noului capitol se vădeşte, între altele, şi prin aceea că tot bătând monedă pe realismul detaliilor, Călinescu refuză în definitiv să-şi contrazică părerea mai veche despre caracterul universal şi simbolic (necreator de „tipuri vii" luate din realitate prin „observaţie pătrunzătoare") al unei opere culte şi erudite în esenţă, deşi impregnată de un spirit naiv poporal. O a doua încheiere după aceea citată mai sus de la finele ediţiei din 1938 nu reuşeşte decât să adauge apă (şi încă una chioară) în vinul critic:

„Creangă este o expresie monumentală a naturii umane în ipostaza ei istorică ce se numeşte poporul român, sau, mai simplu, e poporul român însuşi surprins într-un moment de genială expansiune. Ion Creangă este, de fapt, un anonim".

Între cele două biografii, G. Călinescu a publicat un studiu al *Operei lui Mihai Eminescu* în cinci volume. Este cel dintâi care ia în considerare întreaga creaţie, de la poezie la publicistică. Include aşa-numitele postume, pe care criticul le-a descifrat după manuscrise (ediţia Perpessicius vede lumina tiparului abia cu începere din 1939). Din antume a alcătuit el însuşi o ediţie în 1938, care trebuie socotită una de lucru. Masivul studiu a fost practic rescris în 1947, când însă a rămas în şpalturi, fiind tipărit abia de Andrei Rusu în volumele 12 şi 13 ale *Operelor* din 1969. Treizeci de ani mai târziu, Ileana Mihăilă a reluat versiunea definitivă în ediţia ei, indicând într-o anexă toate modificările. E vorba, neîndoielnic, de două studii destul de diferite, care îndreptăţesc bănuiala lui Ion Bălu din monografia lui că, atunci când a început să-şi redacteze cartea, G. Călinescu n-a fost pe deplin conştient de amploarea operei eminesciene. Versiunea din 1947 dovedeşte acest lucru, nefiind una infestată ideologic, cât una mai matură şi bazată pe un material documentar maturizat el însuşi în deceniul care se scursese de la prima versiune. În prefaţa din 1947, G. Călinescu deplânge precaritatea ediţiilor şi a studiului operei eminesciene, care l-a obligat să parcurgă el însuşi manuscrisele, să întocmească o ediţie şi chiar să scrie o *Istorie a literaturii* spre a fixa locul poetului. Reordonarea capitolelor are o raţiune pe care Călinescu o explică. *Descrierea operei* i se pare capitolul cel mai potrivit pentru a începe (ediţia primă debuta cu *Filosofia teoretică*), dată fiind existenţa unei „scheme organice" a operei lui Eminescu. Acesta ar fi văzut lumea în forma unui semicerc, între cosmogonie şi escatologie desfăşurându-se arcul istoriei universale. Este întrucâtva teza din *Universul poeziei*, restrânsă de la toată poezia la aceea romantică. G. Călinescu afirmă că acest capitol introductiv nu rezumă opere şi proiecte (cum numeşte el textele rămase în manuscris şi nefinalizate), ci demonstrează schema cu pricina. Scurtările nu sunt eliminări, ci plimbarea unor pasaje dintr-un capitol în altul, ca să se evite repetările. Versiunea din '47 e aproape dublă faţă de aceea dinainte. *Descrierea operei* rămâne, din păcate, cam fastidioasă şi cu prea multe citate, care, în premieră fiind în anii '30, dar ajunse foarte cunoscute între timp, atârnă ca un balast. În ce priveşte gândirea poetică eminesciană, inclusă în schema menţionată şi de care capitolul ar trebui să dea socoteală, se cuvine remarcat că ea este în mai mare măsură o ipoteză a criticului decât o realitate a poeziei. În schimb, absolut remarcabil este capitolul *Cultura*, care în versiunea definitivă succede *Descrierii operei*. „A venit, credem, vremea – spune G. Călinescu – să cercetăm pe Eminescu în spiritul adevărului şi cu o pietate care să nu degenereze în caricatură". Dacă el însuşi proceda în acest spirit, se înşela totuşi crezând că exemplul îi va fi urmat. Exagerările vor fi cu

mult mai mari după aceea decât fuseseră înainte. Tonul lui Călinescu e rece şi obiectiv. Criticul nu e convins că Eminescu avea cunoştinţe de filosofie când pleca la Viena, nici că ştia „multă latinească" (deşi unii l-au socotit un clasicist emerit!), ci doar, „atâta limbă câtă poate desluşi un absolvent de şcoală secundară". Notaţiile matematice din perioada bolii ar fi simple „elucubraţii". Eminescu răsfoise pe Horaţiu, din care a şi tradus, nu, probabil, şi pe Ovidiu, iar tema din *Mai am un singur dor* nu provine cu siguranţă din Properţiu, ci mai degrabă din Musset. Îl citise în germană pe Homer („greceşte, hotărât, nu ştia"), declama din Virgilius. Citea şi scria acceptabil în franceză. Avea lecturi directe din Gautier, îl prefera pe Molière lui Racine, citise câte ceva din La Rochefoucauld, Voltaire, Pascal, Rousseau, Buffon, d'Alembert, Lamartine, Vigny şi Hugo. Dintre nemţi (limba o poseda foarte bine), îl prefera, încă din adolescenţă, pe Schiller, dar nu-i erau străini Goethe, Bürger, Lenau, Novalis (a cărui operă „defineşte acel romantism căruia Eminescu îi era tributar"), Heine („a cărui înrâurire e mult mai redusă decât se credea odată") şi alţii mai mărunţi, precum Geibel. „Dintre autorii englezi, Shakespeare îi era cel mai scump". Pe indieni, îi citise în germană. Religiile orientale îl pasionau. Cu literatura română se familiarizase din şcoală, *Lepturariul* lui Pumnul fiindu-i carte de învăţătură la Cernăuţi. Sunt şi unele constatări inacceptabile. Nu cred că similitudinile cu poezia lui Bodnărescu se explică prin aceea că locuiseră o vreme împreună şi că Bodnărescu i-ar fi umblat prin manuscrise, „furându-i" idei şi expresii. Dar concluziile sunt demne de luat în seamă pentru justeţea lor. Exagerările de care se temea Călinescu n-au lipsit însă mai târziu. Era, desigur, normal să fie identificate surse noi şi care să schimbe perspectiva. Descoperirea traducerii gramaticii sanscrite a lui Franz Bopp a permis bunăoară Amitei Bhose şi lui Sergiu Al. George completări interesante la „indianistica" eminesciană. Helmuth Frischi, care a tradus o parte din faimoasele caiete din tinereţe, a publicat un fel de dicţionar al surselor. Dar, în multe alte cazuri, cercetătorii au sărit calul. Fără a găsi nimic în plus peste Călinescu, Zoe Dumitrescu-Buşulenga a publicat un volum întreg de contribuţii pe tema *Eminescu şi romantismul german*, în care se consacră un amplu capitol hölderlinismului lui Eminescu, fără proba că poetul german i-ar fi fost cunoscut, doar prin fastidioase paralele din care rezultă apropieri atât de generale încât nu dovedesc nimic. Viorica Nişcov şi Ştefan Melancu, mai cuminţi, au rămas la înrudirea cu Novalis, fără însă a-şi justifica în vreun fel reproşul că G. Călinescu ar fi trecut prea repede peste acest izvor. Lipsite de interes sunt studiile despre Eminescu şi literatura italiană sau rusă ori despre „istoricul" Eminescu. Aproape grotescă este imaginea pe care încearcă s-o dea George Munteanu (anticălinescian şi antimaiorescian deopotrivă de ridicol) despre cultura poetului, în care află până şi un precursor al teoriei relativităţii. Aşadar, punerea în gardă de către Călinescu n-a servit la nimic. C. Noica va nimeri formula perfectă pentru aceste exagerări, făcând din Eminescu, „omul deplin al culturii româneşti". Când a rescris capitolele despre *Filosofia teoretică* şi *Filosofia practică*, G. Călinescu a vrut să şteargă impresia pe care o lăsase prima versiune şi anume că Eminescu ar fi avut, dincolo de un extraordinar cap filosofic şi de bune lecturi în materie, şi un sistem original de gândire. Termenii în care este judecată acum filosofia poetului sunt cât se poate de rezonabili. Nu-i fac un serviciu criticului acei editori care, ca Andrei Rusu, probabil ca să evite discuţii cu cenzura, au adăugat subsoluri ori chiar o prefaţă, fără legătură cu cartea, în care, în plin proletcultism, Călinescu examina „contradicţiile erei burgheze oglindite în ideologia lui Eminescu" sau lămurea că filosofia practică a poetului este „aproape de înţelegerea marxismului". Unde punem că tocmai capitolul *Filosofia practică* n-a putut fi reluat în ediţiile postbelice. A lui Andrei Rusu din '69 este singura care-l conţine, tirajul ei fiind, tocmai de aceea, dirijat la apariţie. Se poate observa că G. Călinescu a tratat cât se

poate de firesc aceste lucruri. De la prima la a doua versiune a *Operei*, a învăţat el însuşi să-şi frâneze atât entuziasmul, cât şi spiritul critic. Nu e doar o reordonare, dar şi o reproporţionare a materiei. Dacă filosofiei lui Schopenhauer, atât de importantă pentru Eminescu, îi consacră acum mult mai multe pagini decât înainte, e repus în drepturi Kant, nefiind omis nimic din ceea ce constituie gândirea lui Eminescu (filosofică, socială, politică, economică etc.), adică pesimismul (aici e nota de subsol la care apelează Andrei Rusu!), organicismul, antiliberalismul, conservatorismul, socialismul, naţionalismul, şovinismul etc.

O observaţie mai generală, pe care capitolele următoare o întăresc, este că, până şi în rescrierea din '47, Călinescu s-a comportat faţă de cartea lui precum arhitectul Ioanide, căruia îi plăcea să locuiască pe durata lucrărilor în casele pe care le construia. *Opera lui Eminescu* face deseori impresia unui şantier, cu părţi încheiate şi altele în stadiu incipient, cu schele încă necoborâte de pe pereţi. În *Teme romantice*, *Cadrul psihic* şi *Cadrul fizic* sunt oarecum neclare criteriile după care Călinescu a repartizat materia. De ce, de exemplu, *cosmogonicul* şi *escatologicul* sunt tratate la *Teme* iar *somnul* şi *visul* la *Cadrul psihic*? *Doma* şi *apa* sunt tot în acest din urmă capitol, dar *nebunia* e în acela de la *Teme*. *Regnul vegetal* e temă, *flora* e *Cadru fizic*. Şi aşa mai departe. Discutabilă e restrângerea la romantism, de care am amintit, a teoriei privind universul în semicerc al poeziei. Şi, apoi, exemplele sunt neconcludente. Că luna, şi nu soarele, este „astrul romanticilor", e adevărat. Dar ilustrarea faptului se face prin Dante, prin *Orlando furioso* şi prin cavalerul de Marino, dar prin niciun romantic. Lumile stelare şi muzica lor ne întorc la Platon. Nici aici n-avem exemple din romantici. În *Universul poeziei* criticul proceda mult mai adecvat. Vine la rând (de ce?) *cristalul*. Fără a fi indicată vreo locaţie romantică ori măcar în poezia lui Eminescu. Exemplele sunt din proza lui. Şi ce *statui* romantice ar fi fiind la Eminescu? Şi unde e tema *dublului*? Abia în *Cadrul psihic* ni se oferă o explicaţie relativ plauzibilă a lucrurilor: „Structural romantică, opera lui Eminescu are două limite între care pendulează: sentimentul naşterii şi sentimentul morţii. La mijloc, ca moment maxim, se află erotica lui, o erotică mecanică, sub nivelul conştiinţei diurne. Toată existenţa cuprinsă între cele două coordonate are o mişcare somnolentă şi, când nu aparţine de-a dreptul regimului oniric, ea capătă cel puţin forma tipică a visului". În prefaţa din 1947, Călinescu susţine a fi vrut să „spele" aceste consideraţii de impresia de freudism, altfel spus de tratare pozitivistă a unor aspecte pur himerice. Referitor la *Cadrul fizic*, G. Călinescu e de părere că trebuie părăsit clişeul unui Eminescu „poet al naturii". (Nici de această dată criticul nu va fi urmat.) „Natura eminesciană e o fiinţă metafizică, e materia în veşnică alcătuire", un Eden primordial, „codrul, râul, marea etc." fiind nu fenomene (singur omul este un fenomen), ci, „idei, divinităţi" şi „nu culoarea, vastitatea sunt notele esenţiale", ci dimensiunea. Cele mai originale capitole sunt cele de analiză a textelor, intitulate iarăşi nepotrivit *Tehnica interioară* şi *Tehnica exterioară*, din care întâiul rămâne neegalat până astăzi, în vreme ce al doilea trebuie considerat (la sugestia chiar a lui Călinescu) un experiment paradoxal, menit a proba inutilitatea abordării lingvistice şi stilistice a poeziei. Analizele urmăresc cronologic textele, grupându-le totuşi, aşa că avem un tablou în mişcare al poeziei, prozei, teatrului şi publicisticii eminesciene, probabil cel mai viu şi mai expresiv din toate. Aşa-numitele postume sunt, dacă nu privilegiate în detrimentul poeziilor publicate de poetul însuşi, cel puţin reabilitate ca mare poezie, iar proiectele de tinereţe, majoritatea lăsate de poet în şantier, din care Eminescu a destinat unele pasaje tiparului, sunt considerate superioare acestora din urmă. Analizele sunt pline de imaginaţie critică şi bazate pe un comparatism spontan, care aşază textele în atmosfera lor firească, fie că e vorba de izvoare, fie că e vorba de afinităţi. Într-o primă diviziune (poeziile de la *Familia* sunt ignorate),

aceea a poemelor oratorice şi abstracte, care cultivă în manieră discursivă giganticul, macabrul şi paradiziacul, dăm de *Epigonii* (admirabil demontat în mecanismul „ideilor” sale), *Venere şi Madonă* (o mică dramă cu două personaje decupate dintr-una mai mare), *Mortua est!* (prin care Eminescu „intră în materia lui de temelie”), *Memento mori* (analizat întâia oară, ca şi *Mureşan*, din care antuma *Se bate miezul nopţii* reprezintă pasajul de început, ca şi *Gemenii*, din care poetul a scos *Rugăciunea unui dac*), *Înger şi demon* („ce poate fi mai prăpăstios romantic, mai sec, mai plin de reci antiteze?”), *Împărat şi proletar* şi *Miradoniz*. Capitolul al doilea se deschide cu *Melancolie* – „o activitate ce va deveni tipică pentru poetul văzut prin opera lui antumă” –, deşi această poezie fusese gândită tot ca un episod dintr-o operă de teatru. Scrie G. Călinescu: „Dacă Eminescu a scos această compunere din grupul acelora trăind din idei generale şi extaze, într-un cuvânt, din sfera cosmică, este fiindcă a întrevăzut, ajutat şi de noua poezie germană, un lirism care acum se potriveşte mai bine sufletului său. Aici e lirismul microcosmic, interior, obosit şi adormit”. Cel care va radicaliza deosebirea va fi Ion Negoiţescu în *Poezia lui Eminescu*, afirmând că mai potrivit cu geniul poetului ar fi lirismul macrocosmic, aparţinând humusului marelui romantism, în vreme ce *Melancolie* şi tovarăşele ei ar fi expresia poeticii minor-romantice pe gustul lui Maiorescu, la care Eminescu a cedat de voie sau de nevoie, lăsându-i pe mână criticului junimist unica lui culegere antumă din 1883. Văpaiei lirice din *Memento mori* sau *Povestea magului*, Eminescu i-ar substitui după *Melancolie* un lirism cuminte, de la Bürger, Lenau sau Heine citire. Deşi punctul de vedere al lui Negoiţescu e considerat ca derivând din acela călinescian, în realitate doar reabilitarea postumelor le apropie, fiindcă părerea autorului *Operei lui Eminescu* este că mai modernă trebuie considerată poezia antumă. „Cuvântul şi ideea încep să se confunde, şi poemul nu mai poate fi transportat în altă limbă, fără pierderi de sânge”, notează Călinescu anticipându-şi *Principiile de estetică*. Deşi „gustul limbii începe să fie hotărâtor”, „ideea poetică este încă pitită pe dedesubt”. Poezia din această categorie şi-a pierdut simbolurile, devenind una de sentiment, dar o idee tot trebuie să aibă. Călinescu crede că ea „îşi scoate adâncimea din proporţia între lirismul simplu şi lirismul latent de idei”. Aici e limita esteticii lui Călinescu: fără idee poetică, n-ar exista poezie. Tratamentul aplicat de el avangardiştilor aşa se explică. În ce priveşte influenţa lui Eminescu asupra urmaşilor, ea ar fi fost superficială, fiindcă s-ar fi rezumat, în majoritatea cazurilor, la „armonia”, „muzicalitatea”, „farmecul” poeziei, ignorând „cu totul pe Eminescu creator de idei poetice”. Antumele, Călinescu le împarte în *idilice* şi *interioare*, după cum ar ţine de speţa *eglogei* (*Floare albastră*, *Dorinţa*, *Lacul* ş.a.), mizând pe vitalism erotic şi natural, deşi căzând uneori în artificios şi preţiozitate (*Kamadeva*, *Pajul Cupidon*), sau după cum ar ilustra o specie de poezie de sentiment, sinceră, fără fard, în care contează, ca plan secund, viziunile introspective (*Singurătate*, *Despărţire*, *Din noaptea* ş.a.), alunecând la rândul ei spre un „clasicism gnomic”, când mânuieşte doar reprezentări emoţionale descărnate (*Odă [în metru antic]*, *La steaua*, *Glossă*). Un excelent capitol e consacrat satirelor eminesciene (imitate de Arghezi), adică *Scrisorilor*. Părerea lui Călinescu, iarăşi spre deosebire de a lui Negoiţescu, care le crede prea de tot discursive, este că „în raport cu opera de până acum a lui Eminescu şi cu poezia românească în general [...], *Scrisorile* înfăţişează un moment superior”. Şi continuă aşa: „Nu rămâne criticului decât să analizeze, pe această scară de valori, compunerile în relaţiile lor interioare, şi cu urechile astupate cu ceară ca ale tovarăşilor lui Ulisse spre a nu auzi glasul sirenelor, adică al versurilor în respectul cărora ne-am născut. Atunci ne vom da seama că există versuri minunate, care însă sunt numai pentru urechile unei naţii şi în care totul e aşa de clar şi melodic încât, pentru progresul gândirii poetice, ele n-au nicio frază nespusă de dezvoltat mai departe”. Tăgăduindu-le implicit

valoarea de universalitate, G. Călinescu le examinează foarte atent, găsindu-le superioare pe primele două, din pricina banalizării şi caracterului prea specific al temei istorice din cea de a treia (pamfletul din finalul acesteia este excepţional, dar tot numai de interes mărginit la românii care-şi cunosc istoria politică). A patra „are un ulei feeric de romantism" care o face să semene cu un decor medieval de teatru (castel, balcon, budoar, ghitară, gratii). În schimb a cincea, probabil mai veche, ar fi din nou foarte frumoasă în vehemenţa ei argheziană. În sfârşit, dacă vorbim de poezie, *romanţele*, a căror esenţă ar fi „sinceritatea animalică a emoţiei", sunt ilustrate cu *Adio*, *S-a dus amorul*, *Pe lângă plopii fără soţ* şi restul, criticul adăugându-le oarecum nefiresc cele câteva romanţe „cantabile", de felul *Stelele-n cer*, sau *Dintre sute de catarge*..., „deşi n-au nimic dintr-o romanţă", doar că au fost puse pe muzică. Nu cred însă că e corectă definiţia pe care Călinescu o dă romanţei în general. Romanţa nu e sinceră, ci, din contra, afectată. Ea nu conţine sentimente, ci afectează a le atribui poetului şi „măştilor" sale. La baza romanţei stă o confuzie asemănătoare cu aceea din melodramă: ambele încearcă să ne sugestioneze artistic prin situaţii ori emoţii luate de-a dreptul din viaţă, aşa-zicând brute, lipsindu-ne de putinţa opţiunii afective. Teatrul eminescian, prima oară descris minuţios, e socotit neviabil scenic, naiv, extravagant ori haotic. Dar nu duce lipsă de versuri frumoase. Din proză, *Geniu pustiu* are parte de o receptare foarte favorabilă (în 1869 la noi n-ar fi multe nuvele mai bune, iar aceasta ar reprezenta „întâiul – şi unicul – jurnal interior românesc" de tip wertherian), *Sărmanul Dionis* („o adevărată poemă") fiind trecută în zbor (ce e drept, sub alte unghiuri, nuvela e copios citată în capitolele anterioare), iar *Cezara* şi chiar *Avatarurile faraonului Tlà* (pe care şi-a scris G. Călinescu teza de doctorat) încă şi mai expediate. Despre restul, tăcere. Un capitol neaşteptat se ocupă, din perspectiva artei, de articolele politice, în ideea că gazetăria lui Eminescu este „cea mai înaltă în istoria scrisului românesc şi încă neajunsă de alţii". Aici găseşte Călinescu locul *Doinei*, pe care o examinează prin prisma ideilor poetului despre „pătura superpusă", adică neproductivă, ce ar fi alcătuită din alogeni pe care liberalul român – „mânca-i-ar inima cânii!" – i-ar fi cultivat. Ideile lui Eminescu se ştiu. Călinescu nu le rezumă acum şi aici, dar le priveşte prin prisma expresivităţii pamfletului şi, fiindcă poetul nu e doar un polemist, prin scheletul lor ideologic clar şi coerent, făcut evident printr-un limbaj sfătos, neaoş, amintind de Creangă şi Pann, din care nu lipseşte câteodată un umor superior al ideii. În totul, cu neajunsurile de rigoare, *Opera lui Eminescu* rămâne până azi monumentul cel mai valoros închinat poetului în critica românească.

Cea mai de seamă operă a lui Călinescu este *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* din 1941, cu o versiune de tip compendiu în 1945. Am semnalat în *Introducere* noutatea concepţiei lui Călinescu stăruind pe consecinţele pentru istoriografia noastră literară pe care cartea le-a avut. Dacă ne referim la momentul apariţiei *Istoriei*, nu putem să lăsăm fără un succint comentariu similitudinile dintre concepţia lui Călinescu şi aceea pe care o dezvolta R. Wellek în *Teoria literaturii* din 1949. Cel puţin în trei privinţe se întâlnesc Călinescu şi Wellek (şi nu putem decât să regretăm că profesorul american de la Iowa şi Yale nu l-a putut citi pe colegul său român de la Iaşi şi Bucureşti, nici măcar cât să-i consemneze contribuţia în târzia lui sinteză consacrată *Istoriei criticii literare moderne*): în considerarea legăturii dintre istoria şi critica literară, în definirea istoriei literare ca istorie de valori şi în interpretarea raportului dintre subiectivitate şi obiectivitate în cercetarea literaturii. Asemănarea este uneori de frază, cum a semnalat deja Sorin Alexandrescu, prefaţatorul ediţiei româneşti a *Teoriei literaturii*. Nici unui cititor român nu-i va fi greu să recunoască în teza principală a lui Wellek pe aceea formulată cu mult înainte de Călinescu: „Studiul literar, scrie Wellek, se deosebeşte de studiul istoric prin aceea că are de a face nu cu documente, ci

cu monumente. Istoricul trebuie să reconstituie un eveniment din trecutul îndepărtat pe baza relatării martorilor oculari: spre deosebire de el, cercetătorul literar are acces direct la obiectul său de studiu: opera literară. [...] El își poate examina direct obiectul de studiu, opera însăși; el trebuie s-o înțeleagă, s-o interpreteze, s-o evalueze; pe scurt, el trebuie să fie critic pentru a fi istoric". Mai e necesar să citez începutul de la *Tehnica criticii și a istoriei literare* sau alte pasaje din Călinescu? Până și modul în care Wellek încearcă să opună relativismului istoric pur un punct de vedere bazat pe existența unor *imperative estetice*, inspirate de acelea morale ale lui Kant, poate fi raportat la combaterea de către Călinescu a mutației valorilor lui Lovinescu, prin admiterea unor *universale*. Întreaga discuție de la Călinescu pe marginea „obiectivității" și a „legii" în istorie (cu origine în teza lui Xenopol, respinsă de Călinescu, privind deosebirea dintre științele naturii și științele spiritului) amintește frapant de aceea pe care Wellek o închină criticii făcute de Auerbach adversarilor istorismului și în care ajunge la concluzia că nu ni se poate cere să „uităm" trei secole de istorie culturală când interpretăm *Hamlet* (până și exemplele coincid uneori la Călinescu și la Wellek), sub cuvânt că dorim să fim obiectivi, adică să ne mărginim la opiniile epocii în care piesa a fost compusă și la standardele ei de apreciere: „...Nu există, afirmă Wellek, pur și simplu, niciun mijloc de a evita emiterea unor judecăți de către noi înșine... Întreaga noastră societate se bazează pe ideea că noi știm ce este drept, iar știința noastră, pe ideea că noi știm ce este adevărat."

Metoda folosită cu precădere de Călinescu în *Istoria* sa este aceea narativă ce decurge din ideea lui că istoria este o „știință inefabilă" și o „sinteză epică". Se știe ce efecte de mare proză a scos Călinescu din folosirea cu geniu a acestei metode („roman al literaturii", portrete, descrieri etc.). Meritele, sub acest unghi, n-au fost de nimeni contestate. Călinescu a creat la noi un stil artistic de a face istorie literară, abia întrevăzut (și numai pentru partea veche) la Iorga și pe care-l regăsim (dovadă de prestigiu) până și la cei mai puțin dăruiți cu talentul respectiv dintre urmași. În latură științifică, de asemenea, Călinescu și-a ținut cuvântul, lucru luat în considerare cu mai mare rezervă de către comentatori. El a inovat radical la capitolul literaturii medievale, privind cu ochi critic o producție care până atunci fusese explorată aproape exclusiv documentar și raportată la realitatea din care pornea, n-a mai tratat de-a valma scrierile în alte limbi și pe cele românești ori pe cele vădit neartistice la un loc cu cele care implicau, dacă nu o intenție, măcar un rezultat estetic. A vrut și a reușit să fie înainte de toate un cititor de letopisețe sau de discursuri religioase, nu doar un filolog sau un sursolog. În ce-i privește pe scriitorii de la 1800 și pe romantici, Călinescu i-a luat *estetic* în serios. Căci dacă existau, cum am văzut chiar din clasificarea lui, profesori care se ocupau de Cârlova ori de Bolintineanu cu mult respect, criticii așa-zicând estetici îi socoteau ilizibili în cea mai mare parte. Lovinescu afirma în 1910, în lecția de deschidere la un curs (*nota bene!*) de istorie literară: „Gândiți-vă, domnilor, la toți Pelimonii, la toți Ariceștii, la atâți alți nenumărați poeți ce au asurzit urechile contemporanilor de la mijlocul veacului trecut – ce s-au făcut? Cine-i mai citește? Cine mai aude de dânșii? S-au șters după cum se șterge o umbră pe un zid". Paul Zarifopol scria în 1932: „Cultura și spiritul care s-ar putea numi *medieval* s-au prelungit până în anii copilăriei celor din generația mea; și vedeți bine că, până dincoace de pragul secolului XIX, literatura românească, religioasă ori profană, stă pe nivelul unei bune părți a literaturii apusene din secolul X până la al XIV-lea". Nesincronizarea îl oprea pe Zarifopol să-i aprecieze pe poeții anteriori lui Alecsandri și îl făcea să ridice din umeri la proza lui Odobescu, totuși atât de caracteristică formulei romantice din Europa: „Vă puteți închipui oare vreo literatură din Apus apărând și rămânând, orișicât, pe planul întâi al scrisului cum am zice literar, un

Pseudokynegetikos în anul 1874? Îmi pare evident că în Apus, un asemenea *pot-pourri* de cunoştinţe disparate, când clasic umaniste, când folclorice, când local satirice nu ar fi putut fi real şi verosimil decât în mintea şi sub condeiul vreunui cărturar din veacul XV, unui literat gotic, umplut şi speriat de primele revărsări ale antichităţii clasice." Câţiva ani după sinteza lui Călinescu, atunci când o scriau pe a lor, trei critici din aceeaşi generaţie (Vianu, Cioculescu şi Streinu) considerau că începuturile literaturii propriu-zise trebuie situate abia pe la 1830 şi nu arătau decât un entuziasm modic faţă de paşoptişti. Dar punctul de vedere călinescian a triumfat mai târziu, când preţuirea lui pentru secolul XIX a devenit monedă curentă. Călinescu a întors, de fapt, perspectiva consacrată în istoria literară: în loc să caute doar izvoarele şi influenţele ce se pot documentar atesta, el a stabilit harta acelor afinităţi pe care cititorul actual le observă ori de câte ori se aplică la literatura anterioară, neputând citi bunăoară pe Dosoftei şi pe Neculce altfel decât prin subiectivitatea sa impregnată de Arghezi şi Sadoveanu. Această lectură inversă au mai teoretizat-o T.S. Eliot, Borges şi Roland Barthes. Aceasta nu înseamnă însă a sacrifica adevărul pentru un gust nesigur şi trecător. Cei încă dispuşi a crede în capriciile călinesciene sau în arbitrarul judecăţilor sale (oricâte dintre ele vor fi fiind contestabile), să privească atent ierarhia generală a literaturii pe care *Istoria* din 1941 o propune şi se va convinge că ea coincide în linii mari cu a noastră. Cu alte cuvinte, noi datorăm lui Călinescu tabla de valori (un singur precedent şi doar pentru moderni: Lovinescu) cu care operăm (în unele cazuri, inconştient), devenită clasică fie şi numai pentru că şcoala şi-a însuşit-o aproape integral. Numărul împrejurărilor în care Călinescu a reparat străvechi nedreptăţi, fixând în ochii noştri cota scriitorului, este cu mult mai mare decât se bănuieşte. Printre „reparaţii" sunt unele spectaculoase: Conachi, Slavici, Macedonski, Camil Petrescu. În fine, Călinescu a structurat epocile, deceniile şi veacurile literaturii române conform unui scenariu de o mare frumuseţe, de care ne dăm seama fie şi numai parcurgând sumarul cărţii lui, cu titluri şi subtitluri memorabile, căzute în vocabularul comun: *Descoperirea Occidentului, Mesianicii pozitivi, Romanticii macabri şi exotici, Micul romantism provincial şi rustic, Poetul naţional* şi altele.

În pofida acestor noutăţi de perspectivă şi de metodă, *Istoria* lui Călinescu este departe de aceea curat critică pe care autorul a promis-o. E semnificativ, în această ordine de idei, că el n-a intitulat-o aşa. Presiunea tiparului tradiţional trebuie să fi fost (este totdeauna) considerabilă, de vreme ce îl surprindem, mai cu seamă în deceniile de după publicarea cărţii, dezvoltând masiv partea de document. Ediţia a doua cuprinde câteva zeci, poate peste o sută de pagini, care suplimentează latura informativă. Să fie la mijloc o *mauvaise conscience*? Nici în prima versiune nu lipsea partea de arhivă, dar cel puţin acolo biografiile erau ale marilor scriitori, pe când în versiunea din 1982, ele tind să fie umbra nedezlipită şi a celor foarte mărunţi, care câteodată abia dacă meritau a fi menţionaţi pentru opera propriu-zisă. Una peste alta, mai bine de o treime din volumul istoriei călinesciene nu este aşa-zicând critic, ci bio-bibliografic. Nu e în discuţie faptul că fără biografii ori portrete cartea ar pierde din colosala ei expresivitate literară, ci rabatul făcut de autor documentului în paguba monumentului. În multe locuri, am fi dorit ca analiza operelor să fie mai extinsă sau, măcar, în schimbul aparatului biografic excedentar (şi epic nedezvoltat), să ni se dea o critică a criticii. Socoteala însă a pasajelor de critica criticii din *Istoria* lui Călinescu poate fi ţinută pe degetele de la o mână. Aici tradiţia didactică a speciei s-a opus din răsputeri: istoriile literare nu s-au sinchisit niciodată de receptarea critică a operelor. Călinescu stă în bună tovărăşie: De Sanctis, Lanson, Thibaudet.

De remarcat este că obiecţiile făcute *Istoriei* la apariţie n-au avut niciodată în vedere aceste lucruri. Originalitatea ei n-a fost admisă decât în latură literară, în portrete, naraţiuni sau evocări.

Obiecțiile totuși serioase pot fi rezumate în cuvintele lui Lovinescu: „...D. Călinescu nu era indicat pentru o serie a *Istoriei literaturii*, din lipsa unei calități [...]: *obiectivitatea*" (*Aqua forte*). (Să fi uitat oare criticul că exact cu aceleași cuvinte îi întâmpinase Iorga *Istoria literaturii contemporane*?). Cea mai mare acribie în denunțarea erorilor factuale sau izvorâte din mereu incriminatul subiectivism călinescian o datorăm, cui altcuiva?, decât lui Ș. Cioculescu. Degeaba repeta Călinescu: „Subiectivitatea nu înseamnă sentința arbitrară". Neînțelegerea a mers și mai departe și e cu atât mai stranie cu cât vine de la criticii cei mai valoroși ai epocii. În 1944, Vianu, Cioculescu și Streinu au publicat o *Istorie a literaturii române*. Un publicist a făcut cunoscut la sfârșitul anilor '70 textul unei scrisori către ministrul Ion Popovici, solicitând, se pare, o subvenție, în care cei trei autori ai *Istoriei* din 1944 își declarau intenția de a o opune aceleia călinesciene, vinovată de a fi acordat „un loc prea întins subiectivismului în stabilirea valorilor". Să fie o mare diferență între această pâră (pe care o cred pusă pe hârtie de Cioculescu) și aceea a unui oarecare M.Gr. Cantacuzino, care afirma într-o imundă broșură din 1942 că lipsa de obiectivitate a *Istoriei* periclitează „educația tineretului", arătând că G. Călinescu n-are „onoare patriotică" și ar trebui izgonit din „Iașul Moldovei lui Ștefan cel Mare"? Poate doar în expresia explicită a sentimentelor de ostilitate și invidie la autorul broșurii. Cel din urmă atac consistent contra *Istoriei* va fi acela al lui Ion Vitner din *Critica criticii*, în care, cu ajutorul unor citate din Stalin și Engels, subiectivismul lui G. Călinescu devine o „poziție net idealistă", anistorică, ignorând determinismul. În 1948, astfel de acuzații erau foarte grave și au contribuit la izolarea criticului. Mai apoi, după o lungă tăcere, *Istoria* a devenit obiect de cult și mai toate remarcile asupra ei au căpătat un iz de idolatrie.

Faptul că marea originalitate a *Istoriei* stă în portretele și scenele deopotrivă de geniale artistic, chiar dacă judecățile de valoare sunt cele care au consacrat-o ca făuritoare de canon, se poate vedea din ce se întâmplă cu așa-numitul compendiu din 1945. În acesta, G. Călinescu a eliminat exact pasajele savuroase literar (inutil să le enumăr, ele au intrat de mult în memoria națională) și a redus caracterizările critice, uneori la o frază. Biografiile, detaliile documentare, atmosfera nu se regăsesc nici ele. A fost scos *Specificul național* din final, care nu mai era acceptabil în noile condiții, compendiul deschizându-se în schimb cu un capitol intitulat *Geții*, despre vechimea noastră ca popor („Noi suntem în fond geți, și geții reprezintă unul din cele mai vechi popoare autohtone ale Europei, contemporani cu grecii, cu celții, cu grupurile anterioare Imperiului Roman"). Unele titluri și subtitluri au dispărut. Nu e greu de înțeles de ce G. Călinescu socotește indezirabil în 1945 un titlu precum *Descoperirea Occidentului*. Dar de ce *Micul romantism provincial și rustic* se restrânge la primele două cuvinte nu mai este limpede deloc. *Poezia oficială* nu mai este titlul marelui capitol despre Alecsandri. Acestea sunt, totuși, modificări fără mare importanță. Dar evaporarea elementului literar nu e compensată de o sinteză nouă. Degeaba sugerează Călinescu o prelucrare a materiei în funcție de cum e privită ea, acum, „din avion". În realitate, mica istorie este tot marea istorie, într-o versiune mai scurtă. Este uimitor cum o operă monumentală prin dimensiuni și expresivitate se poate transforma cu ajutorul foarfecelor într-un manual de istorie literară.

După război, G. Călinescu nu renunță la critică și istorie literară, chiar dacă niciuna dintre cărțile publicate în ultimele sale două decenii de viață nu le poate concura pe cele dinainte. Deși le-a respins în bloc, cum am văzut, obiecțiile la *Istoria literaturii* i-au dat totuși de gândit. Îndeosebi aceea privind lipsa de acuratețe științifică a germinat în subconștientul criticului, tot mai preocupat, în anii '50, de a aduce la zi cartea sub raport documentar. E adevărat și că acest fel de contribuții se tipăreau mai ușor în epocă, mai cu seamă într-o revistă de specialitate cum era *Studii și cercetări* a Institutului pe care îl con-

ducea, fiind oarecum scutite de cenzură ideologică. Autorii sunt dintre cei fără mare însemnătate (Al. Pelimon, G. Baronzi, G.M. Bujoreanu ş.a.), dar lui Călinescu i se pare necesar a completa informaţia, chiar şi în cazul lor, cu detalii de tot felul şi cu lectura unor texte care-i scăpaseră la redactarea *Istoriei*. Reeditarea acesteia va scoate la iveală o neînţelegere între cei doi aşa-zicând legatari neoficiali ai lui Călinescu în legătură cu introducerea în textul revăzut a acestei uriaşe mase noi de informaţie. Al. Piru era de părere că ultima voinţă a autorului aceasta a fost, iar G. Ivaşcu (al cărui punct de vedere a triumfat în 1982), din contra, considera că textul din 1941 rămâne acela de bază, completările ulterioare avându-şi sensul într-o eventuală *addenda*. Sigur, era mai firesc aşa, în caz contrar *Istoria* riscând să se dezechilibreze, fiindcă marii scriitori ar fi fost dezavantajaţi ca număr de pagini prin comparare cu scriitorii minori, a căror operă nu justifica în niciun fel abundenţa de detalii bio-bibliografice. Şi, pe urmă, ar fi trebuit ca unele din capitolele pe care Călinescu le reluase pe larg în monografii (Filimon, Alexandrescu, Alecsandri, I.H.-Rădulescu) să fie reproduse întocmai, ceea ce iarăşi nu era cu putinţă fără a da *Istoriei* o înfăţişare haotică. Ca să nu spun că nu sunt multe idei noi în aceste rescrieri. Ceea ce s-a schimbat e numai aspectul paginii critice, încărcată peste măsură, plină de paranteze şi de trimiteri care îngreunează lectura şi dau uneori impresia de paradă de erudiţie. Un alt domeniu de care Călinescu se interesează, dar al cărui loc nu era în *Istoria* lui, este folclorul. Abjurând de la convingerea mai veche după care nu există *Istorii literare* colective şi admiţând să coordoneze *Tratatul* academic, G. Călinescu deschide primul volum din 1964 al acestuia cu un amplu studiu despre *Arta literară în folclor*, în care era vorba despre lirica şi epica populară în versuri şi despre basm, capitolul din urmă devenind prin amplificare *Estetica basmului*, din 1965. Călinescu nu e un specialist în domeniu şi folcloriştilor opiniile lui li s-au părut contestabile, mai ales tratarea literaturii populare din unghi estetic. Metodele mai noi în abordarea folclorului îi erau cunoscute în parte lui Călinescu, dar nu se bucurau de preţuirea lui. Ceea ce este personal şi atractiv în *Estetica basmului* este galeria de personaje încondeiate cu marele său talent. Îndeajuns de comune sunt aprecierile despre poezia lirică şi despre baladă. O a treia sferă de preocupări ale criticului în această epocă este literatura străină. Unii scriitori, bunăoară autorii de „mică poezie” franceză din secolul XVIII, îi trebuiau lui Călinescu pentru a descoperi modelele Văcăreştilor şi ale celorlalţi poeţi români din prima parte a secolului XIX. Cervantes fiind o mai veche slăbiciune a criticului, nu e de mirare că el a scris o întreagă carte de *Impresii asupra literaturii spaniole*, dovedind o cunoaştere amănunţită a operelor şi păreri dintre cele mai originale. Nu acelaşi lucru se poate spune despre laborioasele studii din anii ’50 despre Cehov, Horaţiu, Ovidiu, Tasso şi Tolstoi, suferind de un subtil psihologism vulgar. Absenţa determinărilor social-istorice reproşată de Ion Vitner *Istoriei* este aici răzbunată din plin: criticul prezintă opera tuturor acestor scriitori ca pe un ecou direct al raporturilor de clasă din vremea lor. Horaţiu, iată, e fiu de libert, frustrat din cauza originii lui, ceea ce s-ar vedea în poezie, acceptându-şi demn condiţia de „parazit superior”. Formula nu e greşită, dar aprecierea ei da: în antichitatea latină a lui Mecena, când liber-profesionismul nu exista, situaţia artistului întreţinut şi profitând de averea unui om bogat nu era privită cum o privim noi astăzi.

Cel mai interesant lucru din critica anilor postbelici rămân eseurile din seria a doua a *Jurnalului literar*, 1947-1948, prefaţa la *Impresii asupra literaturii spaniole* şi cea mai frumoasă, probabil, lecţie de deschidere din universitatea românească, intitulată *Sensul clasicismului* şi tipărită în *Revista Fundaţiilor Regale*. Toate ţin de o estetică foarte liberă, care nu anunţa deloc aspectul monoton ştiinţific al studiilor din deceniul următor, şi care, deşi Călinescu practicase genul în *Cronicile mizantropului*, nu mai constă în scurte însemnări pe teme diverse, ci în compoziţii

întinse și pretențioase despre tipuri și curente literare. *Poezia „realelor"* reia portretul lui Maiorescu (așa de tendențios privit în *Istorie*) cu speculații psihologice și sociologice foarte vii ideatic, deși uneori greu de primit. Acest fel de eseistică speculativă, sclipitoare și contestabilă, o găsim și la Pandrea sau Ralea, înainte, și la Noica și Steinhardt după, ca să nu mai vorbesc de Blaga din *Trilogia cunoașterii* (la care de altminteri sursele de filosofie a culturii sunt cam aceleași cu cele consultate în *Clasicism, romantism, baroc*, prefața deja menționată a lui Călinescu la *Impresii*, adică Worringer, Walzel și Wölfflin). În ochii lui Călinescu din 1948, Maiorescu este un „terian ardelean", adică, într-o exprimare mai puțin neologistică decât aceea prin care autorul eseului își șochează cititorii, un țăran de dincolo de munți, „conservator" prin originea așa-zicând geografică mai degrabă decât socială, și cu un dezvoltat „instinct de conservare economică". Plecând de aici, Călinescu îi împarte pe scriitorii români în idealiști și realiști, adică în didactici și gnostici. O succintă panoramă, foarte personală, a literaturii noastre din două secole rezultă din aplicarea acestui criteriu, care are la bază, între altele, atitudini sexuale opuse. În *Domina bona* personajul principal este Caragiale. De altfel, titlul e traducerea latinească a formulei din toastul cetățeanului turmentat: „În sănătatea coanii Joițichii! Că e *damă bună*!" Pe aceeași linie de divagație ideatică, Jupân Dumitrache și Trahanache sunt considerați spirite „mistice", conform „convenției platonico-creștine", iar Ipingescu, un „aristotelician", cu o „minte plat logică" și cu „oroarea de absconsitate" a cartezienilor. Umorul ideii (dacă este unul, căci Călinescu tratează lucrurile în modul aparent cel mai serios!) ar trebui să provină din aplicarea acestor savante definiții intelectuale unor indivizi semidocți și comici. Pristanda e un Polonius și un Talleyrand, Goe este „copilul genial" (noi am zice astăzi *surdoué*). Teza formelor fără fond e întoarsă pe dos: pașoptiștii „au un exces de fond", formalistul e Maiorescu, logician, abstract și *grammatically correct*. Iată chiar riscul acestui fel de speculație: doar schimbând sensul conceptelor din vestita formulă maioresciană o putem răsturna. Ceea ce lui Călinescu nu pare să-i pese. *Clasicism, romantism, baroc* împinge speculația în zona atitudinii culturale majore. Arta asiată care „desconsideră cu totul pe om" s-ar regăsi în goticul european. „Arhitectura gotică se înrudește cu cea hindusă". La celălalt pol, în „arta mediteraneană", „omul este obiectul aproape exclusiv al sculpturii", un om „perfect inteligibil". Clasicismul și celelalte sunt socotite de Călinescu „tipuri universale, desprinse de contingențele istorice" și, în plus, inexistente în stare pură. Definițiile sunt extraordinare, deși uneori excesive, alteori, restrictive. Cu *Sensul clasicismului* Călinescu face pasul de la descriptiv la normativ. El nu mai definește o noțiune, clasicismul nu mai e privit ca un stil. E vorba de necesitatea unei „îndrumări clasiciste a literaturii noastre", bolnavă de „mistica evenimentului", incapabilă de universalitate. „Marea literatură este în fond aceea de stil clasic", proclamă Călinescu, bănuind de frivolitate toată acea literatură română care trăiește din accidental și particular. Eseul e confuz. Curios este că, doi ani mai târziu, în *Poezia „realelor"*, de care am amintit, Călinescu va spune că în literatura noastră abundă didacticii, nu realiștii. „Clasicismul e analitic", adaugă el, dar condamnă romanul de tip proustian, convins că noi n-am depășit stadiul balzacian și că suntem condamnați să dăm mai departe „tipuri de Ion", adică nu desfolieri analitice, ci prezentări fenomenale. Studiul e contradictoriu și pe alocuri confuz. Două din cele trei concluzii enumerate de Călinescu privind romanul le reiau pe cele, așa de criticate, ale lui Lovinescu: nevoia de a modera lirismul și sporirea obiectivității. Cât privește a treia nevoie, izvorâtă dintr-o carență, aceea de a crea tipuri canonice, în locul celor sociologice, istorice, G. Călinescu se înșela. Niciodată romanul românesc n-a fost ancorat în realitatea istorică imediată. Rebreanu a scris despre răscoala țărănească din 1907 după un sfert de veac, *Ultima noapte* apare la doisprezece

ani de la încheierea războiului, romanele istorice ale lui Sadoveanu nu se referă la Primul Război Mondial, ci la epoca lui Ştefan cel Mare sau a lui Vasile Lupu. Până la romanele generaţiei lui Buzura nu există câtuşi de puţin o „mistică a evenimentului" la scriitorul român. Iar Sadoveanu este de-a binelea un clasic şi un atemporal.

E destul de curioasă aplicaţia pe care G. Călinescu a pus-o în studierea operei lui Horaţiu. La moartea lui s-a găsit un manuscris compact conţinând traduceri. Recitind celebra *Epistolă către Pisoni,* în traducerea lui G. Călinescu însuşi, observăm că recomandările poetului latin nu numai că nu se potrivesc cu gusturile artistice ale poetului român, dar se află la antipod. Horaţiu proclamă, se ştie, o artă veridică şi condusă de un principiu raţional în imitarea naturii; se răfuieşte cu orice fel de exces şi, în general, cu spiritul alexandrin, preferându-i pe clasici; în fine, el pare convins că disparatul şi contrastantul nu sunt sfetnici buni, şi este împotriva metaforelor şocante sau hibride. Când, în studiul *Horaţiu, fiul libertului,* G. Călinescu s-a referit la această faimoasă „artă poetică", i-a enumerat rapid punctele principale, fără a le judeca. Din punctul lui de vedere, ar fi trebuit s-o facă, pentru că poetica lui este alexandrină, dacă rămânem în sistemul de referinţă horaţian, iubitoare de exagerări şi de imagini insolite, şi dispreţuitoare de armonie în sensul clasic. G. Călinescu a frecventat barocul şi arta asiatică şi n-avea cum să fie sensibil la interdicţia lui Horaţiu de a se lega, de exemplu, în pictură, „un grumaz de cal cu un cap de om şi să se acopere totul cu felurite pene"; nici nu putea crede că e prea mare îndrăzneală ca „sălbăticiunile să se împerecheze cu fiinţele paşnice", iar „şerpii să se îngemăneze cu păsările şi mieii cu tigrii"; şi cum s-ar fi temut el să coasă, în scrieri „tratând grandiosul", o „flamură de purpură care să lucească de departe"? Unele versuri ale lui Horaţiu par net anticălinesciene: „Cine doreşte să varieze un lucru prin prodigii/ Pictează delfinul pădurilor şi mistreţul valurilor:/ Fuga lui de cusur duce la viţiu, dacă e lipsit de artă". Dacă G. Călinescu şi-ar fi comentat singur poezia, ar fi putut spune că ea variază orice lucru prin prodigii, suferind de viţiul împerecherilor neaşteptate, cum ar fi acela de a compara frunzişul mişcător al pădurii cu un delfin agil şi furia zgomotoasă a valurilor cu goana grohăitoare a unui mistreţ. În piesele de la maturitate, poetul nici nu făcea altceva decât să se lase în voia fanteziei lui asociative, care, dacă am codifica-o, ar semăna foarte bine cu *kenningarele* islandice analizate de Borges în *Istoria eternităţii.* (Un exemplu cules de Borges ne duce de-a dreptul la *Epistola către Pisoni. Pământul* e numit *marea animalelor.*) Datorate scalzilor, *kenningarele* aveau două principii: ca niciodată un lucru să nu fie numit pe numele său şi ca totdeauna înlocuitorul să fie acelaşi. Primul principiu e, fără discuţie, călinescian. Şi nu cred că e întâmplător faptul că unul din primii poeţi care, cum spune Borges, „s-a făcut vinovat de laborioase perifraze, al căror mecanism era asemănător sau identic celui din kenningar" a fost Baltazar Gracian, bine cunoscut lui G. Călinescu şi citat de două ori (e drept, pentru chestiuni de ordin etic, nu estetic) în chiar pomenitul studiu despre Horaţiu.

Poezia lui G. Călinescu este, înainte de orice, a unui cărturar. Într-o poemă intitulată *Chloto*, din 1940, autorul se închipuie Ahile sau Ulise, ducând voios viaţa lor frustă şi zeiastică. Dar încheie pe o notă decepţionată:

> „Eheu un timp imens de-Aheea
> mă desparte,
> Am fost ursit de Chloto să dorm cu
> capu-n carte."

Aceasta e atitudinea caracteristică. Atunci când G. Călinescu declamă chiar din titlul altei poezii: *Eu sunt Grec*, se vede bine că e vorba de himerele unui cărturar. Aşezându-se pe nisipul Pontului Euxin, poetul visează că e grec, participând la o lume miraculoasă, din care nu lipsesc sirenele şi scenele de senzualitate elementar-livrescă:

„Iar dedesubt plesneşte din coadă o albă sirenă,
Prinsă-n reţea cu ochii ca două smaralde,
Încearcă să fugă spre larg, zbătându-se iute,
Eu sar în picioare, o prind de şoldul solzos
E umedă, tremură-n braţe, nebuneşte începe să ţipe.
Surorile-asemenea răspund din negrele funduri...
Ameţit o sărut sălbatec pe gura crudă şi rece,
Mi se pare că sorb o stridie vie.
Piere cu hohote trasă de mâinile verzi ale mării.
Eu toropit pe nisip visez că sunt Grec."

Iată chiar tema, aş zice, din mica povestire *Lighea* a lui Lampedusa, unde un elenist faimos, în tinereţile sale, a întâlnit pe o plajă siciliană o sirenă pe care a iubit-o cu atâta patimă, încât a rămas singura lui experienţă erotică. În *Giorgicon* poetul pleacă la ţară, cu Virgiliu subsuoară, şi duce o viaţă simplă şi chiar primitivă, rupând pâinea fierbinte cu dinţii, lăsând vinul să-i gâlgâie pe gât, căscând puternic „ca un muget", sforăind „măreţ" după truda zilei. Se înţelege că acest program trebuie socotit la fel de utopic ca şi celelalte. De altfel, în *Impostura,* G. Călinescu îşi divulgă singur ipostazele succesive pe care fantezia lui le-a adoptat (neuitând-o, din nou, pe cea clasică, latină de astă dată: „La Pontul Euxin am fost să pun întrebări,/ S-aud tumulte de mări/ Şi ca Ovid de pe mal/ Să contemplu spumă şi val".), în virtutea unei disponibilităţi enorme pentru contraste. Aceste *Contraste* – tot nişte ipostaze himeric-utopice – sunt de o infinită varietate: „Un sfânt Francisc smerit sub glugă", „Sofist ironic din Elada/ Fanatic, sumbru Torquemada", Socrate, Mitridate, atlet ca Policlet şi „extravagant, nocturn Hamlet", nebun din neamul atrizilor şi „poet ca regele David". Prea uşor repudiază unii livrescul. Dar pentru G. Călinescu, Hamlet şi Socrate erau mai vii decât atâţia dintre cunoscuţii care-l înconjurau. Utopia cărturărească constituie miezul lirismului său, iar himerele sunt un mod al lui de a exista în Univers. În al doilea rând, poezia lui G. Călinescu este a unui virtuoz. Puţini s-au mai jucat cu instrumentele poeziei atât de cuceritor ca G. Călinescu. Să luăm, de exemplu, lirica erotică din ciclul *Statornicie* al *Laudei lucrurilor. Epitalam* şi *Vin din Liban, mireasă* sunt parafraze moderne din *Cântarea cântărilor.* Aceeaşi virtuozitate o întâlnim şi în ciclul *Lauda materiei,* unde cântarea marilor elemente cosmice („Soare, cu coamele roşii/ La care cântă cocoşii") se aliază cu aceea a lucrurilor umile, casnice şi cotidiene („Şi tu, pastă de dinţi, candoare fără greş,/ Ce umpli toată gura cu floare de cireş"). Tot atâta inventivitate găsim în jocurile lexicale ale lui G. Călinescu şi în acelea ale rimelor. Analogiile lui nu sunt de tip spontan sau suprarealist, ci tot cărturăresc, dar au o frumuseţe stranie şi încântătoare ca o băutură rară. Cine nu ştie strălucitoarea desfăşurare a comparaţiilor din *Pepenele verde,* care e „colosal smarald", „vas lucrat de mâini persane", „smălţuită, verde mitră", „uriaşă, dulce chitră", „pictată nucă de coco", „fagur sferic din Himet", „planetară besactea" şi aşa mai departe. Sugestia decrepitudinii, a senectuţii, a sicităţii organice nu e, în *Rochia de moar,* mai puţin expresivă decât aceea a juventuţii fragede. Chiar şi în aceste versuri se remarcă noutatea rimelor călinesciene. O listă completă ar fi greu de alcătuit, dar într-un dicţionar al rimelor la G. Călinescu am învăţa multe despre sensuri şi sunete: osuariu/ Dariu, putere/ centro Terrae, Vespucci/ lucii, Troienii/ mirodenii, pe an/ Canaan, Solomon/ cinamon, tot el/ Aristotel, Socrat/ existat, Otilia/ vanilia, de ieri/ Cordilieri, Aligheri Dante/ gentile şi pedante, arca lui Noah/ Bach, ideea/ Iudeea, plete/ Lete, silă n-am/ Priam, ades cu/ Călinescu etc. Virtuozitatea lui G. Călinescu exprimă uriaşa lui plăcere de a se juca. I-ar fi trebuit toate limbile lumii şi, cu siguranţă, n-ar fi ieşit un Babilon. Poezia lui este o curte a miracolelor,

un spectacol pe care-l dă poezia însăşi. În fond, cel mai profund lucru din poezia lui G. Călinescu este, dincolo de virtuţile ei tehnice, dorinţa de a epuiza posibilităţile unui gen, cu alte cuvinte o splendidă utopie a poeziei.

În ultima parte a vieţii, G. Călinescu a scris şi teatru, nu ştim dacă luându-se în serios ori voind doar să se amuze punându-şi în scenă piesele, împreună cu colaboratorii de la Institut. În orice caz, piesele sunt ulterioare articolului contra lui E. Ionesco, al cărui volum *Théâtre* de la Gallimard, din 1954, l-a ironizat pentru „abuzurile" contra logicii realităţii şi pentru inadvertenţe, ocazie în care a compus el însuşi o parodie la *Scaunele*, cu o singură replică, pe tonuri diferite, care este fireşte „scârţ!" Că G. Călinescu proceda aşa din oportunism ne-o arată de exemplu faptul că intuia corect seria literară din care dramaturgul făcea parte, numindu-i pe Jarry şi pe Urmuz (spre deosebire de prefaţatorul francez care l-a lansat pe Ionesco, Jacques Lemarchand, convins, el, cu o înduioşătoare naivitate, că Ionesco scrie „un théâtre de cape et d'épée, illogique comme l'est *Fantomas*, invraisemblable comme l'est *l'Ile au trésor*, aussi irrationel que *les Trois Mousquetaires*". Dar nu este numai atât: piesele lui Călinescu sunt, până la un punct, ionesciene. *Napoleon şi Sfânta Elena* şi *Despre mânie* au câte două personaje, unul fiind Napoleon, tânăr şi respectiv împărat, celelalte, Murat şi respectiv Fouché. Doi actori le pot interpreta perfect pe toate patru, lăsând restul pe seama unei benzi de magnetofon: tobe, canonadă, comenzi militare, urale. Asta, în timp ce teatrul acţiunii ne plimbă de la Paris în Egipt, ori pe malul Gangelui. Tema din prima piesă este aşa-zicând cucerirea absolută, iar eroul, cuceritorul absolut. Napoleon cucereşte, rând pe rând, Egiptul, India, America, ţinând soldaţilor după fiecare victorie un discurs, care este întâmpinat cu urale. Nu-şi ascunde proiectele: „Vreau Siria şi Libanul, Iudeea, Mesopotamia, Arabia, Tigrul şi Eufratul, Colchida, Persia, India, Maldivele şi Ceylonul, Birmania, Siamul, Cambodgia, Annamul, Cantonul, Sumatra, Malaesia, Noua Caledonie, Canada, Mexicul, Antilele şi toată lumea; vreau aurul, argintul, arama, diamantul, smaraldul, rubinul, topazul, safirul, jadul şi jaspul; vreau trestia de zahăr şi cedrul, cafeaua şi ciocolata, orezul şi ceaiul, curmalele şi smochinele, bananele şi nucile de cocos, scorţişoara şi camforul, naphtul care ia foc şi guma, fildeşii elefantului, blana tigrului şi a leopardului, vreau mătasea şi bumbacul, grâul, orzul, secara, vinul, laptele, mierea, naramzele şi ananasul, vreau tot". La această foame şi sete inextinghibile, Murat întreabă cu bun-simţ: „Şi lor ce le mai rămâne?" Celor cuceriţi, adică. Iar Napoleon: „Onoarea de a fi sclavii mei şi ai armatei mele". În acest marş de neoprit, Piramidele sunt distruse, Asia, invadată, duşmanii puşi în lanţuri. Când nu întâmpină nicio rezistenţă, cuceritorul ordonă să fie inventată una: „Un general trebuie să se bată. Nicio carieră militară nu-i posibilă fără bătălii. Trageţi în apă, unde mişcă ceva suspect". „Sunt crocodili, sire", i se răspunde. „Nu importă. Pot fi duşmani metamorfozaţi". Cucerirea perfectă are forma unui cerc perfect: rotunjimea pământului. Ajungând, în sfârşit, sub zidurile Parisului de unde plecase în expediţia lui planetară, Napoleon porunceşte ca oraşul să fie cucerit: „Murat, nu stăpâneşte lumea cine n-a cucerit cel mai mare oraş al ei. A lua Parisul e gloria supremă. Ordon artileriei să tragă". Parisul distrus, Napoleon rămâne fără adăpost. Primeşte invitaţia unei femei de a locui în casa ei, pe o insulă:

„*Napoleon*: Insula ta e bogată?

Femeia: Vai, nu.

Napoleon: Nu importă, voi face din ea un port militar, cu care voi controla mişcarea tuturor corăbiilor. Mă declar împărat al insulei.

Femeia: E în zadar, vei fi împărat doar peste un pat de campanie pe care vei muri.

Napoleon (surprins): Cum te cheamă?

Femeia: Sfânta Elena".

Despre mânie este o lecţie despre „arta politică" interpretată în acelaşi spirit, adică absurd, cum era înţeleasă cucerirea în piesa dinainte. Incitat de ministrul poliţiei, Napoleon dă ordin să fie executaţi, rând pe rând, Madame de Staël, Josefina, Talleyrand, Ney, Massena, Lannes, Grouchy şi restul miniştrilor şi mareşalilor săi. Dar a doua zi, uitând ce ordonase, cere să-i vadă pe Madame de Staël, apoi pe Talleyrand: „Idiotule, ţipă Napoleon la Fouché, încremenit de frică, nu pricepi o iotă din alfabetul artei politice! [...]. Cum voi mai da bătălia de la Austerlitz fără Massena? Cum vor fi Eylan fără Ney, Friedland fără Lannes sau Waterloo fără dobitocul de Grouchy, care urma a se rătăci cu trupele sale? Cum va putea Bernadotte întemeia dinastia regală a Suediei? Şi cum voi face marea renunţare, divorţând de Josefina, ca s-o iau pe Maria Luiza? Află de la mine, nefericit Fouché, mânia unui împărat, ajutată de violenţe, e un mijloc teatral de a inspira teamă şi respect. Furia fără pedepse exemplare, din când în când, este ineficace, e lamentabilă bufonerie. Cruzimea sistematică e însă semn de demenţă". Ideea ar fi că execuţiile se fac cu gloanţe oarbe. Şi ca să dea un exemplu, îl trimite la moarte pe Fouché însuşi: „Vei face îndată un exerciţiu, spunând gardei să te împuşte din ordinul meu. După execuţie, nu uita să-mi aduci rapoartele secrete". Fouché cheamă plutonul de execuţie, dar grenadierii, obişnuiţi să tragă numai cu gloanţe adevărate, îl împuşcă de-adevăratelea pe ministru, făcând şi glume grosolane pe seama pretenţiei lui de a juca teatru: „Ha, ha, ha! [...] Zât, lady, nu face gât! Hai să te fac grădiniţă pe piept, să te şterg din cartea de imobil. (Tobe). Jos trădătorii, trăiască şeful, vive l'empereur, vive la France!". Lui Ionesco însuşi nu i-ar fi displăcut deloc nici alte piese, precum la un nivel mai jos, *Secretarii domnului Voltaire, Răzbunarea lui Voltaire* ori *Ludovic al XIX-lea,* sau admirabila compoziţie în versuri pentru teatrul de marionete *Tragedia regelui Otakar şi a prinţului Dalobor.* Scris în 1943, *Şun sau calea netulburată* este un poem dramatic, încântător şi naiv ca o *conte philosophique,* cum erau, în aceeaşi epocă, dar în proză, *Creanga de aur, Divanul persian* ori *Ostrovul lupilor* ale lui Sadoveanu. Şun este un om de rând, cultivat şi înţelept, pe care împăratul Yao îl asociază la guvernare, spre a-şi mântui ţara de nenorocirile abătute asupra ei. Ţara lui Yao seamănă cu aceea a Regelui Pescar sau cu aceea din *Le Roi se meurt* a lui Ionesco. Şun îi pune pe toţi la treabă, pe unii să facă legi, pe alţii să cureţe albiile râurilor, trezind invidii nenumărate şi reuşind să scape din toate cursele pe care curtenii lui Yao i le întind. El e un Zadig oriental, deloc machiavellic, predicând onestitatea şi toleranţa în politică. Ajuns împărat, Şun se înconjoară de sfetnici capabili şi impune un sistem de guvernare paternalist, dar blând, de tip oriental. În scena duelului cu fratele lui vitreg, Siang, avem de fapt o dispută între spirit şi sabie. Karl şi Franz Moör, Edgar şi Edmond: ca şi Edgar, în scena cu Gluucester de pe faleză, Şun recurge la pantomimă în scopuri pedagogice, dar Siang e la fel de lucid ca Franz Moor al lui Schiller şi nu intră în joc. *Şun* e un exerciţiu superior de literatură, cum este şi poezia, cum sunt şi romanele lui G. Călinescu. Nu trebuie căutat în toate acestea – versuri, teatru, romane, – altceva decât exemplificarea unor situaţii universale prin deplina stăpânire a mijloacelor celor mai subtile, o demonstraţie de virtuozitate literară şi deopotrivă de spirit critic.

Primul roman al scriitorului, *Cartea nunţii* (1933), este, în partea cu adevărat rezistentă, unul comic. G. Călinescu îl voia, desigur, serios, deşi îl declara el însuşi mai târziu un „exerciţiu minor" ieşit din intenţia de a se „recrea". Nu trebuie să ne lăsăm înşelaţi de această falsă modestie. Dacă ne ghidăm după „decupajul" din textele primilor recenzenţi pe care-l face el însuşi în *Istorie,* remarcăm imediat ce aştepta Călinescu de la aceştia. Din articolul lui Lovinescu reţine sublinierea purităţii epice, dar şi „accentul mistic" pus în „evocarea actului sexual în elementul lui generator", iar din acela al lui Pompiliu Constantinescu opoziţia dintre bătrânele asexuate din casa cu molii şi noul val de tineri sportivi ca

Jim, Bobby şi Vera. Asta ne lămureşte asupra felului cum îşi citea autorul romanul. Chiar şi după război, Al. George va regreta lejeritatea tratării nunţii, fără a remarca că „burlescul" de acolo era, dacă neapărat deliberat, în orice caz partea cea mai atractivă a romanului. *Enigma Otiliei* va aştepta şi ea ca foarte tânărul Ion Negoiţescu (într-un studiu tipărit abia în anii '60) să-i releve comicul. Dintr-o prejudecată clasicistă, comicul era şi mai este socotit inferior. Dar este evident că primul roman al lui Călinescu izbuteşte în episoadele care au acest caracter. Întâile pagini care ne reţin cu adevărat vin abia după epuizarea capitolului introductiv, unde peisajul e văzut pe fereastra trenului, dar fără o semnificaţie oarecare în ideea romanului: primele secvenţe memorabile o introduc pe baba Chiva, al cărei limbaj oral e savuros, dar pe care, din păcate, scriitorul îl comentează didactic, ucigând spontaneitatea. De pe acum e limpede că romanele lui Călinescu, şi nu doar cel dintâi, cad de la nivelul capului, vorba lui Streinu. Un capitol admirabil este *Masa celor zece*, lucrat comediografic, prin relevarea unor stereotipii de comportament, de vorbire, de obiceiuri. Dom Popescu e un personaj sută la sută caragialian. Umorul e nelipsit în contrastul dintre cele două lumi care coabitează în casa de pe strada Udricani. Comentatorii au crezut mereu că, fiind grave, pasajele cu Silivestru denotă un instinct al tragicului, cu atât mai demn de relevat, cu cât e destul de rar în romanul călinescian. În fond, sumbrul Silivestru, sinucis din cauza sentimentului de ratare, nu e un personaj de tragedie, ci tot unul de comedie, e drept, neagră, şi chiar de farsă, căruia romancierul are lipsa de tact de a-i divulga, prin ochiul neverosimil de expert al lui Jim, versurile de amor ori scrisorile în limbajul anunţurilor matrimoniale. Toată partea cu seducerea Verei, căsătoria, călătoria şi apoi graviditatea coboară vertiginos nivelul *Cărţii nunţii*. Fără sare şi piper, capitolul intitulat emfatic *În patul meu noaptea am căutat pe cel ce iubeşte sufletul meu* este de un desăvârşit prost gust. E destul însă să fie creionat un motiv comic pentru ca totul să se înviorează şi imaginaţia romancierului s-o ia razna. Ca să meargă în casa miresei, „moliile" sunt obligate să iasă în stradă. Spectacolul este halucinant. Îmbrăcate în rochii vechi de decenii, după o modă îngropată în scrinul tinereţii lor, bătrânele se înşiruie în spatele lui Dom Popescu, bine dispus şi cu melonul pe-o ureche, având în Silivestru un încheietor de pluton mai sumbru decât un dricar. În contrast cu perindarea „moliilor", discursul final al lui Jim despre rostul împreunării nupţiale este pompos şi strident în falsa lui poezie. E curios cum nu şi-a dat Călinescu seama de confuzia registrelor şi a putut sfârşi romanul său de debut cu un gest grotesc al suavei tinerei mirese: „Vera îl privi cu cea mai profundă recunoştinţă şi întinzând instinctiv mâna spre sexul lui (Jim), şopti: « Jim, te iubesc ca pe nimeni pe lume!... Te iubesc fiindcă tu m-ai rodit!»"

S-a remarcat în mai multe rânduri începutul „balzacian" al *Enigmei Otiliei* (1938). Multe din romanele lui Balzac se deschid în acest fel. G. Călinescu îi repetă, şi încă intenţionat, metoda. Dar spiritul? În *Căutarea absolutului*, Balzac consacră primele pagini explicării metodei sale. Arhitectura, afirmă el, are o strânsă legătură cu viaţa şi cu întâmplările oamenilor. Spune-mi unde locuieşti, ca să-ţi spun cine eşti. Şi încă: „Un mozaic rezumă o întreagă societate, după cum un schelet de ihtiozaur subînţelege o întreagă creaţie. Şi într-un caz şi în celălalt, totul se deduce, totul se înlănţuie. Cauza face să ghiceşti efectul, după cum fiecare efect îngăduie urcuşul îndărăt spre o cauză. Savantul reînvie astfel până şi negii bătrânelor veacuri". În monografia lui, uzând de alte exemple, Curtius a atras atenţia asupra „misticismului cauzalităţii" lui Balzac. Esenţiale la Balzac sunt două lucruri: unitatea lumii (cosmologică şi sociologică) şi determinismul ca mijloc de eşafodare a părţilor componente. Însă, cum observă Curtius, cauza este un fundament cu totul misterios la el, în definitiv de esenţă divină, aşa încât unitatea lumii balzaciene apare ca având ea însăşi o

natură magică. Metoda reconstrucției balzaciene se revendică de la o știință totală și universală mai degrabă decât de la vreuna din științele pozitive ale secolului său. La G. Călinescu, balzacianismul este redescoperit polemic, într-un moment în care romanul se schimbase. Polemica lui G. Călinescu vizează recondiționarea speciei – ca o expediție a lui Heyerdal menită să dovedească valabilitatea unei ambarcațiuni sau a unui traseu – într-un moment în care spiritul ei profund era altul. Numai prejudecata ne poate face să vedem în *Enigma Otiliei* pe Balzac din *Căutarea absolutului*. La G. Călinescu este un balzacianism fără Balzac. E destul să relevăm spiritul de expertiză științifică din descrierea casei Giurgiuveanu: „Casa avea un singur cat, așezat pe un scund parter-soclu, ale cărui geamuri pătrate erau acoperite cu hârtie translucidă, imitând un vitraliu de catedrală" etc. Parter-soclu; rozetă gotică, frontoane clasice, console, casetoane, antic stil – acesta este un limbaj tehnic. Naratorul care descria în *Căutarea absolutului* casa Claës nu spunea decât ceea ce un observator oarecare ar fi putut să vadă și să spună. G. Călinescu pare întâi a atribui eroului său, lui Felix, părerile și limbajul, dar nu în mod consecvent. Ar fi, oricum, greu de admis că un licean de optsprezece-nouăsprezece ani, chiar eminent, posedă asemenea cunoștințe: „Ceea ce ar fi surprins aici *ochiul unui estet* era intenția de a executa grandiosul clasic în materiale atât de nepotrivite". *Ochiul unui estet*: iată în fond din a cui perspectivă sunt înfățișate lucrurile. Naratorul călinescian este un specialist. Universala și magica știință a lui Balzac apare aici sfărâmată în nenumărate științe speciale, fiecare cu vocabularul ei. Locul chiromantului l-a luat expertul și pe al magicianului, documentaristul. Metoda lui Balzac ni se poate părea astăzi naivă; a lui G. Călinescu este însă artificială și extravagantă. Exactitatea de la Balzac ținea un eșafodaj complicat, în care fiecare element se lega de celelalte, participând la spirul întregului; la G. Călinescu ea este mai curând o erudiție fastidioasă și un scrupul excesiv. În fine, dacă Balzac are vocația de a crea viață, G. Călinescu o are pe aceea de a o comenta. E curios că tocmai această prefacere a metodei balzaciene a scăpat cu desăvârșire lui G. Călinescu însuși. Autorul *Enigmei Otiliei* a voit, se știe, să demonstreze vitalitatea formulei balzaciene într-un moment în care romanul nostru (ca și cel european) se îndreptase spre Proust și alții. Sunt de relevat în intenția lui G. Călinescu două aspecte, ce decurg unul din altul. Întâiul, discutat cu argumente potrivite de Alexandru George (*Semne și repere*), învederează credința lui G. Călinescu într-o evoluție organică (și etnic determinată) a literaturii și care ne-ar obliga, de pildă, pe noi românii să continuăm a produce încă multă vreme numai roman țărănesc, interzicându-ne, pe de altă parte, accesul la proza de introspecție, la psihologism. În aceste condiții (și este al doilea aspect la care m-am referit), romanul nostru n-ar putea fi decât balzacian, adică epic și obiectiv. Autorul *Enigmei Otiliei* nu ascundea că preferă formula lui Balzac, considerată obiectivă, celei proustiene, considerată impresionistă. Ceea ce în Proust nu e reductibil la Balzac, adăuga el, este simplu album de senzații și impresii. În Balzac, G. Călinescu îl laudă pe artistul creator de viață, ce se cade a fi luat ca model de toți romancierii noștri. „Forma exterioară" a omenirii: aceasta era caracteristica romanului în secolul XIX, care zugrăvea tipuri ce se mișcau în lume; văzute din afară, aceste tipuri erau perfect conturate și stabile în timp, ca marile elemente chimice; și se defineau prin intermediul unor subiecte stereotipe. G. Călinescu enumeră într-un rând șase astfel de subiecte, cu tipurile respective de care nu s-ar putea dispensa niciun roman. Dar mai este *Enigma Otiliei* acel clasic roman realist, pe care-l dorește autorul lui, ori măcar o creație obiectivă din familia lui *Ion* și a *Pădurii spânzuraților*? Nu cumva reluarea critică și polemică i-a schimbat inevitabil caracterul? Urmărind să repete formula balzaciană. G. Călinescu n-a putut evita ca ea să devină, în mâinile sale, o expresie a comicului și a unui fel de joc estetic de esență barocă. I. Negoițescu (*Scriitori moderni*), primul care a

vorbit de *Enigma Otiliei* ca despre un roman comic, crede că sursa comicului e dublă la G. Călinescu: „o virtuozitate epică ce e de fapt modul mecanic prin tradiţie al romanului clasic" şi care face din *Enigma Otiliei* o jucărie perfectă, de un epic „prea pur şi prea tehnic, fără altă motivaţie decât gratuitatea sa estetică prea evidentă"; şi, în al doilea rând, lumea de sorginte caragialescă a romanului. Neîndoielnic, *Enigma Otiliei* şi apoi *Bietul Ioanide* continuă să aparţină acestui roman doric, tradiţional, prin unele elemente şi mai ales prin program, dar ele ilustrează altă vârstă decât *Ion* şi anume o vârstă critică. Nu trebuie ignorat caracterul alexandrin al acestor romane, în care viziunea este a criticului în mai mare măsură decât a creatorului: comentariul vieţii trece înaintea vieţii. Obiectivitatea însăşi este una paradoxală, căci nu mai desemnează absenţa din evenimente a unui narator imparţial sau a demiurgului balzacian, ci amestecul permanent al unui comentator savant şi expert, care, în loc să înfăţişeze lumea, o studiază pe probe de laborator. Demonstraţia estetică presupune, în sfârşit, jocul, disponibilitatea ludică: *o artă a jocului* (acea comedie umană, acel satiricon cu măşti de carnaval, de care vorbea în detaliu Nicolae Balotă în studiul său *De la Ion la Ioanide*), şi un *joc al artei,* în stare de recondiţionarea clişeelor celor mai felurite şi de un meşteşug eminent. G. Călinescu îi ironiza o dată pe „scriitorii de meserie" care „fac romane artistice, dar fără viscere". Romanele lui intră cu siguranţă în această ironizată categorie. Prin *Enigma Otiliei,* romanul doric se priveşte în oglindă, luând parcă act de sine şi de reţeta de fabricare care i-a stat la bază; acest roman, G. Călinescu n-a vrut să-l parodieze, nici să-l nege, ci, tocmai din contra, să-l valideze. Comicul este aici efectul ciocnirii dintre idee şi viaţă, dintre spiritul critic (ce se manifestă ca o intenţionalitate polemică, dar şi ca un mod de tratare) şi materia realistă pe care o are în vedere. Farsa este aşa-zicând obiectivă. Dacă încape ironie aici, ea aparţine romanului, contradicţiei sale artistice, nicidecum romancierului, care este serios în programul său. De la *Enigma Otiliei* la *Bietul Ioanide* este, pe urmă, deosebirea de la comedie la joc: odată experimentul dintâi încheiat, romancierul este liber să exploateze până la capăt convenţia şi într-un sens nu numai estetic, dar şi ludic. (Pe o treaptă mai jos, *Scrinul negru* e tot un roman ludic.) Jocuri de artificii literare, aceste din urmă romane împing mult mai departe, decât a mai făcut-o cineva la noi, libertatea artei romaneşti.

Evoluţia părerilor criticii în privinţa *Enigmei Otiliei* este în sine instructivă. La data apariţiei romanului, Pompiliu Constantinescu afirma că autorul „a procedat clasic, cu metoda balzaciană a faptelor concrete, a experienţei comune, fixând în nişte cadre sociale bine precizate o frescă din viaţa burgheziei bucureştene". Şi, ritos: "Nimic livresc, nimic inventat în atmosfera în care personajele evoluează: impresia de realism... este covârşitoare". Cu Alexandru George suntem la extrema cealaltă: nu numai că formula ar oblitera orice conţinut vital, dar romanele par criticului ratate, colecţie de bizarerii şi de personaje asemănătoare unor paiaţe locvace, incapabile să alcătuiască o lume. Că ele alcătuiesc totuşi una, dacă scăpăm de prejudecata realistă, a arătat Nicolae Balotă. E clar că înţelegerea *Enigmei Otiliei* (şi implicit a celorlalte) a avut nevoie de patruzeci de ani pentru a se admite că nu de creaţie de viaţă este vorba, ci de o formulă de artă; că nu vom găsi la G. Călinescu invenţie a naturii şi a omului, ci a artei şi a surogatelor ei; aşadar, în locul unui ochi de observator şi de moralist, ochiul esteticului. Comicul din *Enigma Otiliei* este esenţial rezultatul procedeelor critice folosite de prozator. E interesant că lucrul n-a scăpat lui Pompiliu Constantinescu în 1933 când a comentat *Cartea nunţii:* „Ceea ce era trăsătură de romancier în biografia lui Eminescu, adică plenitudinea portretistică, aici pare, în chip ciudat, procedeu de caracterizare critică". În genere analiza aceasta intuia că numai un ochi al romancierului priveşte spre viaţă, celălalt trăgând spre literatura însăşi. Dar, la romanul următor, Pompiliu

Constantinescu s-a lăsat furat de impresia de balzacianism ortodox. Şi totuşi *Enigma Otiliei* poate fi studiată ca romanul comic al unei vocaţii critice: tipologia redusă la clara esenţă şi aproape mecanică; deplasarea observaţiei din centru spre periferia claselor morale, de la tip la caz, cu alte cuvinte excesul şi caricatura; exhibarea interiorităţii şi dezvăluirea motivaţiilor; prezenţa unor teme şi motive caracteristice comediei clasice. Puţini dintre protagoniştii *Enigmei Otiliei* au o concepţie morală a vieţii, adică sunt capabili de motivaţie a actelor proprii. Unul este fără îndoială Pascalopol, moşierul epicureu şi filosof pragmatic. Altul este Felix, în măsura în care caută să se explice pe sine şi trăieşte chinul nehotărârii în alegere. Şi aici, ca şi în *Cartea nunţii,* un personaj e pus să aleagă şi i se oferă ipostaze simple ale umanităţii, de care e înconjurat ca de nişte măşti. Jim are deoparte grupul „graţiilor" (în care trebuie inclusă şi Vera), de alta grupul „mătuşilor". Nicio individualizare realistă: la fel cum Felix e înconjurat de măştile iubirii şi geloziei, ale rapacităţii sau generozităţii. Ambele romane sunt, pe această latură, romane ale educaţiei sentimentale, limitând însă aspectul moral (adică opţiunea şi motivaţia) la personajul principal şi transformând restul protagoniştilor în apariţii tipice. Frapant este tocmai aspectul de comedie a automatismelor. Nimic imprevizibil nu poate interveni, odată ce personajele au fost prezentate. Măştile nu cad la sfârşit. Niciun personaj nu se schimbă şi de aceea toate fac impresia de păpuşi mecanice al căror arc a fost întors până la capăt. În al doilea rând, aceste personaje sunt expresive prin exces: de însuşiri sau de defecte. Avariţia lui Moş Costache e în afara comunului, ca şi răutatea Aglaei. Portretul e desenat în cărbune şi nu lasă loc pentru îndoieli. Avem de-a face cu caricaturi ale umanităţii morale, nu cu indivizi morali în sensul acordat cuvântului de însuşi G. Călinescu. În cronica sa la *Enigma Otiliei,* Perpessicius se arăta mirat de uşurinţa incredibilă cu care personajele se lasă trase pe sfoară de Stănică („Acest broscoi de fabulă nu era făcut să ţină. Cum e cu putinţă, te întrebi, ca nimeni să nu reacţioneze împotriva logoreii şi sentenţiomaniei de care suferă? Cum se face că toţi îl iau în serios şi îl ascultă?"). Mirarea denotă o iluzie realistică. Stănică e însă tipicul încurcă-lume al farsei clasice. Atribuindu-i-se acest rol, se dovedeşte înzestrat din plin pentru el. Ca şi avarul Costache, variantă de Hagi Tudose şi de Harpagon, care ascunde banii sub parchet sau şi-i leagă de mijloc cu un brâu, se împrumută chiar şi de cinci lei, numai spre a nu fi silit să bage mâna în buzunar, îşi escrochează propriul nepot, la care ţine totuşi, şi e jefuit de Stănică, fiindcă refuză să se despartă de pachetele cu bani. Schematismului şi caricaturalului trebuie să le adăugăm lipsa de mister moral. Psihologia e dată pe faţă de personaje sau de narator. Comicul provine din această exhibare, care ne aminteşte de romanele naive ale secolului XIX. Un întreg joc de declaraţii şi de aparteuri ne ţine permanent în curent cu intenţiile personajelor. Este, rafinat, stilul lui Nicolae Filimon. În romanul lui G. Călinescu, un personaj foarte în spiritul lui Filimon este Stănică, „intrigantul" principal, în chiar sensul că face intriga: faptic, romanul înaintează graţie maşinaţiilor sale. „Inevitabilul Stănică" poartă vorba de colo-colo, minte, înşală, şantajează, se lamentează, îşi dă jos bretelele, pârăşte, trage cu urechea, la nevoie bagă mâna în buzunarul celuilalt, pică unde nu-l aştepţi şi dispare fără urmă când îl cauţi, îi cunoaşte pe toţi şi se vâră în sufletele tuturor, e parşiv şi seducător, hoţ şi sentimental, escroc şi principial. Prezenţa lui în scenă e tot timpul prilej de comedie molierească. Viclenia lui (ca a Cherei Duduca sau ca a lui Păturică) nu e nicio clipă ţinută secret, cum nu rămân multă vreme ascunse nici însuşirile, gândurile ori intenţiile celorlalte personaje. Subtilitatea romanului e de natură estetică, nu psihologică, ţine cu alte cuvinte de caracterul demonstrativ şi programatic al formulei mai mult decât de profunzimea trăirilor. Vom observa că procedeele comice provin nu atât dintr-o anumită considerare a naturii umane (deşi există oarecare mizantropie), cât dintr-un

mod de a înţelege literatura. Moralismul clasic de la care G. Călinescu s-a revendicat în atâtea rânduri e în definitiv o artă: şi anume o artă a jocului. Simplificând intriga şi caracterele, romancierul îşi manevrează personajele pe o scenă de comedie. Cele mai multe intrigi sunt comice în *Enigma Otiliei.* Stănică îi trage pe sfoară când pe Felix, când pe Costache. Aduce la căpătâiul bolnavului un doctor fals îl care sileşte pe bătrân să se lase consultat. Clanul Tulea ocupă milităreşte casa „unchiului", când e vorba de a păzi averea socotită în pericol. Mănâncă la patul acestuia, beau (din ce găsesc în casă, fireşte), joacă cărţi, dorm, pândesc cu schimbul. Puţine personaje, apoi, rămân, serioase. Aproape toţi ascultă pe la uşi, trag cu urechea, spionează, pun întrebări perfide. Aurica nu e doar o fată bătrână, ci una ridicolă şi care se expune ridicolului. Titi se pomeneşte însurat cu sila, căzând în cursă. Până şi serios-sentimentala Georgeta se pretează combinaţiilor lui Stănică şi face o vizită familiei lui Titi. Acţiunea e presărată de *qui-pro-quo*-uri. Pretextele lui Costache de a se afla singur în casă spre a putea ascunde sau scoate banii sunt cusute cu aţă albă. Totdeauna comedia foloseşte aţa albă: împreună cu jocul cărţilor pe faţă, această voit superficială motivaţie constituie elemente prin excelenţă comice.

Bietul Ioanide (1953) evidenţiază, pe lângă această artă a jocului, un joc al artei, ce se reprimase în romanul anterior. Atât aspectul critic, cât şi cel ludic se agravează. Romanul e un *bric-à-brac* de motive şi registre literare. Personajele devin portrete iar acţiunea epică, modalitate narativă. Lipseşte a treia dimensiune a vieţii, totul desfăşurându-se în plan. În fond, e o proză epurată de natură. G. Călinescu ar putea spune cu Ioanide: arta reprezintă antiteza naturii, înfăţişează un univers de forme, nu unul real; şi el există sub un unghi pur artistic. Umanitatea e sistematizată, începând cu numele. Pomponescu nu poate fi decât un găunos, Sufleţel, un laş, Gulimănescu, un poltron. Alexandru George a identificat aici procedeul naiv din piesele lui Alecsandri. Desigur, dar reluat conştient. Onomastica este la G. Călinescu un spectacol de gală. E un caz tipic de recondiţionare a clişeului. Acest fel de literatură nu iese din sfera clişeului, doar că nu-l ironizează (ar fi parodie), ci îl refoloseşte. *Bietul Ioanide* e un muzeu baroc şi un exerciţiu de stil. O zi din viaţa lui Panait Sufleţel seamănă cu o epopee bufă, sprijinită pe citate savante şi pe referinţe la Virgiliu. Nici o complexitale nu au Gonzalv Ionescu ori Conţescu, unul vânând catedre de dimineaţa până seara, al doilea jucând feste morţii. Gaittany apare pretutindeni însoţit de agenda în care-şi notează programul zilnic. E un robot afabil şi nimic mai mult. În roman sunt în fond mai multe romane, refăcute ca şi tipologia, din prefabricate. Uciderea Picăi e un *policier* sinistru, cu scene de groază, încercările bătrânei doamne Hangerliu de a-l scăpa de la execuţie pe Max sunt în stilul Hugo-Dumas-Baronzi, cu lovituri de teatru ca în *Ruy Blas*. Pomponescu îşi trăieşte romanul său, care parodiază romanul clasic al reuşitei şi eşecului, încheindu-se cu o sinucidere ce trezeşte imediat mefienţa cititorului atent. Ultima frază a fostului ministru e prea plină de dorinţa autorului de a-i exprima golul interior: „Timpul e umed, Mamy. Să ştii că are să ningă abundent." Hergot ţine un jurnal (maiorescian) din care lipsesc toate evenimentele esenţiale; cele derizorii sunt însă acolo. Într-o măsură şi mai vizibilă încă, dar neînchegat, *Scrinul negru* va fi un roman de prefabricate: S. Damian a identificat zece sau unsprezece romane în roman în funcţie de modalitate: epistolar, de aventuri, poliţist, de moravuri, de educaţie sentimentală, de teroare, comedie socială, senzaţional ş.a.m.d. (*G. Călinescu, romancier*). Aceste romane sunt un fel de demonstraţie de virtuozitate, prin care luăm cunoştinţă de puterile genului: romanul se autoindică, îşi dezvăluie funcţionarea. G. Călinescu imaginează jocuri romaneşti, nu romane propriu-zise. Profunzimea lor este în primul rând estetică. Pericolul de a considera aceste simulacre drept ficţiuni realiste îl putem constata citind studiul lui Alexandru George, plin de obiecţii neîntemeiate pentru că nu pornesc de la premise juste. Nicolae Balotă

a replicat prin ideea satiriconului. Acesta implică jocul, dar pune totuşi accentul principal pe altceva şi anume pe o reprezentare de un fel particular a realităţii: prin deformare şi grotesc. Însă romanele lui G. Călinescu trebuie considerate ca replici polemice, în care nu reprezentarea realităţii contează, ci prezentarea romanului însuşi; şi nu caracterul burlesc al existenţei stârneşte comicul, ci tehnicismul formulei şi artificialitatea ludică. Toate constituie moduri de experimentare a romanului, indiferent că scopul urmărit conştient de autor este altul. *Cartea nunţii* repetă *Daphnis şi Chloe,* punând, într-o schemă dată fapte noi. Între aceste fapte de viaţă contemporană (meciuri de box, călătorii cu trenul, cinematograf etc.) şi schemă este un contrast căutat şi atât de mare încât sugerează îndată caracterul experimental. Ce vom urmări în acest prim roman călinescian nu va fi adevărul psihologic ori social, deşi ambele pot să nu lipsească, ci adevărul unei estetici, practicarea unei teorii a romanului. Orice roman trebuind să fie clasic prin atitudinea faţă de realitate, e modern prin decor, care e istoric: aceasta fiind ideea de bază a lui G. Călinescu, ne vom întâlni în *Cartea nunţii* cu o încercare de a o ilustra. În *Enigma Otiliei,* demonstraţia vizează balzacianismul. Atât romanul educaţiei sentimentale, cât şi cel social, al rapacităţii burgheze, cât, în fine, acela molieresc al avariţiei sunt posibil balzaciene, cu elemente însă din fraţii Goncourt şi Zola (observarea morbidităţii, a biologiei degradate, ca în *Cartea nunţii,* în episodul cu mătuşi, ori în *Scrinul negru* în descrierea aristocraţiei ce decade şi a bolii Catiei). În *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru,* experimentul merge spre epicul pur şi spre senzaţional. Lipsa aerului vieţii se simte în toate. G. Călinescu devine, mai ales în ultimele cărţi, un colecţionar: de artificii, procedee, fapte de stil, documente artistice, formule narative. Ludicul atinge aici punctul de sus. Un aspect al ludicului este şi spectacolul. Întâi al naturii, apoi al omului. Spectaculară natura călinesciană este prin împingerea dimensiunilor ei către enorm. În acelaşi fel trebuie interpretat spectacolul uman: biografii deloc comune, fizionomii bizare, temperamente excentrice, gesturi extravagante. Într-o „cronică a optimismului", G. Călinescu afirma că toate marile opere sunt caracterizate de un soi de schematism tipologic şi adăuga: „Şi unde este schemă, este şi şarjă". Senzaţionalul caracterologic e o trăsătură ce pune în relief de asemenea jocul artei la G. Călinescu. Nu există niciun singur tip normal, adică comun, în romanele lui. Toţi indivizii sunt nişte excentrici. Dacă în primele romane această latură e încă discretă, în ultimele ea se manifestă puternic. Sufleţel este bolnav de frică, Hagienuş se visează Macedon şi-şi scrie o autobiografie în acest sens, mareşalul Cornescu e un actor, Gulimănescu are un mare spirit de achiziţie artistică, din frica zilei de mâine, bătrâna doamnă Hangerliu îşi regizează o înmormântare fictivă. În fiecare clipă aceste personaje stau pe un fel de scenă şi joacă teatru. Lumea călinesciană este o lume de teatru. Aceea din romane nu se deosebeşte esenţial de aceea din *Istoria literaturii.* Autobiografia lui Hagienuş ori portretul lui Gaittany pot fi oricând imaginate ca făcând parte din *Istorie.* G. Călinescu e sainte-beuvian în portretistică, alcătuind galerii de tipuri, unele istoric documentare, în critică, altele fictive, în romane. Dacă am schimba numele, le-am putea confunda. Mateiu Caragiale, „majordom de casă mare", străbătând într-o zi de decembrie Piaţa Sfântul Gheorghe din Bucureşti, ar putea fi transplantat în *Scrinul negru* cu conacul de la Sionu, cu corespondenţa de tinereţe, cu biografie cu tot. El s-ar putea întâlni în roman cu Caty Zănoagă, coborând toată învăluită în blănuri dintr-un automobil, ar fi salutat placid de Max Hangerliu, aflat pe cal, şi invitat în scris de Şerica Băleanu la moşie, unde s-ar duce puţin agasat, dar s-ar duce, şi ar întoarce amfitrioanei invitaţia pentru Sionu, deşi speranţa lui secretă ar rămâne de a o avea într-o zi ca oaspete pe bătrâna doamnă Hangerliu. Nu numai personajele trăiesc în acest fel şi vorbesc bombastic, ca pe scenă, părând a exersa diverse maniere de expresie, dar şi naratorul însuşi, care este un histrion genial, un

Ioanide literar. S-a discutat în câteva rânduri dacă G. Călinescu nu contravenea unei reguli pe care singur a stabilit-o punându-l în centrul romanelor sale pe Ioanide, arhitect de geniu şi om ieşit din comun; nu s-a observat însă că adevărata dificultate, în tipul de roman la care regula călinesciană părea potrivită, nu este de a exploata un erou excepţional, ci de a evita ca perspectiva să aparţină unui astfel de personaj. Naratorul călinescian va interpreta singur toate rolurile, vorbind în numele tuturor personajelor (limbajul e al său, nu al lor), ignorând specificul psihologic ori plauzibil al situaţiei: un actor care nu ştie să se identifice cu personajele, rămânând el însuşi în pielea fiecăruia. Şi el mai mult interpretează sau comentează viaţa decât o zugrăveşte realist (conform programului ce şi l-a propus). Demiurgul balzacian este cu mult mai reticent decât acest narator călinescian suferind de trufie, incapabil să observe fără să aprecieze, ochi lipsit de ingenuitate şi uşor ridicol. Tonul fals, semnalat de Marin Preda în *Scrinul negru*, se datorează faptului că limbajul pedant şi savant este acelaşi şi când se sondează psihologia lui Felix şi când e vorba de a lui Titi; în cuvinte asemănătoare ni se descriu tribulaţiile lui Ioanide, dar şi ale lui Stănică Raţiu. Mai ales în *Enigma Otiliei* acest limbaj e nepotrivit cu clasa intelectuală a majorităţii personajelor. Contrastul e creator de comic (o ultimă sursă), însă un comic opus ideii în *Bietul Ioanide* ori în *Scrinul negru*, fiindcă un roman critic admite jocul, dar exclude neseriozitatea ce l-ar face pe narator ridicol. Şi convenind că Ioanide, ca personaj, poate fi chiar şi puţin caraghios (aceasta fiind de altfel perspectiva comună în care le apare lui Pomponescu et. comp.: *bietul* Ioanide), un narator n-are dreptul să se compromită, căci pune în primejdie validitatea naraţiunii înseşi. Acesta e defectul major al *Scrinului negru* unde, dacă nu ne supără lipsa de simţ tragic sau aerul de farsă, care aparţin organic manierei călinesciene, ne derutează adesea extravaganţa naratorului şi estetismul excesiv, contrastant fondului social şi moral.

Dintre ultimele două romane, cel mai puternic marcat de realismul socialist este *Scrinul negru*, 1960. La reeditarea *Bietului Ioanide*, după atacurile lui Nicolae Doreanu şi ale altora, îndeosebi pe tema prezentării legionarismului, autorul a modificat unele pasaje, „clarificând" ideologia protagonistului. În *Scrinul negru* concesiile sunt mult mai mari. Un întreg capitol aduce în scenă clasa muncitoare din anii '50. În felul binevoitor în care Călinescu îi tratează pe eroii din această categorie intră multă nepricepere. Nici aristocraţii nu ies mai bine. Ca şi Petru Dumitriu, autorul *Scrinului negru* transformă clasa într-o faună ridicolă. Din *Dosarul* romanului publicat de Cornelia Ştefănescu rezultă cât de tare a apăsat Călinescu pedala caricaturii atunci când a prelucrat o corespondenţă reală în posesia căreia ajunsese pe o cale asemănătoare cu Ioanide. Scrisorile care i-au folosit drept model, ca şi persoanele, sunt mult mai autentice decât acelea din roman. Materialul brut a fost stricat de Călinescu nu doar prin aplecarea lui către grotesc, dar şi prin dorinţa de a da aristocraţilor figuri repugnante, pe gustul oficialităţii vremii. Chiar şi aşa, toate romanele lui Călinescu au fost cenzurate. În *Cartea nunţii*, la prima reeditare postbelică, au fost retranscrise *ad usum delphini* episoadele erotice. *Enigma Otiliei* a avut, la reeditare, câteva pasaje alterate. Le-a restituit abia ediţia lui Nicolae Mecu, aceeaşi care a retipărit *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru* în 2004 nu după vreuna din ediţiile publicate antum ori postum, ci după manuscrisele salvate întâmplător ale celor două romane.

Neîndoielnic, G. Călinescu este unul dintre cei mai de seamă scriitori români şi unicul nostru critic literar care a avut geniu. Criticul şi-a marcat posteritatea într-o măsură mai mare decât toţi ceilalţi. Cu toate compromisurile sale, venite dintr-un oportunism probabil congenital, şi care-l împiedică să fie exemplar, G. Călinescu rămâne una dintre acele personalităţi excepţionale care se nasc la un secol o dată.

ANTON HOLBAN
(10/23 februarie 1902 – 15 ianuarie 1937)



Anton Holban este unul din întâii noştri scriitori profesionişti. Acest lucru se vede atât în cultura lui literară (şi nu numai, dacă avem în vedere competenţa lui în muzică şi pictură), net superioară altor contemporani şi mult mai *à la page* decât a generaţiei precedente, cât şi în felul remarcabil în care transformă în literatură tot ce atinge. Cu excepţia teatrului (*Oameni feluriţi*, *Rătăciri*), încercat la începutul şi la sfârşitul carierei, care este fără interes, tot restul i-a reuşit lui Holban, deopotrivă nuvelist, romancier, critic, publicist, autor de note de călătorie ori de confesiuni biografice. Nu s-a remarcat îndeajuns înrudirea unora dintre paginile lui cu acelea ale lui E. Lovinescu (acesta venindu-i unchi dinspre mamă, iar tatăl, Gh. Holban, ofiţer de carieră, este personajul odios din *Oameni feluriţi*, dar şi din *Amintirile căprarului Gheorghiţă* de M. Sadoveanu, fălticenean şi el, Sadoveanu, şi coleg cu E. Lovinescu). *Parada dascălilor* (1932), cea mai obiectivă scriere a lui Holban, are turnura anecdotică a *Memoriilor* aceluiaşi Lovinescu. Atmosfera sentimentală şi morală din *Romanul lui Mirel* (1929) şi din câteva nuvele, între care *Bunica se pregăteşte să moară*, este aceea din *Bizu*. Primele articole ale lui Holban seamănă cu *Criticele* din tinereţe ale unchiului său, foind de referinţe artistice şi mitologice şi păcătuind printr-o expresivitate literară ostentativă. Criticul literar este, înainte de orice, notabil. În epocă, doar M. Sebastian şi Ion Pillat îi stau alături în ce priveşte sensibilitatea la noua literatură străină. Holban este cel dintâi care îl remarcă pe Proust şi vede tradiţia romanului său în Racine şi Madame de La Fayette. Faţă de Călinescu, Holban este incomparabil mai modern ca intuiţie şi ca stilistică. El vorbeşte înaintea altora la noi nu doar despre Jacques Chardonne şi romanul său *Eve ou le journal interrompu*, dar despre Joyce şi Céline. *Ulysses* şi *Voyage au bout de la nuit* au în Holban unul din primii comentatori. Eseistica este mai fină decât a lui Sebastian, chiar dacă mai puţin îndrăzneaţă decât a lui Ionescu. Holban este cel mai literat din tânăra generaţie. Împărtăşind ideile lui Ionescu despre romanul modern, citeşte spiritul lor în romanele epocii şi, spre deosebire de Lovinescu, o rupe definitiv în romanele şi nuvelele lui cu tradiţionalismul. Nuvelele, scrise aproape toate între 1930 şi 1934, după *Romanul lui Mirel* şi cam odată cu *O moarte care nu dovedeşte nimic*, dar înainte de *Ioana*, sunt remarcabile ca noutate tematică şi stilistică. Douăzeci de ani le despart de cele cu care a debutat Rebreanu şi diferenţa este excepţională. Nu mai e nimic la Holban din soliditatea realistă a *Catastrofei* şi nici din psihologismul metodic din *Iţic Ştrul, dezertor*. Aproape toate au aerul unor improvizaţii. În niciuna nu se întâmplă mare lucru în ordine exterioară. Problemele sunt pur sufleteşti şi mai mult sugerate decât analizate. Abia în romane va precumpăni analiza. Nota caracteristică este caracterul ipotetic al trăirilor. Naratorul face presupuneri sau inventează de-a dreptul. Metoda

e a lui Henri James. Dar şi a Hortensiei Papadat-Bengescu. În al doilea rând, astfel abordat, sufletul omenesc este paradoxal şi inexplicabil. Un bărbat contemplă ore în şir, fără vreo aparentă emoţie, trupul neînsufleţit al soţiei lui, dar, dând după aceea cu ochii de pantofii scâlciaţi şi trişti ai moartei, începe să urle de durere. Această continuă imaginare a unor stări interioare, mai degrabă virtuale decât reale, are ca punct de plecare aspectele fizice ale iubirii şi corpul. Ca la Camil Petrescu. Gelozia şi celelalte sentimente în jurul cărora se rotesc nuvelele şi romanele lui Holban îşi caută motivul în sexualitatea pură, totul pe fondul anxietăţii morţii. Tema din toate ar putea fi aceea a unei morţi anunţate care-şi amestecă parfumul în examenul scrupulos al unor ipotetice trăiri provocate de sexualitate. Agresivitatea avangardiştilor în materie este mai superficială, în ciuda dorinţei lor de a şoca, decât analiza minuţioasă şi subtilă întreprinsă de Holban. În unele nuvele rămânem la nivelul sugestiei. *Surprize sentimentale* este o scriere jamesiană, cu un final extraordinar şi greu de interpretat. *A l'ombre des jeunes filles en fleur* e o mică bijuterie în care Holban imaginează comentariile unor adolescente, foarte diferite între ele, cărora profesoara de franceză le ceruse să o compare pe Andromaca, văduva cu doi copii a lui Hector, cu Hermiona, tânăra şi pasionata ei rivală în cucerirea lui Pirus. Povestea raciniană de iubire revelă potenţialul erotic al fetelor. Emoţia e perfect controlată stilistic în *Bunica se pregăteşte să moară*, unde nu e vorba decât de viaţa cotidiană a unei femei în vârstă aşa cum o vede tânărul nepot. Doar Caragiale în schiţele lui (nu şi în nuvelele naturaliste) a debarasat într-un mod atât de radical viaţa şi psihologia personajelor de evenimente mari, de urgenţe ori de stări de criză. De la *Pădurea spânzuraţilor* la prozele lui Holban, trecând prin cele ale lui Camil Petrescu, se petrece un proces de „banalizare" a existenţei. Analizele lui Holban nu mai comportă situaţii excepţionale, răscruci ale destinului, convertiri spectaculoase ori tragice. Totul intră la el într-un regim de normalitate. Aspectul teleologic a dispărut. Lipsite de perspectivă finală, întâmplările n-au altă semnificaţie decât aceea de a se petrece. Nuvelele nu mai par a relata biografii ale unor oameni de seamă, ci doar vieţi şi sentimente comune. În loc să meargă la război, eventual contra conaţionalilor, eroii lui Holban merg la Balcic sau la Sinaia. De la Caragiale nimeni nu mai cutezase să publice o schiţă intitulată *Cu Tanţi la Mumcil.* Intelectualii lui Holban sunt mici-burghezii autorului *Momentelor*, cei dintâi din neamul lor care se bucură de *week-end*-uri şi de concedii, excursionişti, iubitori de natură şi de *pic-nic*-uri, ca aceia din tablourile impresioniştilor de altădată. Clasa mijlocie românească, aflată la începuturi pe vremea lui Caragiale, triumfă în aceea a lui Holban, o jumătate de secol după ce cucerise Occidentul. În plus, nuvelele nu mai sunt construite din materiale grele şi durabile ca la Rebreanu, Gib Mihăescu şi alţii, ci din note şi impresii, însăilate aparent neglijent, improvizaţii, fragmente, fără linie despărţitoare de gen, amestecând observaţia şi confesiunea, pe un ton personal absolut firesc. Va fi tonul întregii generaţii. Holban este cel mai consistent dintre toţi. Mai ales în romane. Formula lor nouă, succedând aceleia realiste (fie şi psihologic-realiste) de la Rebreanu şi Camil Petrescu merită să fie observată îndeaproape.

Ioana s-a despărţit de Sandu, torturată de mania lui de a despica firul în patru, şi, ca să facă despărţirea ireversibilă, s-a aruncat în braţele unui alt bărbat. Gest ce se voia de prudenţă, dar care se dovedeşte imprudent: continuând a-l iubi, Ioana se întoarce spăşită la Sandu; dar, din acel moment, viaţa lor comună devine un coşmar. Niciunul nu poate închide paranteza. El, din gelozie; ea, din remuşcare. N-au nici tăria să se despartă a doua oară. Deoarece acest conflict fără soluţie ne este povestit de Sandu, gelozia va fi analizată mai acut decât remuşcarea. O gelozie, într-un fel, pură, căci nu e complicată de incertitudine. Ioana a mărturisit totul din prima clipă a revederii (...„mi-a spus singură adevărul..."). Spre deosebire de eroii masculini

din celelalte romane ale lui Anton Holban, trăind în dureroasă nesiguranță, Sandu din *Ioana* (1934) *știe*; dar desăvârșita transparență a relației nu-l ajută cu nimic. Cauza suferinței este în el, nu în afară. Despre eroul din *O moarte care nu dovedește nimic* (1931) putem crede că e victima ignorării motivelor reale care au determinat-o pe Irina să nu-i mai răspundă la scrisori, apoi să se mărite și, în fine, să se sinucidă probabil; după cum putem crede despre eroul *Jocurilor Daniei* (postum, 1971), îndrăgostit de o prea frumoasă fată, că e derutat de capriciile ei. Eroul *Ioanei* nu se află, el, într-o situație similară. Drama lui este de o clasică puritate. Romancierul însuși o va pune în acești termeni în *Testamentul literar* din 1937: „Racine în prefața piesei *Bérénice* spune că a vrut sa facă o piesă din nimic. Așa am aspirat să fac întotdeauna. *Bérénice* se poate povesti în câteva cuvinte: doi oameni care se iubesc, dar care trebuiesc să se separe. *Ioana* este la fel de simplă: doi oameni care nu pot trăi nici împreună, nici separați. Un scriitor român care și-a dat osteneala ca să-l asculte pe clasicul francez". Mai fusese unul: Camil Petrescu. Forma aceasta clasică a dramei nu se reduce la transparența motivațiilor. „Voiam să redau sunetul unei dezolări care plana pe întreaga carte ca într-o tragedie greacă – adaugă romancierul în același loc. Marea, gelozia, singurătatea, o moarte posibilă formau cadrul cel mai vast posibil cred." Cadrul cel mai vast, dar decorul cel mai restrâns: „De la clasicii francezi am învățat că decorul este ceva suplimentar, și deci el trebuie cât mai mult simplificat." Nu există cu adevărat în *Ioana* decât două personaje, într-un univers natural, nepăsător față de suferința lor; nu există cu adevărat decât evenimentele conștiinței lor, din jocul cărora se naște o dilemă tragică. Scriind, în anul apariției *Ioanei,* o paralelă între Racine și Proust, Anton Holban constata că există, în marile piese ale celui dintâi, un „plan matematic", asemănător cu acela pe care se bazează Partenonul, o „armonie miraculoasă" degajată de geometria lor perfectă: „Pirus iubește pe Andromaca, Hermiona pe Pirus și Oreste pe Hermiona. Deci un lanț, fiecare verigă depinde de cea de alături și toate de prima pe care o mânuiești. Arunci o piatră într-o apă limpede, se face o serie de valuri armonioase și fiecare depinde de celălalt". Trecând la Proust, Anton Holban găsește, din contră, o „lipsă de plan" în romanul acestuia care curge „fără socoteală", din dorința de a exprima acea parte secretă și capricioasă a ființei noastre care e rodul întâmplării și al suprapunerii continue de emoții actuale și de impresii trecute: „De la forma lui Proust la cea a lui Joyce, care nici nu mai are nevoie să utilizeze punctul și virgula, nu este decât un pas". Aici începe să se întrevadă o opoziție: între romanul proustian, care ar fi „viață", și tragedia raciniană, care ar fi „literatură": „Oricum ar fi, Proust îți dă deseori prilejul să ai un tovarăș intim. Racine rămâne operă de artă, admirabil construită, dar de la care nu poți scoate multe răspunsuri pentru întrebările tale, de atâtea ori îndurerate și totdeauna dezorganizate". Această opoziție este esențială la Anton Holban. Respins, pentru perfecțiunea lui rece, Racine va continua totuși să „lucreze" imaginația scriitorului nostru, ca și Proust, de altfel, admirat deocamdată pentru extraordinara lui „autenticitate". Anton Holban știe că aceasta din urmă este rezultatul unor procedee literare („Totuși Proust nu e lipsit cu totul de literatură" și: „Prin literatură să înțelegem anumite efecte conștient îmbinate și puse la un loc anumit"), pe care le va examina foarte minuțios; reține însă impresia globală de naturalețe pe care *În căutarea timpului pierdut* o lasă. Ascunderea procedeelor constituie, pentru toți romancierii ionicului o preocupare importantă. Anton Holban merge uneori împotriva acestei autenticități elementare pe care, evident abuziv, o deduce din Proust; cu alte cuvinte, regăsește arta pură și geometrică a lui Racine chiar în clipa în care o declară impracticabilă în romanul modern.

Puritatea abstractă a relațiilor, măsoară, în *Ioana*, de altfel, întreaga distanță parcursă de la primul nostru roman modern care are în centru

tema geloziei, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. La Camil Petrescu înainte de a fi un sentiment omenesc general, gelozia era un sentiment burghez, prin mediul în care se năştea şi care-l întreţinea, asemenea unui combustibil. Acest mediu nu era un cadru natural indiferent faţă de mersul acţiunii interioare, ci o prezenţă socială determinantă. Fără să cădem în simplificări grosolane, trebuie să admitem că autorul *Ultimei nopţi* analiza în fond o anumită degradare a iubirii în condiţiile vieţii mondene. Tema lui nu e pur şi simplu gelozia, altfel spus, gelozia în stare naturală: dar gelozia ca formă a poluării sociale a iubirii. Cât timp sunt săraci, Ela şi Ştefan se iubesc fără să se suspecteze. Gelozia lui Ştefan e o expresie a suspiciunii şi nu e străină de schimbarea felului de viaţă al celor doi. Anturajul, petrecerile frivole, tot acel mediu de oameni bogaţi şi fără ocupaţie la care moştenirea le deschide accesul, joacă un rol însemnat în conflictul din *Ultima noapte*. Evenimente-cheie sunt în *Ultima noapte* evenimentele prea burgheze de care e presărat romanul şi care antrenează câteva personaje tipice: e vorba de o *moştenire,* care pune în mişcare angrenajul *familiei,* e vorba de *tranzacţii, afaceri* şi de *interese politice,* pe care războiul însuşi le aţâţă; e vorba de *parveniţi,* de *politicieni* veroşi etc.

Nimic din toate acestea nu se regăseşte în *Ioana*. Protagoniştii romanului lui Holban par nişte eroi *fără societate*. Într-un dublu înţeles al expresiei. Mai întâi, în acela că trăiesc, aproape singuri, într-o Cavarnă estivală populată de câţiva localnici şi de câţiva turişti pe care-i întâlnesc întâmplător şi de obicei fără să-i cunoască. În al doilea rând nu ştim din ce se compune lumea lor în afara săptămânilor de vacanţă. Profesiile lor sunt pomenite în treacăt; ca şi relaţiile de familie, rudele, prietenii; mediul nu e decât sugerat. Din toate trei romanele importante ale scriitorului, singur *Jocurile Daniei* conţine câteva precizări în acest sens: dar, deşi între Dania şi Sandu de acolo există trei motive explicite de nepotrivire (unul social, altul religios şi al treilea, diferenţa de vârstă), niciunul nu se dovedeşte esenţial în relaţia lor, analizată exclusiv pe latură sentimentală. Avea dreptate Ş. Cioculescu să afirme la apariţia *Ioanei:* „Anton Holban este prin excelenţă romancierul vieţii interioare". Şi mai departe: „Citirea cărţii sale imprimă până la contagiune o seriozitate de confesional. Suntem smulşi de pe ţărmul convenţiilor sociale şi ale micii bârfeli ce nutreşte realismul, ca să ne împărtăşim cu o dramă ce se petrece în sâmburele conştiinţei". Ceea ce îl preocupă pe romancier sunt legile vieţii sufleteşti sau, cum spune Şerban Cioculescu, „fatalităţile structurii" eroilor. Ca să le poată studia, în mecanismele lor specifice, nu e însă de ajuns să le izoleze: mai e nevoie ca romancierul să-şi aleagă eroi destul de complecşi, de inextricabili moralmente. Şi dacă romanul doric, în care sufletul era o funcţie a corpului social al individului, se consacra psihologiilor simple, uneori rudimentare, deşi deseori profunde şi tragice (ca a lui Ion), ce-i rămâne romanului ionic, dorind să observe sufletul în el însuşi, decât să-şi scruteze eroii de la polul uman şi social opus? Eroii lui Anton Holban au o singură trăsătură precisă (şi comună): intelectualitatea. Creatorul *Ioanei* pare a urma în acest punct pe Camil Petrescu. Nu găsea autorul *Tezelor şi antitezelor* că ţăranul, care ar fi sufleteşte rudimentar, e inapt pentru proza analitică? Se ştie răspunsul lui G. Călinescu. Chestiunea e notorie şi nu fac decât s-o reamintesc. Predilecţia lui Anton Holban pentru intelectuali poate să nu aibă doar explicaţia pe care o sugerează apropierea de poziţia lui Camil Petrescu. În romane la persoana întâi, şi totodată „personale", în sensul că nu e depăşită sfera persoanei naratorului, cum sunt toate ale lui Anton Holban, e foarte normal ca autorul să scrie despre singura lume pe care o cunoaşte: aceea în care a trăit. Teoria poate să fie în acest caz reflexul unei simple necesităţi practice. Alta e chestiunea. G. Călinescu are dreptate să susţină că, obiectul romanului fiind viaţa morală iar viaţa morală nefiind sinonimă cu intelectualitatea, condiţionarea prozei psihologice de aceasta din urmă e lipsită de temei. Însă roman psihologic şi roman de analiză sunt noţiuni deosebite: a doua se cuprinde

în prima, dar nu ocupă tot spațiul. Se poate imagina foarte bine roman psihologic cu eroi rudimentari (de exemplu, atâtea din romanele lui Faulkner), dar nu și roman de analiză cu astfel de eroi. Analiza a fost de la început legată de capacitatea de introspecție a unor anumite pături burgheze, în primul rând a intelectualilor. Analiza e, cum s-a spus, „franțuzească", și pentru că în Franța categoria socială respectivă a ajuns mai repede la conștiința de sine. Dar modalitatea analizei nu e pur și simplu cuprinsă în aceea a psihologismului: există, între procedeele prozei psihologice, câteva care se opun radical analizei. Încercarea de a transcrie fluxul conștiinței în stare pură este unul dintre ele. Această opoziție o reia, în alt plan, pe aceea dintre „viață" și „literatură". Căci de obicei „analiza" a fost asociată cu „literatura": cu o anumită tehnică de a prezenta viața interioară, în vreme ce tehnicile de reproducere nemijlocită a vieții conștiinței au căutat să se dispenseze de procedeele prea vădit artistice, cultivând din contra autenticitatea. Această autenticitate Anton Holban o lega, am văzut, de Proust. Este o neînțelegere evidentă (dar răspândită în epocă) a caracterului romanului proustian: în care predomină o viziune intelectuală, și chiar artistică, a lumii, și a cărui construcție e rotundă, armonios geometrică; dar lucrul nu va fi remarcat decât mai târziu. În *Ioana* preocupările intelectuale și artistice ale eroilor pătrund activ în viața lor afectivă. O lectură din Racine sau o audiție din Wagner oferă sentimentului un aliment spiritual și îl modelează subtil. Swann se îndrăgostește de Odette comparând-o cu portretul botticellian al Zephorei. Marcel, naratorul, vede deseori lumea prin prisma picturilor lui Elstir sau a romanelor lui Bergotte. Anton Holban era perfect conștient de noutatea manierei. În *Ioana,* până și motanul Ahmed doarme culcat pe *Albertine disparue.* Această intensă activitate intelectuală și artistică nu trebuie privită ca un simplu snobism. Ea e semnul unei altfel de „complexități" lăuntrice decât aceea pur morală, pe care o aduce G. Călinescu în discuția cu Camil Petrescu: o complexitate în care cultura devine un factor important. Ceea ce-l distinge pe Ion sau pe oricare erou al lui Rebreanu de eroii holbanieni nu e, așadar, un element „natural" – profunzimea ori forța sufletească –, ci unul „artificial" – cultura. Literatura, muzica, în general cultura contribuie la rafinarea unui tip de sensibilitate de care cei doi eroi sunt deplin conștienți și care este orgoliul lor. Ei știu că, de exemplu, muzica îi apropie unul de altul și-i izolează de restul oamenilor. Descifrarea împreună, notă cu notă, a partiturii operei wagneriene devine un fel de simbol pentru caracterul excepțional al legăturii, un limbaj numai al lor, aproape esoteric. Muzica (sau mai bine: înțelegerea ei) îi sudează sufletește, căci le educă și le ascute în același fel simțurile. Nu s-ar iubi cum se iubesc, dacă n-ar exista în viața lor cărțile și discurile, transportate cu grijă în mansarda casei de la Cavarna, unde Ioana a amenajat camera lui Sandu. Câteva discuri, câteva cărți: acesta e tot decorul. Primul prozator român interesat de intelectualitate ca o condiție specifică de existență a fost Camil Petrescu. Scena din *Ultima noapte* în care Ștefan ține soției lui o lecție de istoria filosofiei în patul conjugal a făcut vâlvă prin noutate. Dar abia eroii lui Holban respiră cu adevărat în aerul cărților, trăiesc prin ele. E curios ce loc mic dețin, în romanul lui Camil Petrescu, îndeletnicirile intelectuale ale eroului principal. Studiile lui eminente de filosofie sunt mereu pomenite la trecut: Ștefan le-a abandonat ca să se ocupe de nevastă și de moștenire. Gelozia îi suspendă activitățile intelectuale, la fel ca și războiul. Viața suspendă cartea, în *Ultima noapte,* ca și în toată scurta istorie a romanului românesc. Anton Holban este cel dintâi care pune viața și cartea în drepturi egale. Chinurile geloziei sau ale remușcării par din aceeași stofă ca și chinurile cunoașterii sau ale înțelegerii artei. Teoria acestei echivalențe o va face tot atunci Mircea Eliade. Dar dacă sentimentul – crescând din cultură ca aluatul din drojdie – se folosește de ea ca de o punte spre Celălalt, el știe la fel de bine să-și flateze orgoliul singularității. Camera mansar-

dată cu discuri şi cărţi e o fortăreaţă inexpugnabilă, în care nu intră, în afară de Sandu şi de Ioana, nimeni: Viky, cea veselă, devotatul Hacik şi toţi ceilalţi se opresc în pragul uşii. Cultura e carnea sentimentului (căci Hermiona sau Tristan şi Isolda garantează, într-un fel, tocmai senzualitatea relaţiei) şi bastionul lui. Erosul informat cultural are ca revers erotizarea culturii: amândouă izolează. Sandu îi priveşte cu simpatie pe Viky, pe Hacik şi pe măgăruşul ieşit parcă dintr-o pictură de Iser: viaţa *lor* îi rămâne însă străină. Viaţa *lui* este altceva. Singura pe care o consideră cu adevărat interesantă. Şi o spune fără sfială: „Dar eu nu cunosc decât viaţa aceasta."

Cine este în definitiv acest personaj – protagonist şi narator totodată – a cărui pasiune pentru literatură şi muzică nu mai poate fi desprinsă din aliajul format împreună cu viata lăuntrică? Prima lui ipostază este de protagonist în acţiune. Cu excepţia *Romanului lui Mirel,* scriere de tinereţe, celelalte romane ale lui Anton Holban par să aibă acelaşi protagonist. În toate trei, numele lui e, de altfel, Sandu. Portretul e cu atât mai uşor de reconstituit, cu cât unele trăsături rămân neschimbate: cultivat, inteligent, cazuist sentimental, masochist, torturat de dorinţa de a explica totul, ceea ce-l face etern nefericit în iubire; luciditatea lui măreşte toate lucrurile de câteva ori. Puse sub lupă, emoţiile cele mai banale capătă la Sandu un aspect fantasmagoric, ca o epidermă privită prea de aproape, ale cărei porozităţi infime ar începe să semene cu nişte cratere de vulcani stinşi, iar pilozitatea cea mai delicată, cu o pădure tropicală. Sandu vrea să smulgă partenerelor sale toate secretele, dar chiar în clipa în care-l ţine, în sfârşit, în mâini pe cel mai nevinovat dintre ele, regretă; luciditatea îl împinge să destrame oricare văl mistificator, dar, din această cauză, se simte atât de nefericit, încât ar dori din suflet să refacă iluzia. Ar fi însă o eroare să trecem cu vederea faptul că cele trei personaje principale ale romanelor lui Anton Holban se şi deosebesc unul de altul: portretul anterior e în definitiv un abuz al criticului, căci acest personaj unic nu există în afara caracterizării critice. Primul Sandu, din *O moarte care nu dovedeşte nimic*, e fratele mezin al celorlalţi. Foarte tânăr, se află în stadiul de misoginism datorat vanităţii virile pe care o avem cei mai mulţi la douăzeci de ani, se consideră superior Irinei şi o tratează în consecinţă. Nu doar are pretenţia de a o educa în sensul gusturilor lui (pretenţie mai generală la eroii masculini din romanul nostru de după Camil Petrescu), dar se dovedeşte un educator inabil, cam crud şi blazat. Egoismul şi suficienţa masculină îl determină să vadă în Irina o relaţie banală, pe care nici n-o poate rupe, nici n-o poate face interesantă. Sandu din *Ioana* este mai matur. În relaţia erotică, situează femeia pe un plan de egalitate. Iubirea devine un dialog între parteneri de aceeaşi talie. Egalitatea în drepturi sentimentale a femeii cu bărbatul contribuie, şi ea, la acea puritate abstractă a relaţiei erotice din *Ioana.* Nimic, iată, nu tulbură din afară sentimentul: mecanismul geloziei e urmărit la lucru în esenţialitatea lui. Gelozia, apoi, spre deosebire de indecizie (primul Sandu e un indecis), este un sentiment adult, care se coace lent şi nu devine devastator decât la maturitatea deplină. Tinerii cunosc rareori acest sentiment; şi nu există *coup de foudre* în gelozie. În *Jocurile Daniei* facem cunoştinţă cu fratele cel mare. Deşi nu are, nici el, mult peste treizeci de ani, e despărţit în vârstă de Dania de un deceniu sau un deceniu şi jumătate. Până la un punct, cuplul lor îl reface pe acela din romanul lui G. Ibrăileanu: Sandu e un Codrescu mai tânăr, Dania, o Adelă mai zvăpăiată. În ciuda ascendentului de vârstă şi experienţă, Sandu nu are cu adevărat nicio putere asupra sufletului Daniei. Este întâiul dintre eroii lui Anton Holban care nu mai crede că-şi educă iubita. Aceasta e însă chiar problema romanului. „Nu mai au rost jocurile, Dania": avertisment repetat inutil, căci Dania continuă să se joace. Capriciul e forma cea mai clară a spontaneităţii. Irina şi Ioana erau doar influenţabile şi schimbătoare. Dania e capricioasă. Ea trăieşte exclusiv clipa. Nu-şi face planuri de viitor şi n-are amintiri. Romancierul îl confruntă pe acest al treilea protagonist al lui

cu situaţia-limită a „sincerităţii" feminine. Şi încă fără a-i mai furniza instrumentul educării. Sandu din *Jocurile Daniei* este şi cel mai tolerant dintre eroii masculini ai prozatorului. Poate fiindcă este şi cel mai îndrăgostit. E mai sensibil la farmecele iubitei decât la propriul spirit de analiză; iar gelozia nu l-a prins încă în mrejele ei. Dintr-un punct de vedere, relaţia din interiorul cuplului ne pare inversată în *Jocurile Daniei,* dacă o comparăm cu aceea din *O moarte care nu dovedeşte nimic*: Sandu e chinuit de inferioritate în faţa Daniei. Bărbatul e în defensivă, prin vârstă – la optsprezece ani, Dania este irezistibilă – şi mai ales prin poziţie socială şi materială – Dania cheltuieşte într-o zi banii pe care Sandu îi câştigă într-o lună. Inferioritatea produce mimetism. Sandu încearcă zadarnic, umilit, să ducă viaţa Daniei. Cazul acesta n-a mai fost până acum analizat de Anton Holban, al cărui erou orgolios şi suficient era prea conştient de puterea lui de seducţie ca să se recunoască inferior. Şi, tot pentru prima oară, nu bărbatul este modelatorul, ci femeia, fie şi numai pentru că ea izbuteşte să transforme iubirea lor într-un capriciu. Iubire pe care o încheie (tot ea!) la fel cum a provocat-o: dându-i bărbatului sentimentul – umilitor şi dulce – că s-a folosit de el cam în felul în care se foloseşte de automobilele, de bijuteriile şi de ceilalţi admiratori ai ei. Sandu, protagonistul, e doar unul din jocurile Daniei.

Dar Sandu, naratorul? „Fac sforţări s-o reconstituiesc ca să pricep ce a făcut", mărturiseşte naratorul din *O moarte care nu dovedeşte nimic*, referindu-se la dispăruta Irină. Şi adaugă: „Greutatea vine mai ales din neputinţa de a clasa toate amintirile. Sunt doar vorbe, priviri, interjecţii care nu se leagă de niciun eveniment. Nu ştiu în ce ordine s-au produs ele, şi astfel nu voi izbuti să dau o consistenţă precisă descoperirilor mele. Voi forma o fiinţă statică compusă din sute de exclamări trădătoare, care s-au petrecut în timp". Toate trei romanele au acest stil al tatonărilor repetate. Naratorul aşterne pe hârtie întâmplările, din dorinţa de a se elucida şi pe sine şi pe ceilalţi, deşi e sceptic în privinţa reuşitei: „Cum să ştiu adevărul asupra ei când nu ştiu adevărul asupra mea?". Uneori scepticismul are o notă de amărăciune sarcastică: „Mă duc cu mine şi nu mă cunosc cu toate că mă observ cu o grijă migăloasă şi trudă inutilă. Vreau să pricep pe alţii! Mă mir cum pot suporta să târâi cu *mine,* pretutindeni, pe *mine* străinul". Asemenea spovedanii ale naratorului se găsesc în toate trei romanele. De la reflecţiile naratorului asupra motivelor şi formelor naraţiunii sale, din *Patul lui Procust,* primele de acest fel în romanul românesc, s-a parcurs până la Anton Holban o anumită distanţă. În romanele acestuia din urmă, putem vorbi de o reflexivitate de natură estetică. „Ce va mai fi? Şi acum să-mi continui romanul? Sau să-mi încep altul?", se întreabă direct naratorul. Prima întrebare se referă la *acţiunea* romanului, celelalte două la *scrierea* lui. Naratorul urmăreşte să lase impresia că scrie romanul pe măsură ce se petrec evenimentele din el.

La prima vedere, toate trei romanele lui Anton Holban folosesc aceeaşi formulă a jurnalului intim ca şi *Adela* lui Ibrăileanu. Conţin aceleaşi notaţii disparate, indiferente faţă de cronologia strictă a subiectului. Ordinea evenimenţială este în *Ioana* aproape cu desăvârşire facultativă. Singura ordine importantă este de natură compoziţională. Romancierul apelează la tehnica muzicală a laitmotivelor şi a contrapunctului. În *O moarte care nu dovedeşte nimic*, de exemplu, două motive reapar periodic, întâi separat, apoi împletite: căsătoria şi moartea Irinei. Cineva care ar urmări relaţia lor ar observa uşor cât de rafinată e construcţia aparent aşa de liberă a cărţii. De altfel, în *Testament literar,* Anton Holban însuşi distinge romanul *dinamic,* bazat pe o ordine de evenimente, de acela *static*, în care „subiectul nu mai are nicio valoare. „În tot ce am scris – precizează el – se observă o colecţie de fragmente care la un loc trebuie să facă o atmosferă, dar care se pot cunoaşte şi separat. Căci fiecare brodează pe altă nuanţă sufletească". Structura propusă în *Ioana* şi celelalte este de tipul *constelaţie.* Memoria excavează din trecut

amintiri pe care le leagă, în funcţie de o dominantă, unele de altele, şi, pe toate, de prilejul oferit de un „eveniment" prezent. Memoria fiind analogică, nu cronologică, trecutul şi prezentul se întâlnesc pe neaşteptate în scurtcircuite norocoase. Impresia de înaintare în naraţiune n-o dau întâmplările, ci comentariul însuşi, făcut din observaţii şi analize, în lumina căruia întâmplările apar în continuă schimbare. Unul şi acelaşi eveniment e reluat de câteva ori din perspective subiective foarte diferite: suma acestor interpretări formează „acţiunea" propriu-zisă a romanelor. Acest procedeu apărea întâia oară la Hortensia Papadat-Bengescu şi la Camil Petrescu: dar, în romanele lor, balanţa rămânea încă nehotărâtă între „obiectivitatea" reală a evenimentelor şi subiectivitatea care le oglindea. Iar la Hortensia Papadat-Bengescu, „reflectorul" chiar pierdea teren, după *Fecioarele despletite,* în favoarea unei optici din nou exterioare şi omnisciente, care restituia realul în loc să-l modifice într-o conştiinţă. Abia Anton Holban duce la ultimele consecinţe acest roman imobil epic, alcătuit din stări de conşiinţă.

În definitiv, fiind vorba de romanele lui Anton Holban, evenimentele rămân înlăuntrul unui singur om: acela care narează. Romanul ionic îşi află aici formula cea mai pură. G. Călinescu l-a învinuit pe faţă pe romancier de lipsa obiectivităţii. Citim frazele din *Istoria literaturii* şi ne dăm seama că avem o definiţie perfectă, dar *à l'envers,* a ionicului: „De fapt motivul literar aproape unic este un proces sentimental între bărbat şi femeie, în numele bărbatului vorbeşte quasi-autobiografic autorul însuşi, nelăsând femeii niciun răgaz de apărare. Proza nu e obiectivă. Autorul îşi rezervă toate judecăţile morale împiedicând receptarea condiţiilor adevărate şi dacă scrierile au vreun interes documentar, atunci îl au numai în măsura în care subiectivitatea autorului ne informează despre ea însăşi ca obiect". G. Călinescu e format în ideea omniscienţei naratorului şi găseşte curios că naratorul lui Anton Holban nu dă cuvântul şi celorlalte personaje. În fine, el confundă pe narator cu autorul propriu-zis. Pe scurt, nu ar face deosebire între doric şi ionic. N-o fac nici alţii, dovadă că *Ioana* a fost pusă adesea în legătură cu *Adolphe,* dar nimeni n-a observat, asemănările fiind evidente, *diferenţa* dintre un roman de analiză ionic şi unul doric. „Descriu această scenă cum fac întotdeauna când vreau să vorbesc de ceva din trecut, singur, noaptea, în camera mea": să fie de ajuns această mărturisire a naratorului din *Ioana* spre a afirma că, la fel ca în *Adela,* avem de-a face cu formula jurnalului intim? La G. Ibrăileanu sensul unor mărturisiri similare consta, ne amintim, în dorinţa lui Codrescu de a arunca un oarecare dubiu asupra restului ficţiunii romaneşti. Jurnalul înlocuia, în ideea naratorului *Adelei,* romanul, în acelaşi fel în care autenticitatea vieţii trăite înlocuieşte imaginaţia literaturii. Era vorba deci de o oboseală de romanesc, de ficţiune, de artă. Prima deosebire pe care o putem remarca în *Ioana* şi în celelalte cărţi ale lui Anton Holban este că naratorul lor nu cunoaşte acest saţiu. Din contra: el e un veleitar al scrisului literar. Se laudă că scrie romane. Modelul lui declarat este Proust. „Mă recitesc – spune el. Aşa găsesc de asemănătoare unele motive cu ale lui Proust, că mi se pare inutilă această povestire, care nu poate fi decât o copie palidă a unui original magistral". Naratorul *Jocurilor Daniei* e, de altfel, scriitor. Dania a fost cucerită de cărţile lui, înainte de a-l cunoaşte personal („O impresionase cele ce scrisesem..."). Nu pur şi simplu intelectualul se află în centrul romanelor lui Anton Holban, dar scriitorul: naratorul este aici un om care scrie romane. Din faptul că el pretinde că scrie chiar romanul al cărui protagonist este nu trebuie să tragem concluzia că Sandu şi Anton Holban sunt unul şi acelaşi. Putem spune altfel: şi anume că naratorul vrea să fie socotit romancier sau că Sandu vrea să fie crezut Anton Holban. (Nu şi invers: Anton Holban ţine, ca orice scriitor lucid, să nu fie confundat cu eroul şi naratorul său: „Nu trebuie însă să se creadă că autorul şi Sandu se suprapun perfect. Nici Marcel şi Marcel Proust", ne avertizează el în *Testament literar,* cu

o fineţe a disocierii care nu se va regăsi până la structualiştii anilor '50). Veleitatea personajului narator e însă foarte semnificativă. Putem măsura şi mai exact deosebirea de *Adela;* romanul lui G. Ibrăileanu tindea spre jurnal, din saţietatea de ficţiune, de romanesc, de construcţie a naratorului; jurnalul lui Sandu tinde spre un roman, din ambiţia literară a naratorului.

Anton Holban este singurul proustian până la capăt dintre romancierii noştri. Taxându-l drept gidian, G. Călinescu l-a anexat literaturii autenticităţii din anii '30. Însă în afara metaromanului, puţine sunt elementele comune lui Holban şi Gide. Formula e însă mai potrivită pentru M. Eliade din romanele aceleiaşi epoci. La Holban „experienţa" e de asemenea redusă. Situarea lui printre scriitorii autenticităţii şi experienţei e superficială, chiar dacă rezistă timpului şi o regăsim la Ov.S. Crohmălniceanu în 1972. În fond, Holban este un analist al relaţiei din cuplu, în tradiţia franceză, şi totodată cel dintâi care scrie la noi metaromane având ca temă veleităţile literare ale unui personaj. Sandu scrie un roman în *O moarte care nu dovedeşte nimic* şi în *Ioana*. Sandu este romancierul de ale cărui opere se îndrăgosteşte eroina din *Jocurile Daniei*. „Dacă toate cărţile ar fi apărut deodată – notează Holban despre romanele sale într-un pasaj oarecum obscur, deşi premonitoriu, din *Testament literar* – şi ar fi fost ca la Proust rezultatul unei vieţi care s-a terminat dureros, şi tot timpul cât ai trăit facil este răscumpărat (orice moarte răscumpără, de altfel), poate că pentru cititori ar fi mai serios. Căci şi la Proust au fost prinse, în lungul timpului, diferite siluete care nu s-au amestecat între ele, n-au fost comparate, colorate diferit, având însă pe acelaşi erou: Gilberte, duchesse de Guermantes, Albertine. Odette e lăsată pe seama lui Swann, dar unele accente ne asigură că Marcel n-a fost numai un străin care a aflat o istorie a altuia". Marcel, nu Proust; Sandu, nu Holban: ei sunt adevăraţii eroi ai poveştilor de dragoste şi, în acelaşi timp, cei care le povestesc şi le scriu.

Anton Holban trebuie considerat unul din cei mai de seamă prozatori moderni. Istoria literară a fost în general dreaptă cu el, deşi nu l-a răsfăţat ca pe alţii. Romanele lui Holban stau bine alături de ale Hortensiei Papadat-Bengescu şi de ale lui Camil Petrescu, printre operele de pionierat al ionicului românesc.

M. BLECHER

(8 septembrie 1909 - 31 mai 1938)



Începutul *Întâmplărilor în irealitatea imediată* (1936) este cel mai proustian din întregul nostru roman:

„Când privesc mult timp un punct fix pe perete mi se întâmplă câteodată să nu mai știu nici cine sunt, nici unde mă aflu. Simt atunci lipsa identității mele de departe ca și cum aș fi devenit, o clipă, o persoană cu totul străină. Acest personagiu abstract și persoana mea reală îmi dispută convingerea cu forțe egale. În clipa următoare identitatea mea se regăsește, ca în acele vederi stereoscopice unde cele două imagini se separă uneori din eroare și numai când operatorul le pune la punct, suprapunându-le, dau deodată iluzia reliefului. Odaia îmi apare atunci de o prospețime ce n-a avut-o înainte".

Căutarea timpului pierdut este, de altfel, una din temele *Întâmplărilor*, laolaltă cu criza de identitate consumată între pereții de plută ai camerei în care protagonistul, mai bolnav decât Proust, își petrece mare parte din viață. E curios că nu s-a remarcat faptul că *Întâmplările* sunt *Amintirile din copilărie* mutate în secolul următor și rescrise într-o cheie care nu mai este aceea general-umană și realistă de la Creangă („copilăria copilului universal", cum spune Călinescu), ci una strict individuală, atipică și schizoidă, amestecând realul cu visul și imaginația:

„Într-un sfârșit ultimul meu țipăt, cel care a fost mai puternic, mă trezește. Mă găsesc deodată în odaia mea adevărată care e identică odăii mele din vis [...] Ceea ce văd acum în jurul meu diferă foarte puțin de ceea ce vedeam cu o secundă mai înainte, dar are nu știu ce aer de autenticitate, ce plutește în lucruri, în mine, ca o răceală bruscă a atmosferei iarna, care mărește deodată toate sonoritățile [...] Mă zbat acum în realitate, țip, implor să fiu trezit, să fiu trezit în altă viață, în viața mea adevărată [...] Întotdeauna a fost așa, întotdeauna, întotdeauna."

Așa se încheie *Întâmplările*, una din marile cărți ciudate ale secolului XX românesc. Valoarea ei a fost imediat intuită de către contemporani, și nu doar în cercurile avangardiste, care și-l revendicau pe M. Blecher ca pe unul de-ai lor, dar de către majoritatea criticilor vremii, cu excepția lui G. Călinescu. Două împrejurări au obstrucționat receptarea pe deplin obiectivă a romanului. Cea dintâi a fost boala autorului, devenit un caz excepțional, după cum ne putem da seama din multe mărturii sau din impresionanta corespondență a scriitorului (adunată în *M. Blecher, mai puțin cunoscut*, 2000). Morbul lui Pot a sporit interesul pentru documentul uman, aproape insuportabil, din romanele scriitorului, întunecându-le însemnătatea literară. „Nu e o carte de literatură", scrie, printre primii, M. Sebastian la apariția *Întâmplărilor.* Afirmația lui Sebastian se clarifică destul de bine dacă este

legată de o pagină teribilă din *Jurnalul* său, o lună mai târziu, în care este relatată călătoria cu trenul a invalidului, cărat cu targa până la gară, sub ochii gardiştilor uluiţi, urcat şi coborât pe fereastra vagonului de către hamali, care, nici ei, nu se mai întâlniseră cu un astfel de bagaj. A doua capcană în care a căzut critica din anii '30 a reprezentat-o faptul că micul roman de debut al lui M. Blecher era scris la persoana întâi şi povestea e o experienţă absolut personală. Romanul ionic era la modă în generaţia formată la şcoala lui Camil Petrescu, cu pariul său pe psihologism şi autenticitate. Până la război, critica a considerat *Întâmplările* ca fiind proză psihologică. E. Lovinescu, M. Sebastian, Pompiliu Constantinescu au discutat-o în termeni de „analiză", „confesiune", „sinceritate". O excepţie, E. Ionescu, scriind: „Dar luciditatea dlui B. nu se opreşte niciodată la psihologie, la efecte [...] Trecând prin psihologie, prin emoţie, depăşeşte totuşi planul psihologic, realitatea prea superficială a emoţiei". Tot Ionescu va vedea, primul, în Blecher „un Kafka român". Critica postbelică i-a dat lui dreptate. Ov.S. Crohmălniceanu schimba încă din 1967 referinţele: în loc de Gide şi Proust, Kafka, Bruno Schulz şi Robert Walser. Nicolae Balotă e de aceeaşi părere în *De la Ion la Ioanide*: „Blecher practică doar aparent o literatură a mărturisirilor". Al. Protopopescu (*Romanul psihologic românesc*) spune răspicat că analiza lui Blecher nu mai este aceea impresionistă a psihologismului, ci aceea expresionistă şi naturalistă, depăşirea temelor eului. În ce-l priveşte, Blecher se simţea, el, ca făcând parte din familia avangardistă: „Idealul scrisului ar fi pentru mine transpunerea în literatură a înaltei tensiuni care se degajează din pictura lui Salvador Dali." Dacă psihologismul *Întîmplărilor* nu mai este de nimeni luat în serios astăzi, chestiunea situării scriitorului în istoria literaturii nu e pe deplin elucidată. El este, neîndoielnic, un expresionist, cu doza de naturalism obligatorie, şi un suprarealist inspirat de *Nadja* lui Breton (referinţa apare, tot târziu, la Saşa Pană, care i-a reeditat opera în 1971), fără a-i ignora un existenţialism hrănit de Kierkegaard şi Blake, care i-a indus în eroare pe partizanii autenticităţii din anii '30.

În *Vizuina luminată* există un pasaj în care Blecher îşi imaginează o călătorie în interiorul trupului propriu, o navigare aventuroasă pe canalele sanguine. Alcofrybas a călătorit şi el în gura lui Pantagruel: însă, dacă la Rabelais era vorba de a descrie în acest mod original o întreagă lume („*lumea* în gura lui Pantagruel", spune Auerbach în *Mimesis*), la Blecher trebuie să ne mulţumim cu o interioritate exiguă. Cavităţi profunde şi secrete, întuneric, umezeală, mirosuri ameţitoare: acesta este chiar *locul* reveriilor din *Întâmplări*. Situat în interiorul trupului, în pasajul amintit, dar pe care îl vom recunoaşte, fără greş, de câte ori îl vom întâlni în afară. Natura interiorităţii este foarte originală la Blecher: nu o metaforă a lumii, ca la renascentişti, ci însăşi interioritatea fizică a corpului. Fiziologicul a pătruns masiv în romanul nostru odată cu bolnavii din ciclul *Hallipa*. Secolul XIX ascundea nu numai trupul, dar şi suferinţa, privită de obicei ca un efect moral al unei cauze rareori dezvăluite în esenţa ei fizică. Chiar şi la Hortensia Papadat-Bengescu trupescul continuă să fie uneori revelat prin sufletesc, hemoptizia lui Maxenţiu prin iritarea pe care i-o produce vizita matinală a Adei Razu. La Blecher, imaginile încep să se refere aproape exclusiv la trup. „Vizuina luminată" care dă titlul celui de al treilea roman este chiar interiorul trupului, „conţinutul «persoanei» mele de «dincolo de piele»". Ochiul închis afară înăuntru se deşteaptă: dar nu spre emoţiile, trăirile povestitorului, ci spre himerele lui. „Este cred acelaşi lucru a trăi şi a visa o întâmplare", spune tot Blecher. La Camil Petrescu, la ionici în general, nu era cu certitudine real decât ceea ce era trăit subiectiv, la Blecher, ca şi la Kafka, Breton sau Schulz, nimic nu mai este cu certitudine real. Universul nu mai este explorat psihologic, ci poetic şi vizionar. Blecher nu jură pe realitate, ci pe irealitate, care poate fi onirică, suprarealistă, fantomatică sau mitică. Avangarda este aceea care creează la noi proza postpsihologică, adesea socotită fantastică, deşi

este mai degrabă poetică. Şi, în orice caz, la Blecher, mai atentă la fizic decât la moral, la fiziologic şi senzaţie decât la sufletesc. În această privinţă naturalismul expresionist din *Întâmplări* n-are echivalent în romanul interbelic. Fizionomiile sunt urmuziene: „Era un om mic de statură cu capul în formă de ou. Extremitatea ascuţită a oului se prelungea cu o bărbuţă neagră veşnic agitată". Sau: „În Ozy toate diformităţile se ascuţiră şi se curbară în poziţie de extremă atenţie". Detaliile corporale sunt înfăţişate cu delicii maladive şi fără obiectivitatea radiografiei pulmonare din *Muntele vrăjit* al lui Th. Mann: „Câţiva ani mai târziu văzui într-o carte de anatomie fotografia unui mulaj de ceară a interiorului urechii. Toate canalurile, sinusurile şi găurile erau din materie plină, formând imaginea lor pozitivă. Fotografia aceasta mă impresionă peste măsură, aproape până la leşin. Într-o clipă îmi dădui seama că lumea ar putea exista într-o realitate mai adevărată, într-o structură pozitivă a cavernelor ei, astfel încât tot ce este scobit să devie plin, iar actualele reliefuri să se prefacă în viduri de formă identică, fără nici un conţinut, ca fosilele acelea delicate şi bizare care reproduc în piatră urmele vreunei scoici sau frunze ce de-a lungul timpurilor s-au macerat lăsând doar sculptate adânc amprente fine ale contururilor lor." Această lume *pe dos* (dar, din nou, nu prin analogia renascentistă cu lumea normală) este, totodată, una eterogenă, postişă, kitschoasă, din materii ieftine şi friabile, ca ipsosul sau hârtia, cu aspect de bâlci şi prost gust sau de vechitură nefolositoare, asemenea celei din *Tratatul despre manechine* al lui Bruno Schulz. Ar fi de relevat şi panopticumul bacovian şi, în general, prospeţimea extraordinară a impresiei fizice, fie crepusculare, fie matinale. Şi cum cea dintâi a fost mai des semnalată („un vicios al imaginaţiei crepusculare", spune Radu G. Ţeposu în *Suferinţele tânărului Blecher*), iată un pasaj care ar trebui să fie la fel de faimos şi care o ilustrează pe cea din urmă (bacovianismul sângelui cald care se scurge la canal este evident):

„Duceau în braţe jumătăţi de vite roşii şi vinete, umede de sânge, înalte şi superbe ca nişte prinţese moarte. În aer mirosea cald a carne şi urină; măcelarii atârnau fiecare vită cu capul în jos, cu privirile globuloase şi negre îndreptate spre podea. Ele se înşirau acum pe pereţii albi de porţelan ca nişte sculpturi roşii tăiate în cea mai variată şi fragedă materie, cu reflexul apos şi irizat al mătăsurilor şi limpezimea tulbure a gelatinei. În marginea burţii deschise spânzura dantela muşchilor şi şiragurile grele ale mărgelelor de grăsime".

Inimi cicatrizate (1937) este un roman ratat. La persoana a treia, obiectiv şi cumpănit, romanul a fost repede îngropat de G. Călinescu sub prestigiul *Muntelui vrăjit.* (De altfel, o parte din vina pentru întârzierea, după război, a aprecierii lui Blecher la valoarea cuvenită o poartă judecata călinesciană din *Istorie*). Comparaţia cu Th. Mann la îndemână desigur câtă vreme acţiunea din *Inimi cicatrizate* se petrece într-un sanatoriu (e drept, de oase, nu de plămâni), e dezavantajoasă în primul rând luând în considerare dimensiunile celor două romane. Blecher nu putea pune în aplicare în doar o sută cincizeci de pagini lecţia de răbdare pe care o învăţase Th. Mann de la Goethe cu privire la roman. Totul este pe grabă în *Inimi cicatrizate.* Întâmplările se petrec prea repede. Oamenii se întâlnesc şi se despart doar o clipă mai târziu. Boala însăşi avea nevoie de alt ritm, ca al aluatului care creşte în cuptor. La acelaşi foc pripit, de plită, ard suferinţa şi sexualitatea. Blecher este unul din primii noştri romancieri care evită perifraza mai mult sau mai puţin poetică în descrierea actului sexual. Îndrăznelile lui în materie n-au fost îndeajuns relevate. Când se va scrie un studiu pe tema limbajului sexualităţii în romanul românesc, va trebui să i se ia în considerare pionieratul. Dacă *Inimi cicatrizate* excelează în zugrăvirea fiziologică a bolii şi a morţii, anvergura intelectuală lipseşte cu totul şi face şi mai susceptibilă de exagerare comparaţia cu *Muntele vrăjit*, unde boala

şi moartea pacienţilor de la Davos reprezintă o uriaşă metaforă pentru boala şi moartea spiritului european însuşi.

Oarecum neglijată de critică a fost *Vizuina luminată*, cartea postumă şi neîncheiată pe care a editat-o Saşa Pană. Scrisă în ultimul an de viaţă şi subintitulată (de autor? de editor?) „jurnal de sanatoriu", cartea este varianta mai direct memorialistică a *Inimilor cicatrizate*, cu pagini în plus despre Leysin şi Eforie, sanatoriile în care autorul s-a aflat după Berck. Ideea de a dubla un roman cu un jurnal indirect o avusese, în epocă, şi M. Eliade, când, după *Maitreyi*, scrisese *India*. În căutarea autenticităţii, mulţi dintre scriitorii generaţiei '27 amestecau ficţiunea şi biograficul. Un examen atent al problemei şi cu principalele referinţe teoretice găsim în *Suferinţele tînărului Blecher* de Radu G. Ţeposu. Jurnalul cu pricina este decupat stilistic ca o carte de amintiri, continuând nu doar formula, dar şi epoca *Întâmplărilor*. Oarecum în felul în care va prelungi Creangă copilăria cu adolescenţa în episoadele trei şi patru din *Amintiri*. Analiza nu e atât a marii suferinţe, cât a micului eveniment accidental. Asta dă concreteţe şi verosimil situaţiilor. „Strania diversitate a faptelor cotidiene" pune în paralel, de exemplu, gestul unui invalid de a ajunge la sticla de apă şi de a bea cu poftă şi ultima suflare pe care şi-o dă, după peretele camerei, un muribund. Cele mai izbutite pagini de proză ale lui Blecher (din acelea pe care Sebastian le considera geniale!), după *Întâmplări*, se află în *Vizuina*: descrierea piaţetei Casei de Economii în alb şi roşu; portretul femeii în roşu care va inspira titlul unui celebru roman cu mai mulţi autori din anii '90; acea primă *political fiction* din literatura noastră în care câinii poliţişti se revoltă, ocupă închisoarea, după ce-i încătuşează pe gardieni, şi sunt reprimaţi la sfârşit, în cel mai pur spirit orwellian din *Ferma animalelor*; grădina din vis de la Berck şi castelul ei, ca în *Le Grand Meaulnes*, toate ireproductibile din pricina lungimii. Radu G. Ţeposu îl consideră pe acest din urmă Blecher ca făcând parte din familia unor Mateiu Caragiale şi Lampedusa. Sunt puţini prozatori români de după Eminescu cărora le-au reuşit viziunile pur poetice. Blecher se numără printre ei.

Surprinzător este să constatăm că poetul din *Corp transparent* (1934) e unul în descendenţă simbolistă („Vals vechi mireasa moartă e-n voaluri prăfuite/ Ghirlănzi de fete albe în rochii ca de spumă"), ilustrând parcă un tablou de Degas, sau manierizînd delicat („Vezi doar ce femeie se rostogoleşte/ Ca un fus/ Şi copiază delta ei/ Pe delta apelor" sau: „Calul cu măsura orgoliului în fân/ Pe o cărare fir de păr în soare" sau voroncian: „Jupele dantelate ale laptelui crud"). Notabil avangardist este *Poemul grotesc* în proză, un Salvador Dali în cuvinte: „Soldatul verde care locuieşte în lună îmi trimite un fir de salivă, câteodată o portocală, câteodată o frunză de pătrunjel (păr smuls din barba-verde) şi câteodată ceasul lui cu cifre fosforescente. Ceasul cade în fundul mării şi bate atât de sălbatec încât sparge valurile (pânzele corabiei plesnesc ca pocnitorile). Copiii, după-amiază, jucându-se cu zmeul, ţin în mână un fir de salivă pe lungul căruia soldatul nu le trimite nimic, nici viezuri nici smochine uscate".

Unul din cei mai originali scriitori interbelici, din speţa avangardiştilor, M. Blecher are astăzi, ca şi Mateiu I. Caragiale, cea mai înaltă cotă de preţuire.

Poezia

VASILE VOICULESCU
(27 noiembrie 1884 – 26 aprilie 1963)



Când i-au fost descoperite poezia şi proza postumă, la mijlocul anilor '60 ai secolului XX, Vasile Voiculescu avea reputaţia unui sfânt şi martir, după o perioadă de recluziune autoimpusă şi după alta de închisoare politică. Uitarea aşternută peste opera lui anterioară a fost repede spulberată, ca şi în cazul lui Blaga, Barbu sau Vinea, recuperaţi cam odată cu autorul *Sonetelor închipuite* şi a lui *Zahei orbul* şi intraţi în graţiile unei critici abia întoarse ea însăşi la uneltele proprii. Poemele şi prozele din ultimii ani de viaţă ai lui Voiculescu s-au dovedit a fi partea cea mai rezistentă a operei lui, printr-un estetism care mijea în volumele de la sfârşitul deceniului patru, dar foarte diferit de tradiţionalismul ortodoxist din *Poeme cu îngeri* sau din *Destin.* E aşadar normal să tragem o groasă linie despărţitoare între scriitorul de dinainte de Războiul al Doilea şi acela de după el, având în vedere atât formula de artă, cât şi valoarea. Voiculescu poate fi considerat un supravieţuitor mai puţin prin opera sa veche supusă unei puternice erodări, cât mai ales prin ceea ce n-a putut încredinţa tiparului, după 1947, vreme de un deceniu şi jumătate.

Voiculescu a debutat cu *Poezii*, în 1916, la fel de discret ca Bacovia cu *Plumb*, în acelaşi an, cea mai mare parte a tirajului de câteva sute de exemplare pierzându-se în timpul ocupaţiei germane. În rest, totul îi deosebeşte pe cei doi. Nimic din originalitatea frapantă, din noutatea

radicală a lui Bacovia nu este la Voiculescu. *Poeziile* sunt de la început învechite, în maniera alegorică şi retorică de la Cerna şi Vlahuţă. Şi acum, şi mai târziu, lirica lui Voiculescu pare ieşită din mai multe izvoare deodată, fără a putea ghici o notă absolut personală. În *Poezii* bunăoară sunt urme din Goga, în poemele de inspiraţie naţională, din Eminescu, de altfel ca la toată generaţia, din Macedonski (Ion Negoiţescu socotea, cu oarecare exagerare, că sufletul tânărului poet era curat macedonskian), din Alecsandri ale cărui *Pasteluri* sunt imitate conştiincios, sau din Coşbuc şi Iosif, prin Heine. Poetul are o vădită pricepere prozodică şi unele versuri descriptive nu sunt lipsite de har: „Măslini fără de frunze dormeau mocniţi pe coaste" sau: „Câţiva nori plutesc molateci lunecând spre răsărit". El în fond un sămănătorist şi un neoromantic („Era pe la Rusalii şi socul alb de floare/ Umplea întreg văzduhul cu dulcea lui mireasmă,/ Adâncul cer albastru, încununat de soare,/ Părea o strălucită şi grea catapeteasmă"), fără însă a uita de alegorismul la modă în jurul lui 1900, ceea ce l-a împiedicat probabil pe G. Călinescu să-şi amintească, atunci când a zugrăvit regnul animal în *Universul poeziei*, de singura noastră compunere consacrată boului. E drept că boul voiculescian nu e înfăţişat în latură fizic-monumentală, ca la Carducci, dar ca o alegorie pentru „jugul robiei" în „lupta grea cu lutul". Mai interesant e că se presimte la poetul de treizeci de ani ceva din atmosfera, ce va deveni apoi apăsătoare în lirica maturităţii, viitorilor psalmi arghezieni („Părinte, unde să te caut şi pentru ce te-ascunzi mereu?!"), ba chiar din apriga nevoie de confruntare cu asprimile materiale ale lumii de la Cotruş şi Beniuc („Izbeşte amnarul de asprele cremeni,/ Să vezi cum ţâşneşte şi foc, şi lumină..."). Emulul revine, de altfel, în poezia titulară din *Pârgă* (1921) (peste ocazionalele din *În ţara Zimbrului*, 1918, putem trece fără zăbavă), posibil model pentru *Mărul de lângă drum*, de peste decenii, al lui M. Beniuc. În *Pârgă* îşi fac loc şi imagini pillatiene, îmbogăţind panoplia, şi aşa foarte variată, a lui Voiculescu. Nu e mult mai bun, dar are o pecete proprie mai evidentă, cel mai celebru volum al poetului şi anume *Poeme cu îngeri* (1927). „Acum, va scrie G. Călinescu în *Istorie*, poetul este ortodoxist tradiţionalist şi continuă alături de Blaga cântarea jalei metafizice." Criticul va preciza că „ortodoxismul lui Voiculescu este anterior celui al *Gândirii*, revista preluată de Crainic şi transformată în tribuna orientării cu pricina în 1926. Clarificarea ideologică nu schimbă cu totul maniera poetică. Tudor Vianu va releva şi aici alegorismul. Nici blagianismul, cu ecouri din Rilke, nu este neapărat dominant. Mai curând se remarcă de aici înainte la Voiculescu influenţa argheziană, nerelevată până la Călinescu şi restrânsă la acesta la nostalgia de cer şi la pasta groasă a versului. În *Poeme cu îngeri* şi în *Destin* (1933), arghezianismul este însă sufocant, dând pe alocuri senzaţia de pastişă. Un exemplu este suficient: „Aşa ani de-a rândul/ M-am canonit să car lumina cu gândul./ Atunci ai trimis Îngerul Tău să-mi arate/ Izvorul luminii adevărate:/ El a luat în mâini securea durerii/ Şi-a izbit năprasnic, fără milă, pereţii./ Au curs cărămizi şi moloz puzderii,/ S-a zguduit din temelii clădirea vieţii". Şi mai târziu pastişa argheziană este izbitoare: „Gând slăbănog, deprins numai la şes/ Să calci în pulberea de vorbe tocite,/ Gând lesnicios ca o femeie, copilăros la înţeles,/ Urmând lenevos pârtia de tălpi şi copite,/ Nărăvitule să dormi pe puf de cuvinte:/ Scoală şi găteşte-te, că de-acum înainte/ Am să te port prin vorbele cele mai colţuroase,/ Să te înglodească şi să te doară". Tot aici se defineşte prima oară acea poezie a poeziei, tot pe model arghezian, un fel de artă poetică prin care reflecţia lirică se întoarce de la realitate la poezia însăşi şi care va triumfa în *Sonete*. Cam toată poezia valabilă a modernismului românesc, şi nu doar aceea novatoare sau avangardistă, dar şi aceea tradiţionalistă parcurge acest drum spre autoreferenţialitate. De altfel, la Voiculescu se accentuează (mai ales în volumul din 1939, *Întrezăriri*) nota clasică, pillatiană şi elegiacă. Pe de altă parte,

motivele naționale, legate de întregirea țării, revin în cel mai pur stil Cotruș. E greu de descifrat astăzi tocmai caracteristica socotită cea mai evidentă în epocă și anume misticismul. Poezia lui Voiculescu este religioasă tematic în toate volumele din anii '20 și '30, măcinată de retorică și alegorism, dar nu propriu vorbind mistică. Interioritatea, câtă este, este tot argheziană: „Se face noimă-n suflet, cu pâclă-mpovărată". Sau: „...Prin mii de pori/ Din fund amara mâzgă suind se îndulcește". Aspirația spre divinitate este prinsă în aceeași chingă a psaltmistului doritor s-o pipăie: „Urc muntele de gând cu aspre galbe/ Cătând frunzarul rugului aprins:/ Doar mugetele tunetelor albe/ Mă vor vesti că, Doamne, te-am atins [...]// Atunci scoțând sandala minții moale./ Cu sufletul desculț prin jarul dur,/ Pășind în vârful gândurilor goale,/ Voi cuteza să calc pe spirit pur". (E posibil ca denumirea grupului de la mănăstirea Antim, *Rugul Aprins*, de la finele deceniului cinci, evocat de André Scrima într-o carte, să fi fost inspirată de reminiscența biblică din acest *Horeb lăuntric*).

Postumele nu aduc multe noutăți, nici acelea religioase, nici acelea biografice, pe tema bolii, din anii '50, cu excepția *Ultimelor sonete închipuite ale lui William Shakespeare*, indiscutabil cele mai valoroase din toată lirica lui Voiculescu. Punctul de plecare este și aici arghezian. Sonetul CLV, care deschide seria, este o reluare a artei poetice din *Testament*:

„Strămoșii-mi, după nume, au învârtit țepoiul,
Eu mânuiesc azi pana de mii de ori mai grea."

Motivele shakespeariene în jurul cărora brodează Voiculescu sunt acelea bine cunoscute: confuzia dintre eros și artistic, ambiguitatea sexuală etc. În plus, *Ultimele sonete* nu sunt de fapt poezie sentimentală, a iubirii, cât una a ideii de sentiment. Ca și Michelangelo sau Shakespeare, Voiculescu operează cu noțiuni precum viață, moarte, soartă, iubire, durere, poezie, artă, scandându-le renascentist și elisabetan. Câteva trebuie numărate printre capodoperele unui gen rareori frecventat de poeții român, de la Asachi la Eta Boeriu:

„Din clarul miez al vârstei râd tinereții tale,
Trufașa-ți frumusețe în față o privesc
Și ochilor tăi, aștri tulburători de cale,
Opun intensu-mi geniu în care se topesc.
Mă-nfățișez cu duhul, nu te sărut pe gură,
Plecat ca peste-o floare, te rup și te respir...
Și nu mai ești de-acuma trupească o făptură,
Ci un potir de unde sug viața și strâng mir.
Nu-mi număr anii, seva nu stă în gingășie:
Cu ideala forță mi-apropii de mi-e drag,
Înjug virtuți și patimi la marea poezie
În care, fără urme de pulbere târzie,
Te-amestec și pe tine cu sila; pentru mag,
Pământul n-are margini, nici cerurile prag."

Se vede limpede că poezia e adevăratul suflet al iubirii, și ea poate fi separată de trup ca miezul de coaja lui, ca să fie reumplută cu frumusețe:

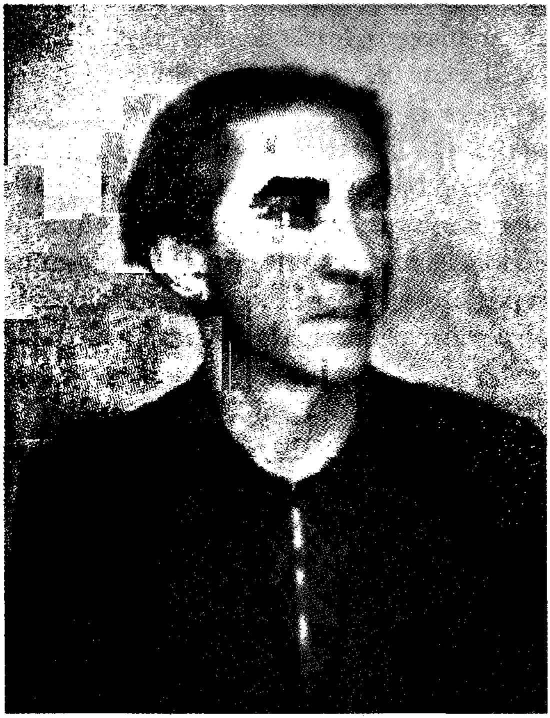
„Nu-ți spun nici un adio: cum n-ai mai
exista...
Rămâi doar coaja celei pe care-o iau cu
mine...
Ți-am supt adânc esența și te-am golit de
tine...
Plec numai cu splendoarea și frumusețea ta;
Las ochii, falși luceferi, și iau privirea dragă,
Las buze reci de idol și iau sărutul lor,
Uit sânii, duc căldura și forma lor întreagă,
Fur neagra avalanșă de păr când se dezleagă,
Din trup, îmbrățișarea de vrej amețitor...
Zvârl inima stricată, ce-ți șchioapătă alene,
Cu scopuri nepătrunse țesute-n lingușiri
— Când prefăcute lacrimi, când râsete
viclene –
Capcană-n chip de suflet ascunsă-n amăgiri...
Cu tot ce-am strâns din tine curat, ca
Prometeu,
Am să te-alcătui altfel, din suflet îți dau eu."

Am fi ispitiţi să cităm toate aceste frumoase sonete, renascentiste, fără termen de comparaţie în literatura română.

O surpriză la fel de mare au reprezentat-o, imediat după moartea autorului, cele câteva zeci de povestiri. Recitite după decenii, ele îşi arată limitele. Voiculescu înclina, spre bătrâneţe, spre estetism şi artă pură, atât în poezie, cât şi în proză. Devenise tot mai mult un literat şi un manierist. Povestirile sunt rezultatul unui bricolaj subtil de teme, motive, situaţii, personaje, cu alte cuvinte de reminiscenţe literare din cei mai diferiţi autori, cum ar fi Panait Istrati, Damian Stănoiu, Galaction, Sadoveanu, Gib Mihăescu, dintre contemporani, Slavici, Ghica, Sion, Gane sau Bujoreanu, dintre cei vechi. La fel ca şi poezia, povestirile au vestit o manieră pe care o vom întâlni la scriitorii generaţiei '60, Fănuş Neagu sau Ştefan Bănulescu, fără a avea certitudinea că aceştia le-au citit totdeauna pe ale lui Voiculescu înainte de a şi le scrie pe ale lor. Remarcabilă în această proză artistică este conştiinţa scrisului, reflectată într-o tehnică savantă a distanţei. Multe sunt povestiri în povestire (în *Capul de zimbru* există povestire în povestire în povestire!), cu naratori care adoptă o perspectivă detaşată ori ironică, şi care adesea comentează faptele şi personajele ce le sunt relatate. *Behaviorism* este o probă de virtuozitate în maniera cu pricina. Modernitatea unghiului de narare are un contrapunct în subiecte, culese mai mereu din obiceiuri şi eresuri populare străvechi, dintr-un strat arhaic de civilizaţie care pare acelaşi de pe vremea la care se referă nu doar Sadoveanu, ci şi prozatorii paşoptişti în căutare de folclor din cele mai izolate locuri. *Iubire magică*, a cărei temă e în bună parte comună cu aceea din *Les Trois Grâces* de Mircea Eliade sau cu aceea dintr-o povestire a lui Bănulescu, readuce această atmosferă de altădată, impregnată magic, de o stranie elementaritate. Defectul aproape general al povestirilor este caracterul senzaţional sau exotic. În *Alcyon sau Diavolul Alb* revenim la hoţii de cai din Istrati, cu nuanţe slaviciene, dar şi la *Groapa* lui Barbu (pe care Voiculescu n-o putea şti, în 1948-1949, când îşi scria povestirea). *Sezon mort* este una dintre cele mai izbutite, marcată de macedonskiana *Între coteţe*, dar cu un mult mai vizibil accent erotic. Sadoveniene în exces sunt *Lostriţa*, *Pescarul Amin*, *În mijlocul lupilor* şi altele, nu lipsite de elemente fabuloase. Cele câteva care au drept subiect viaţa orăşenească de altădată sunt plate, anecdotice, interesante exclusiv ca documente de epocă. Suspansul bine construit din *Capul de zimbru* stă mai degrabă pe senzaţional decât pe moral.

Acesta este şi neajunsul romanului *Zahei orbul*, publicat în 1970, deşi început cu două decenii mai devreme, în care pagina analitică, morală spre care ar îndemna fondul psihologic al subiectului este aproape inexistentă. Protagonistul şi destinul lui sunt deopotrivă ieşite din comun. Şi alte personaje se definesc exclusiv pitoresc. Întâmplările prin care trec sunt, la rândul lor, extraordinare, unele, de-a binelea eroice prin dimensiuni. Zahei e un personaj scos din mantaua romantismului lui Eugène Sue. Închisoarea e descrisă ca la Al. Pelimon, iar ocna ca în *Velerim şi Veler Doamne* de Victor Ion Popa. Zahei, care-şi pierde vederea după o beţie şi o bătaie în cârciuma unui grec brăilean, este transformat de un actor de bâlci în cerşetor, se angajează să învârtească roata fântânii pe o moşie, e acuzat de uciderea stăpânei, stă douăzeci de ani la ocnă, iar la urmă îl poartă în braţele lui vânjoase pe un sfânt preot, oarecum ca în parabola cu Tobie şi îngerul său călăuzitor. Finalul, superb, în care Zahei îl ţine în cârcă, legându-i mâinile cu fâşii din cămaşa lui, pe preotul mort, aşteptând amândoi, orbul şi slăbănogul, păcătosul şi sfântul, trâmbiţa judecăţii de apoi, nu poate salva totuşi un roman care merita o tratare mai puţin senzaţională şi mai adâncită psihologic şi moral.

B. FUNDOIANU
(14 noiembrie 1898 – 3 octombrie 1944)



Simbolismul e nota în care încep să scrie aproape toţi moderniştii, inclusiv avangardiştii. *Tăgăduinţa lui Petru*, poemul în proză cu care debutează în 1918 B. Fundoianu, nu face excepţie. După cum nu fac nici poeziile, unele rămase în manuscris, altele în revistele de dinainte de Războiul dintâi Mondial. D. Micu a alcătuit (în 1983) o listă a poeţilor care l-au înrâurit pe tânărul Fundoianu, de la Heine la Jammes şi de la Eminescu la Arghezi. De altfel, înainte de *Privelişti* (poezii scrise între 1917 şi 1923, volumul ca atare fiind din 1930), poezia lui Fundoianu n-are personalitate. Adolescentul e un avid cititor de poezie, nu încă un poet original. În aceste condiţii, timpuria scriere a *Priveliştilor* este surprinzătoare. Nu doar că nimic nu le prevedea, dar autorul avea în cap, în acelaşi timp, atât naivele pastişe angheliene, cât şi puternicele versuri din ciclul *Herţa*. Inteligent şi cultivat, Fundoianu este şi un eseist remarcabil. Până la prefaţa la *Privelişti*, în multe privinţe decisivă pentru înţelegerea poeziei proprii, Fundoianu a publicat articole în general judicioase despre Arghezi, Adrian Maniu, Bacovia, Anghel, Minulescu sau Creangă (oarecum extravagant apreciat ca mallarméean, dar să nu uităm că nivelul exegezei *Amintirilor* şi *Povestirilor* nu va depăşi încă multă vreme sociologismul vulgar al lui Ibrăileanu ori folclorismul savant al lui Boutière). *Câteva cuvinte pădureţe*, prefaţa la *Privelişti*, nu e numai interesantă luată în sine, dar a marcat destinul în critică al poetului. Cam tot ce susţine Fundoianu acolo a devenit premisă pentru comentariile ulterioare. Pasajul capital se cuvine citat integral:

„Poezia aceasta s-a născut în 1917, pe vremea războiului, într-o Moldovă mică cât o nucă, într-o febră de creştere, de distrugere. Nimic din ceea ce constituie *materia primă* a acestui lirism nu mai exista în realitate. Poetul privea curgând pe după geamuri armatele cenuşii şi tobele bătând moarte; el închipuia un univers pacific în care crea, *inventa*, astăzi privelişti de arătură, mâine exaltarea mistică a morţii în pâine. Scuza poeziei lui descriptive stă înainte de toate în faptul că descripţia lui nu avea un model real, ci năştea din negura minţii, ca o protestare intimă împotriva peisajului mecanic, de gloanţe, de sârmă ghimpată, de tancuri. Natura, în poemele lui, apărea ridicată la potenţă mai mare ca imaginea ei normală, ca o supapă prin zidul de foc, când supapa adevărată era însuşi focul. Simptom de nevroză? Romantism? Pământul era amestecat cu fier, cu foc, cu aşchii de sticlă; arătura era un obicei pierdut, boul un mit vetust, baliga o vegetaţie necunoscută. În timp ce Dada exploda aiurea şi masacrul civil începea pe străzi, poetul răsfrângea lumea cu capul întors, de scârbă".

De aici s-a tras repede concluzia că bucolica lui Fundoianu e falsă şi că, departe de calmul descriptiv ori evocator al unui Pillat, poetul *Priveliştilor* zugrăvea o lume aproape de

elementaritate şi de stihial. Cel dintâi şi până astăzi ultimul care a pus acestei poezii o etichetă, alta decât simbolism ori romantism, între care oscila poetul însuşi, a fost Ov.S. Crohmălniceanu în *Literatura română şi expresionismul* (1971): expresionism. Scrie criticul: „El are privirile aţintite către literatura franceză [...], dar formaţia sa filosofică e germană; mai mult, chiar gânditorii pe care i-a frecventat au avut un rol capital în crearea opticii expresioniste". Aceşti autori sunt Nietzsche, Şestov şi în general şcoala de *Lebensphilosophie*, Werfel şi alţii, care l-au înrâurit şi pe tânărul Blaga. A vedea în *Privelişti* doar tradiţionalismul, mai spune Ov.S. Crohmălniceanu, înseamnă a ne înşela asupra „naturii adevărate a poeziei". „Dar acest impuls – adaugă criticul referindu-se la pasajul din prefaţă citat de noi mai sus – de a opune mecanicii nebune a carnagiului mondial, tehnicităţii distructive, forţele vieţii, acţiunea lor stihială, natura ultragiată cu sevele în revulsie, «sufletul» firii care se ridică împotriva imperiului maşinilor, îi e propriu tocmai liricii expresioniste". Şi G. Călinescu remarcase „panteismul olfactiv şi tactil, îmbătarea de exultaţiile vitale", totuşi îl aşezase pe Fundoianu printre tradiţionalişti. O singură observaţie din prefaţa la *Privelişti* n-a atras atenţia decât unui singur critic şi care a interpretat-o greşit: „Statică cu voinţă, această estetică a poemului, în care materialul inspiraţiei a fost ales static; trebuiau cu forţa eliminate principiile psihice din ordinul dinamic: dragostea, ura, viteza, hazardul". Ideea ar fi că poetul doreşte să înfăţişeze tablouri de natură fără amestecul subiectivităţii. Ion Negoiţescu, acela care a remarcat pasajul, crede că înlocuirea peisajului „alienat" de război cu acela pacific „secund" ar conduce la această „statică estetică". Însă e destul să citim poemul introductiv, *Paradă*, care e o artă poetică, spre a ne convinge de două lucruri: de dinamismul peisajului, animat de un puternic sentiment al disoluţiei, şi de recunoaşterea eşecului în încercarea de a cânta paşnic o natură paradiziacă:

„Poate-am greşit, Părinte, când ţi-am
cântat natura
cuminte şi curată ca-n paradisul vechi;
erau în mine forţa, schimbarea, setea,
ura –
şi sângele în mine mă trage de urechi.

Era în mine ceea ce sparge ca să nască,
în mine-un demon care şedea pe
continent,
cu-o faţă care plânge şi una care cască
în mine năzuinţa de-a deveni dement."

Deşi Fundoianu însuşi credea că exprimă un crez „constructivist", *Parada* conţine cheia expresionismului său. Alături de Blaga, Fundoianu este, probabil, singurul poet român expresionist. Relaţiile lui cu dadaismul, suprarealismul şi celelalte sunt fără importanţă. E destul să vedem ce socotea autorul, în prefaţa la *Privelişti*, a fi revoluţionar în ordine formală: asonanţa, alexandrinii liberaţi de muzica lor exterioară, sonorităţile de metal şi lexicul slav. Adică nimic din ceea ce Voronca şi ceilalţi considerau esenţial în transformarea limbajului poetic. De altfel, imaginile voronciene sunt foarte puţine la Fundoianu: „calci unghii de mireasmă" sau: „vacile şviţeriene, cu şorţul alb, mugesc" sau: „vinele pe mâna legumelor sunt clare" sau: „de sânge drumu-i galben unde-au scuipat dovleci". În rest, imaginile sunt clare, ordonate, un fel de concentrate de *natură - état d'âme* (în pofida susţinerii poetului că a eliminat subiectivitatea), imposibil de separat, forfotind obscur şi anarhic. Fundoianu recomanda oximoronic el însuşi: „Puţină eleganţă, puţină demenţă, domnilor!" Secretul expresionismului său constă în controlul forţelor care caută să dizolve lumea. Sevele umblă pe dedesubt, dar nu ţâşnesc, obiectele se contorsionează, dar nu se sfărâmă, mişcarea tectonică zguduie lumea, dar n-o distruge. Acea natură paşnică pe care poetul ar fi vrut s-o opună dezastrului războinic e, în *Privelişti*, o coajă sub care se agită cele mai bizare forţe. Nu e nimic paradiziac în *Herţa* (ciclul cel mai

valoros): vântul umple plămânii cu nisip fierbinte, tăcerea cade lungă şi gri peste străzile murdare, liniştea mucegăieşte în lucruri, ploaia stinge fanarele şi frunza se învecheşte ca arama clopotelor. Peste toate, întoarcerea boilor de la păscut creează o impresie de panică apocaliptică:

„Pustiu, din şes, se urcă cirezile de boi
şi cum mugesc, cu capul întors, de parc-ar
suge –
cu ochii roşii, târgul, cuprins de spaimă,
muge."

Natura aceasta e un paradis în destrămare, mai aproape de Blaga decât de Pillat. Bucolica pillatiană e aici în cheie expresionistă. Câmpul negru dă năvală peste sat, podelele de lut ale odăilor sunt sparte de urzici, viţa se ţine oloagă de araci. Fundoianu este un poet teluric prin excelenţă. Această recădere în primitivitate şi haos va rămâne în mintea tânărului Ion Alexandru:

„Şoseaua ca o talpă s-a rupt de-atâtea ploi.
Trec porcii, cei cu suflet de baltă, spre noroi,
trec porci urâţi, să doarmă stupid într-o
băltoacă –
ca haosul pe lume din nou să se desfacă."

Ciudăţenia acestei lumi vine din amestecul de surzenie (boii sunt surzi, ca şi poştaşul) şi de muget, expresie a neinteligibilului elementar. Un suflet anxios se exprimă în horaţiana odă *Lui Taliarh*, deloc împăcat sau domestic. Poema este, după părerea multora, capodopera unui volum nu aşa de omogen cum se lasă de obicei să se creadă, conţinând destule poezii sub nivelul *Herţei*:

„Boii urâţi şi teferi s-au limpezit în şes,
şi au ţipat cocoşii târziu şi fără sens.
Ileana, care doarme cu porcii în tărâţe,
s-a pus să mulgă vacii lapte stelar din ţâţe,
pământului să mulgă răcoare de cartof.
Toamna bacoviană geme-n ferestre: of –
Prietene, dă-mi mâna şi taci; aşa, dă-mi
mâna.
Priveşte curtea, porcii, şi, răcâind ţărâna,
cocoşii albi. Priveşte: sufletul meu e trist.
O, Taliarh, acuma, ca şi-n trecut, exist,
şi beau din vinul ăsta, şi beau din cupa
asta.
Vechilul tot nu ştie ce albă-i e nevasta,
Ileana tot nu ştie decât să mulgă vaci –
şi via să-şi înnoade azurul pe araci.
Vino; să stăm de vorbă cât ne mai ţine
vrerea;
ca mâne, peste inimi, va izbuti tăcerea
şi n-om vedea prin geamuri, tineri şi
zgomotoşi,
amurgul care-aleargă după cireaşă, roş.
Ca mâne, toamna iară se va mări prin
grâne,
şi vinul toamnei poate nu-l vom mai bea,
Ca mâne,
poate s-or duce boii cu ochi de râu în
ştiri,
să tragă cu urechea la noile-ncolţiri.
Şi-atuncea, la braţ, umbre, nu vom mai şti
de toate;
poate-am să uit nevasta şi vinul acru;
poate...
Ei, poate la ospeţe nu vei mai fi monarh."

E toamnă. Bea cotnarul din cupă, Taliarh.

Eseurile filosofice scrise în franceză, după emigrare, nu atât de originale precum au fost apreciate, nu interesează literatura română.

AL. PHILIPPIDE
(1 aprilie 1900 – 8 februarie 1979)

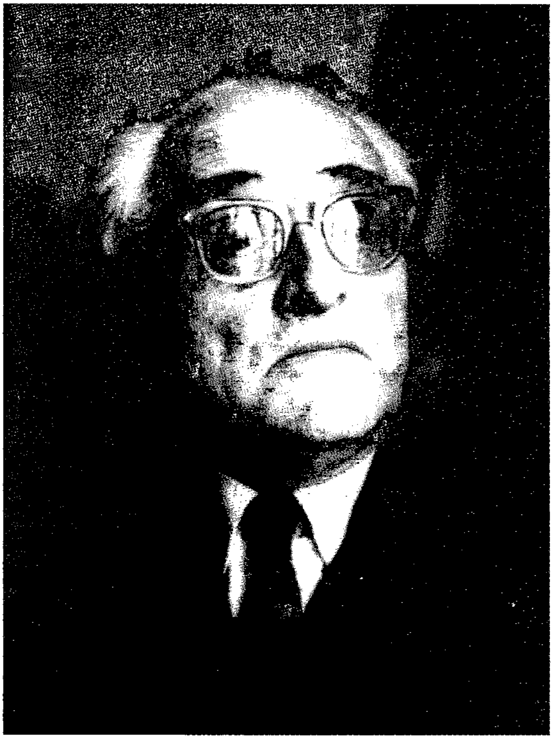


Foto: I. Cucu

Al. Philippide este un clasic în înţelesul de vechi. Către acest clasicism îl împingeau atât cultura, cât şi structura sufletească – poetul a protestat o dată contra pretenţiei moderniştilor de a descoperi date afective noi („ar fi ca şi cum de vreo cincisprezece ani încoace sufletul omenesc s-ar fi schimbat în întregime...”). Timpul clasic, aşa cum îl înţelege, este etern şi esenţial, în el fiind contemporane toate epocile. Poetul nu-şi ascunde emoţia cu care se lasă îmbiat de acest timp inalterabil:

„Aici în *Eneida* ne-a hărăzit Virgil
Un timp al său elastic şi subtil
În care epoci varii, şi vechi şi noi, sunt date
Deodată toate.
În el acum şi inima bate.
Rămâi aici la noapte. Avem castane moi
Şi mere bine coapte şi caşul bine scurs
Şi-un moale pat de frunze cu blănuri largi de urs,
Te vor trezi, spre ziuă, rândunele
De multă vreme oaspeţi ai straşinilor mele.”

Romantismul clasicismul de care se vorbeşte mereu în legătură cu Al. Philippide sunt totuşi noţiuni discutabile şi nu numai în accepţia istorică. În definitiv, poetul însuşi a găsit nejustificată (sau prea lesnicioasă) opunerea lor, sugerând o alta, romantism-realism. Din punctul lui de vedere (Al. Philippide este şi un eseist notabil, strângându-şi articolele în *Studii şi portrete literare*, 1963, şi în alte volume), romantismul echivalează cu înclinaţia spre lumea din sufletul poetului iar realismul cu aplecarea spre lumea din afară. Romantismul şi realismul sunt privite ca două chipuri de a simţi. Clasicismul nu li se opune, fiind acceptarea universalului din lucruri, tendinţa spiritelor de a accepta o anumită educaţie care exclude accidentalul, efemerul: „Romantismul, explică Al. Philippide, nu se poate dobândi prin educaţie, prin cultivare, prin exerciţiu. Te naşti romantic, poţi deveni clasic.” În niciun caz poetul n-are două suflete contradictorii – cum s-a susţinut necontenit –, ci unul singur, dar ale cărui inscripţii autentice (ca să-i folosesc metafora) au fost acoperite de altele recente, aşa cum pe vechile pergamente călugării cărturari ştergeau superficial textul păgân spre a copia *Scriptura*:

„Nu scrijeleau adânc, să nu le strice,
Şi-aşa, sub psalmi, trăiau gânduri antice.
Mi-e sufletul ca unul din aceste
Ciudate manuscripte palimpseste;
Şterg scrisul proaspăt şi deodată iese
Alt scris, cu slove ciunte, neînţelese.
O, dac-aş izbuti să le descurc,
La vechile izvoare să mă urc...”

Vechi este poetul întrucât înţelege poezia nu ca pe o formă de sentiment, ci ca pe una de

cunoaştere; poezia este, înainte de orice, o atitudine spirituală. Poezia lui Al. Philippide redescoperă vechiul limbaj figurativ al anticilor sau al autorului *Vitei nuova.* Sentimentul îşi creează la el nu un mod de a exista, ci unul de a se reprezenta, deci o figură capabilă să-l exprime:

„Al meu mi-e sufletul, ori mi-e străin,
Pătruns în mine parcă fără veste?
Mi-e sufletul adânc ca o poveste
În care e un vechi amurg pe Rin
Şi un luntraş îndrăgostit de-o zână.
Ştiu cântecul pe care îl cântai
Luntraşului pe Rin odinioară,
Ştiu cântecul cu care îl chemai
Să moară.
Şi sunt luntraşul
Lorelei!..."

La Al. Philippide poezia nu se desparte niciodată de umbra ei, universul de imagini lăsând să se vadă atitudinea originară. Poemele lui mari, scrise aproape toate după al Doilea Război, sunt, în fond, nişte alegorii – *Balada vechii spelunci, Pe un papirus, Prin nişte locuri rele, Legendă* – împânzite de o imaginaţie delicată şi tulburătoare, senină şi anxioasă. În *Pe un papirus* este înfăţişată o ţară frumoasă şi tristă, o vale a plângerii din *Noi* a lui Goga:

„Priveliştea se limpezi;
Nu mai era nici frig, nici ceaţă.
Un soare cald de miazăzi
Trezea prin o nouă viaţă.

Din ţara negurii abia
Dacă făcusem zece stadii,
Şi-acum privirea mea sorbea
Un aer curat ca al Heladii.

Am poposit pe un colnic.
Un munte-nzăpezit în zare
Ca marmura de Pentelic
Lucea cu creştetul în soare.

Jos, ca un mare taler plin
De daruri şi de trufandale,
Sub cerul molcom şi senin
Se răsfăţa domol o vale

Cu lanuri, pajişti şi cirezi.
Rostogolind albastre unde,
Un râu curgea printre livezi
Cu poame aurii, rotunde.

Şi eu mă minunam privind:
Să fie-acele fructe rare
Care se-aduc de pe la Ind
Din ţara soarelui-răsare?
....
Porumbi zburau din ram în ram
Şi toată ginta păsărească
Cânta de zor. Dar nu zăream
Nici o făptură omenească.

Dormeau sub cerul de safir
Palate albe cu porţi grele
De bronz, şi scări de roş porfir.
Dar nici o strajă lângă ele!

Să fi ajuns, de zei trimis,
În reşedinţa funerară
A unei noi Semiramis
Stăpână peste-această ţară?"

În *Legendă*, un vrăjitor descântă într-o limbă necunoscută clopotele bolnave, care reînvie şi-şi iau zborul spre zări (e reluat motivul din mai vechea *Clopotele*):

„Ca îmbăiate parcă-n apă vie,
Se scuturau din toropeala lor
Şi se-nălţau ţâşnind spre cer în zbor,
Cu dangăte zglobii de bucurie.
....

De băierile cerului s-au prins
Şi vânturându-se strălucitoare
O joacă uriaşă au întins
Prin tot văzduhul larg, din zare-n zare.

Clopotniți așteptau să se întoarcă,
Dar ele tot mai tare-și făceau vânt
Și lărmuiau în legea lor, de parcă
Nici n-ar fi fost vreodată pe pământ.

Apoi, cum păsările călătoare
Se-adună înainte de plecare,
Așa s-au strâns și clopotele-n stol;
Dar isprăvindu-și repede soborul
Spre zarea largă își luară zborul
Și într-o clipă cerul a fost gol."

Poemele nu trăiesc însă numai prin aceste viziuni fragmentare și rămânem surprinși de adâncimea acestor alegorii ce ar trebui să aibă înțelesul limpede. Poetul inventează de fapt pseudo-alegorii, căci pe el nu-l interesează dezlegarea simbolurilor, ci echivocul lor. Acest alegorism întors este, fără îndoială, lucrul cel mai tulburător. Poezia devine lirică tocmai când părea a se risipi definitiv. Ce este spelunca, parcă scoasă din Faust? Ce este țara plânsă din *Pe un papirus*? Cine sunt locuitorii ei, care nu se pot bucura de nici o frumusețe?

„Sunt poate umbre care vin
Din lunga noapte funerară
Și-mpinse de-un viclean destin
Trăiesc aici a doua oară,
Dar numai timp de-o zi! Și-apoi,
În lungi, șovăitoare cete,
Le mână Hades înapoi
La negrul Styx cu ape-ncete.

Dar nu voi fi silit și eu,
La fel cu-această tristă gloată
S-ascult de fiorosul zeu?
Și m-am întors din drum deodată!"

În loc de-a explica, poetul deschide pe negândite o perspectivă imensă, înecând în îndoială și neliniște sensul logic. Ce sunt „locurile rele" din alt poem? De ce boală suferă clopotele? Ce înțeles poate avea zborul lor grandios? Simțim lămurit că aici nu încape un singur răspuns. Poetul ne-a amăgit: alegoria nu numai că nu se clarifică, dar se înfundă în mister și inexplicabil. Lirismul, alungat la început departe de țărmurile poemului, se reîntoarce acum ca apele umflate de flux și scaldă generos aceleași țărmuri ce ne păreau aride. Pentru că, indiferent de metoda ei, nu există poezie adevărată care să-și lase simbolurile traduse prin idei. Nu în aceasta vom găsi deosebirea dintre poezia „veche" a lui Philippide și aceea modernă. Din contra, poezia lui Al. Philippide este modernă prin puritatea ei, prin ambiguitate și mister. Adânci neliniști existențiale bântuie toate poemele, atât de clare și de discursive în aparență. Ele sunt la drept vorbind insondabile:

„Mai este
Până s-aveți din miezul meu vreo veste.
V-ar trebui o nouă născocire,
În așa fel, ca fără mijlocire,
De-a dreptul să se-atingă gândire cu gândire,
Iar eu să pot în voie să cutreier
O (anemie) toată numai creier,
Dar până-atunci, misterios și mut,
Rămân un exilat în absolut."

Cele dintâi volume (*Aur sterp*, 1922, *Stânci fulgerate*, 1930 și chiar *Visuri în vuietul vremii*, 1939), care l-au determinat pe G. Călinescu să-l considere monocoral, dar mare poet, nu ne mai rețin atenția. Interesant și original, Philippide devine cu *Monolog în Babilon* din 1967. Nuvelele fantastice (*Îmbrățișarea mortului* și *Floarea din prăpastie*) sunt antologabile, dar nu antologice.

EMIL BOTTA

(15 septembrie 1911 – 24 iulie 1977)



„Şi te rog să nu-mi râzi/ la umorul negru,/ nici un surâs pentru fanfaronadele mele,/ pentru/ proverbialul meu râs...": nu se putea recomandare mai potrivită decât aceasta pentru versurile din *Un dor fără saţiu* (1977) al lui Emil Botta. Poetul seamănă tot mai puţin cu autorul *Întunecatului April* (1937), cu *„tragica paiaţă"*, cum zicea Pompiliu Constantinescu, sau cu arlechinul cu obraz de cretă (*„şi-mi scrii poezii pe obrazul de cretă"*), sumbru şi patetic Pierrot, cu histrionul romantic, strigoi bacovian la origine, târându-şi prea lunga hlamidă pe la gale funebre (*„cina înecaţilor"*). Jocul, unde a mai rămas, e ritualizat la maximum, stilizat, şi-a pierdut nota sprinţară, glumeţ-afectată, chiar dacă nu şi ironia rece şi lucidă. Titlul însuşi al volumului, împrumutat de la o poezie din *Pe-o gură de rai* (1943), este expresia celei mai grav-romantice insaţietăţi existenţiale: *„Un dor fără saţiu m-a-nvins,/ şi nu ştiu ce sete mă arde mereu"*. Poezia lui Emil Botta este esenţial una a măştilor. Poetul e *„veştedul cavaler"*, *„vicleanul domnişor"*, *„Îngerul exterminator"*, Vedenia de pe câmpul de os, convivul vesel la cina cea fără de taină, Regele Păstor, descăpăţânatul Denis cel Scurt, Petru Cercel mistuit de dor de ţară, Ion Vodă Armanul rupt de patru cămile, *„Noi, Stan Păţitul"*, hidalgo autohton. Masca lirică demască sentimentul. Poet pe scenă, Emil Botta e actor în poezie: în acest sens s-a vorbit pe drept cuvânt despre teatralitate la el. Joacă un singur rol (pe al lui însuşi), dar travestindu-se mereu, punându-şi o mască, declamând monologic. Furişat sub travesti, poetul se lasă pradă viziunilor sale himerice. Ca să se exprime, sentimentul are nevoie la el de consumaţia teatrală, de spiritul imaginar al unei culturi, de lemnul scenei sub picioare. I. Negoiţescu respinge acest caracter teatral al liricii lui Emil Botta, preferând a vedea, din contra, în arta actorului poezia: *„arta actorului era doar una din formele metaforei sale existenţiale fundamentale, de natură strict poetică"*. Desigur, dar arta poetului nu relevă oare, la rândul ei, prin „hamletism" şi monolog shakespearian, cum observa G. Călinescu, o metaforă a înscenării şi a măştii?

Noutatea în *Un dor fără saţiu* şi în precedenta culegere, *Vineri* (1971), un fel de recviem la moartea fratelui iubit, constă în scăderea funambulescului şi în accentuarea seriosului. Fanfaronadele, arlechinadele lasă locul unui joc halucinatoriu, nedublat totdeauna de parodie. Acest fond tragic era de la început la Emil Botta, dar poetul i se sustrăgea prin persiflare, afectând râsul sarcastic dispreţuitor, luând postura clovnului lui Laforgue. Acum însă râsul pare a îngheţa pe buze şi jongleriile devin neputincioase în faţa morţii pe care încearcă zadarnic s-o alunge prin exorcismul cuvântului:

„Am înlemnit
la vederea cucului,
un cuc de pripas
pe la casele noastre.
Ce mai cuc sărac,
i-am văzut şi faţa

slăbită, sleită.
Eu cu jonglerii,
eu cu clovnerii,
încerc să-l încânt,
cu vânt cucu vânt,
să-l distrez cu nimic
pe Fluieră-Vânt.
Frig în ochi îi arunc,
din ulcioare de cucută
îi dau să bea,
ulcioare de foc îi întind,
pe pat de cuie îl culc,
fac din cuc un fachir,
lopeţi de pământ
arunc peste el.
Şi stele fumegânde
şi focuri crescânde...
Eu cu jonglerii,
eu cu clovnerii."

Altundeva, moartea e Galbena (tot o pasăre) cu inel de vânzare în cioc, telal fariseic ce-şi reînnoieşte mereu propunerea, sau e Umbra (zburând peste capete), vrăjitoarea de papură, „*canalia cea luminoasă*", care atrage şi totodată respinge. În primul caz plângerea nemângâiatului poet („*Noi, Stan Păţitul/ murind,/şi de a nu muri/ fiind nemângâiat/ spre a mea consolare/ am murmurat/ al meu laitmotiv, al meu Credo:/ Frumuseţea este o Stea/ după umila părere a mea*".) traduce liric un sens kierkegaardian al morţii (maladia mortală constă în a nu putea muri) însă nu întâmplător recurgând la personajul popular existent şi la Creangă care-l păcăleşte pe Dracu, aşa cum Ivan Turbincă o păcăleşte pe Moarte; ideea este „*ţi-a murit moartea*", însă, altă dată, sfârşitul, stingerea (văzute superb cosmic: „*Steaua era pe sfârşite,/ stingerea sunase şi ea,/ cerurile deschise cântau*", unde însă Steaua poate fi aceea a Frumuseţii la care se refereau versurile citate mai înainte) provoacă îndârjirea poetului, care, cu laşităţi dramatice, refuză moartea ce s-a metamorfozat într-un înger-insectă cu mii de aripi fluturânde: „*Vine un chip fără chip,/ vine o voce fără voce,/ un sunet fără sunet,/ vine o faţă fără faţă, / vine canalia cea luminoasă,/ cu aripi mii./Şi ce ţesătură,/ ce scriere cuneiformă,/ ce misterioasă,/ ce ţepi de arici/ în fluturare hidoasă!/ Nu mă lupt cu tine/ ca Iacob cu îngerul,/ nu mă cosi, nu mă secera,/ nu mă chema Iacob,/sunt altcineva*".

Multele motive populare care apar în poezia lui Emil Botta de la *Întunecatul April* şi care sunt prezentate cu atât mai insistent în *Pe-o gură de rai, Vineri* şi *Un dor fără saţiu* (descântece, bocete, balade, jocuri de copii etc.) fac din el unul din cei mai originali cunoscători lirici ai folclorului. Ceea ce la Ion Gheorghe este expresionism naiv şi ţipător, icoană pe sticlă, kitsch, la Emil Botta prelucrare savant-estetică, în tradiţie eminesciană sau mai ales barbiană. *Domnişoara Hus, Riga Crypto* şi celelalte nu sunt străine bunăoară de acest ciudat ritual pe tema sacrificiului în forma unui joc copilăresc:

„— Du-mă la Orb, la Cărămidă
N-am tihnă aici,
m-am prea săturat
de strălucirea sistemului tău
planetar,
sunt sătulă de tine, Ştrengar.
Du-mă, te rog,
la Cărămidă...
Ceea ce şi făcui
fiindcă mie nu-mi place
a fi rugat în zadar:
— Cărămidă Orbule,
rege Cărămidă,
un dar îţi aduce Ştrengar,
o fată frumoasă, desprinsă
din sistemul meu planetar!
— Lasă tu, lasă Ştrengar,
îmi spune Cărămidă,
nu am ochi pentru steaua
ruptă din sistemul tău planetar.
Şi pe aici nu veni,
la intrare veghează grifon de granit
cu răcnet cu tot împietrit.
Şi acolo, în zare,
la munţii de var,
acolo am ştreanguri
pentru ştrengari.
Tu, Ştrengar,

privește și treci prin oglindă
ca un Til-Buh-Oglindă:
Dacă nu,
la ștreanguri cu tine, Ștrengar!"

Obsesia motivului mioritic fiind veche la Emil Botta, o regăsim într-o frumoasă baladă, unde omorul ritual apare metafizic transfigurat:

„Alei, ce vis, alei!
M-au bătut cei trei,
Veri păcurari trei,
ca într-o întâmplare nelumească
m-au lovit
cu bâta lor ciobănească.
Și m-au ciocănit,
și m-au ciomăgit:
Ce vrei de la noi,
de la oi,
ce vrei, ce mioară cei
tu, cu floarea la piept,
veșted cavaler,
viclean domnișor?
Nu ești oare Îngerul
exterminator?"

Nu lipsesc, în aceeași manieră rafinat folclorică, reminiscențele sau figurile istoriei naționale. „*Glasul Petrului Cercel*" sună „*stins și nestins*", jeluindu-și suav-liric focul dorului de țară: „*Poate acuma/ când stelele nu-s,/ nu-s pe cer/ constelate imperii,/ poate acuma,/ odată ce m-a răpus/ Apune-Soare/ cu sulițe de foc,/ poate acuma,/ cuvine-se,/ în starea de umbră/ nevăzută de ochi omenești/ cuvine-se acuma,/ umbra de mândru bărbat/ să îngenuncheze/ la glie, la humă./ Cuvine-se a murmura,/ a mărturisi: Patrie, Mumă!*". Bocetul lui Ion Vodă cel sfârtecat de cămile e bărbătesc, aspru judecătoresc, rostit parcă de stafia întunecată a unui răzbunător:

„M-au întrebat
că de ce moarte am murit,
ce de patimi am suferit.
Pe mâna cămilelor m-au dat
și numai sufletul meu nedormit
știe ce-a pătimit.
Iară sufletul meu
în judecată le-au strigat
pe câteșipatru cămilele
care sufletul
de trup l-au depărtat,
pe cocoșatele
pe care cu sângele meu le-am zugrăvit
în sânge tot, le-am împodobit.
Parfumele Arabiei toate
nu spală mâna cămilelor,
ale cămilelor mâini
în Ion încleștate.
Cămașa de piele
nu le-a putrezit,
ciolanele nu s-au risipit,
ele, ciolanele,
au înflorit.
O, strâmbă dreptate,
pentru câteșipatru,
câteșipatru care m-au canonit:
Io trunchiatul cumplit,
cu frigul în oase vărsat,
în moarte încarcerat,
io pe cîteșipatru cămilele am încălecat
și în patru cornuri de lume,
ca o sălbăticiune de aer,
m-am făcut zburat."

Asemenea versuri extraordinare sunt nenumărate în *Un dor fără sațiu*.

Publicistica interbelică a poetului este cu desăvârșire fanată. Botta este un estet, în articolele sale de gazetă, spirit kierkegaardian, în căutare de insondabile adevăruri ale ființei, mereu exasperat ori consternat de o realitate trivială. Arta este pentru el magie ori sinucidere curată. Narațiunile din *Trântorul* (1938) sunt poeme în proză foarte apropiate de poemele propriu-zise, dar ilizibile prin artificialitate și un spirit halucinatoriu îndelung elaborat. Mai degrabă onirice decât fantastice, *Mab*, *Râsul tăcut* și celelalte nu vădesc nicio vocație pentru proză.

Barbienii. Alți poeți

Niciun poet, în afară poate de Eminescu, n-a avut atâția imitatori ca Ion Barbu. Lucrul e paradoxal. Autorul *Jocului secund* e urmat cu fanatism aproape, și nu de simpli epigoni, ci de poeți remarcabili. El determină un curent, o școală. Epigonii lui Arghezi sau Blaga, chiar dacă sunt numeroși, reprezintă cazuri izolate: barbienii devin o sectă și întrețin un cult. Dar Barbu nu poate fi urmat: el închide o epocă fără a deschide o alta. Ca și Mallarmé, el trage ultimele consecințe, atinge o limită. Intră în categoria poeților singulari, care fac poezia cu neputință, împingând-o într-un impas. Unde, dacă nu tocmai în acest Pol Nord al lirismului, în mirajul unui tărâm al dezmărginirii absolute, trebuie căutat secretul atracției pe care poezia lui Barbu o exercită continuu.

Întâiul volum al lui DAN BOTTA (1907-1958) va fi *Limite* și titlul e semnificativ pentru poeții care, mergând după Barbu, știu că se sacrifică, știu că actul lor e de o zadarnică frumusețe. Cine ascultă de vocea aceasta piere: poeții ar trebui să-și astupe urechile cu ceară. Dar ei se lasă, mereu de atunci, vrăjiți de vraja mortală a cântecului „încăpător precum foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare". Epigonismul barbian e o formă de viciu. Redescoperit după 30 de ani (*Ochean* apare în 1964), acest „viciu nepedepsit" își păstrează întreagă dulcea lui putere. Dan Botta, care nu ezită să-și pastișeze maestrul (în *Oglindă*), rămâne cel mai aproape. Poeziile lui sunt toate descripții, dar stilizate, trecute prin retortele unei complicate alchimii prețioase, în felul manierismului din ciclul *Joc secund*. În câteva, finețea caligrafică produce emoție:

„Elegie, alcool celebrat în rugină,
incendiu scuturat în efemere de lumină...
Ce pururi negre luneci spre mortuară cută,
elegie solară, principesă de cucută.
În această muzicală, brumoasă, vale,
lacrima ta sună ca desuete originale,
și ovalul toamnei pe alba tărie:
Mobilă de argint din trista mâinilor copilărie."

Aci este un cântec trist de toamnă pe care-l putem „traduce" simplu: tristețea (elegia) poetului e amețitoare ca alcoolul stors din vegetația ruginită, incendiată de anotimpul viilor, otrăvitoare ca sucul cucutei. În valea dulce, argintată de brume, poetul se simte ca-n țara basmelor din copilărie. *Cantilena* pornește din *Miorița*, prefăcând-o, nu fără o intenție mai înaltă, simbolică, într-un cântec – uneori – de mare suavitate intelectuală:

„Ape albe cresc
În arhaic ropot
Pe când mai ceresc
Tânguiosul clopot:
– Cioban, ciobănel,
Limpede inel
Trupul meu își frânge
Piersica de sânge,
Părul meu își lasă
Verdea nebuloasă,
Limfa mea ascunde
Stele moi profunde..."

Sonetele apărute postum – între ele câteva sunt foarte frumoase – nu schimbă imaginea știută a poetului.

Nu doar metaforele sunt barbiene în singurul volum al lui SIMION STOLNICU (1905-1966), dar chiar motivul central, care pare a fi al *mareei*. Materia inertă aspiră a fi înălțată de puterea astrelor, așa cum spicele din poezia lui Blaga se vor secretate de fierul lunii. Râurile mici plâng, „improprii pentru maree". Din prețiozități și artificii obositoare se desfoaie uneori poezii și imagini delicate, căci poetul are o ureche muzicală, deprinsă cu cele mai subtile sonorități:

„Pod al sinuciderii, pod fără dare,
Ai uitat rigoarea meridianelor,
Pod al berlinelor şi al pavanelor,
Inel de şarpe năpârlit spre mare."

HORIA STAMATU (1912-1989) reia oroarea lui Barbu de „cântecul de lume", de poezia care exprimă sentimente. El face gestul caracteristic de a întrerupe poemul de teamă să nu spună ceva:

„Voi sfârşi al treilea catren
De teamă să nu spun ceva."

Lucrul trebuie înţeles aşa: poezia nu spune nimic, în sensul că se comunică doar pe ea însăşi. De aici decurge numărul mare de arte poetice, căci, în definitiv, poezia a devenit (la Stamatu şi la alţii) o meditaţie asupra ei înseşi. E o sterilitate acceptată ca normală, ca atitudine lirică. H. Stamatu e un elegiac şi *Memnon* e un sugestiv poem al tristeţii şi al solitudinii, într-o cadenţă monotonă, tocmai de aceea nimerită:

„Triste peisaje străbătute
de ceţuri
prin care doar unele păsări moi
se zbenguie îmbătate
de urât..."

Poezia mai nouă, scrisă în exilul german (*Dialoguri, Recitativ, Pendul Ibero-Dacic*) a continuat vechile preocupări cu o mai mare varietate de mijloace şi de motive: ceea ce o deosebeşte esenţial este însă limba. Oarecum indiferentă înainte, limba devine acum poetică aproape numai prin ea însăşi. H. Stamatu a rămas un elegiac, dar elegia a căpătat, din pricina limbii, un aer vechi de carte bisericească, de plângere biblică, semănând cu a lui Dosoftei din câteva versete:

„Eu sunt cel ce este,
Frica toată s-a mântuit!
Cei ce-au zâmbit sunt toată podoaba
mea,
cei care s-au stors plângând sunt
plăgile mele,
cei ce-au cerşit sunt nesomnul meu,
cei ce s-au ascuns sunt ghimpii mei,
cei ce s-au luptat sunt pacea mea,
cei ce s-au luptat cu mine sunt copiii
mei,
cei ce nu m-au ştiut sunt câinii mei,
cei ce nu m-au vrut sunt răsfăţaţii mei,
cei ce m-au tămâiat neîncetat sunt
greaţa mea,
cei ce m-au lăudat sunt focul meu cel
rece
şi toţi sunt cel ce este.
Pe două tărâmuri suntem
cu stelele din stele,
şi vremile din vremi,
şi veşnicul din veci
AMIN."

Un elegiac pur este VIRGIL GHEORGHIU (1903-1977), avangardist la început, şi este interesant de văzut cum sunt aduse pe această coardă unică teme şi motive diferite. Poetul e şi el influenţat de Barbu, dar şi-a inventat o „scriitură" aproape personală, nu atât suplă, cât fină, intelectuală. În limba lui evoluată, poetul preface vechi motive simboliste:

„Semnale melancolice
Cântă cantoanele,
Gările galbene
Cu voiajoare-n crepuri"

ale provinciei bacoviene (*Provincii*), sau „transcrie" din Pillat:

„N-am râvnit decât să fiu vier,
Podgoriei bătute-n teascuri lactee,
Păzit de tăcuţii dulăi din lună
Să aleg vinul câmpului din aromele serii."

Elegia lui Virgil Gheorghiu nu are alt conţinut decât starea de tristeţe ca atare, nostalgia fără obiect, ca plânsul pur al sălciilor:

„Mă voi mâhni
De Iisuşii troiţelor plângând în lemn,
Călătorii odihniţi în prăpăstii
Şi de izvoarele scorburi clipind pentru
scufundarea comorilor."

Dacă EMIL GULIAN (1907-1942) – foarte bun traducător din Poe şi din Rilke – ar fi continuat să scrie poezie, ar fi putut deveni un poet remarcabil. Aproape nimic nu este poesc în *Duh de basm* decât amestecul visului în realitate. De altfel, E. Gulian are un mare instinct al diafanului, fără a cădea în anemie, căci desenul e totdeauna precis. *Toamna vopsită* vorbeşte de o absenţă a iubitei, dar ceea ce e original în ea este infuzia de închipuire şi reverie care dă reprezentărilor un aer plutitor, o dulce incertitudine:

„La casa albă, unde ştiu că eşti,
Când te caut toamna
Dintre îngeri lipseşti.
Aştept în zadar întorsul norocului
La casa unde ştiu cheia locului.
Toamna vopsită a ferecat poarta
La cămara în care
mi-au închis soarta."

ADRIAN MANIU (1891-1968) este simbolist la debut, suflet nou, modern, deschis unor experimente variate, deloc preocupat să respecte limbajul statornicit al poeziei, şi totuşi precursorul mai tuturor formulelor tradiţionaliste. Totodată se vede că la el tradiţionalismul e o chestiune de stil, de cultură. „Poezia lui Adrian Maniu, scrie G. Călinescu, este triumful stilisticii şi al manierei". Pictor, Adrian Maniu transferă în poezie principiile picturii. El e un colorist remarcabil şi un autor de gravuri (în versuri, se înţelege), punând mare preţ pe impresia vizuală. Realitatea însăşi i se înfăţişează în forma unui tablou, a unei pânze pictate. Pastelurile din *Lângă pământ* denotă mereu intenţia – latentă ori nu – de descoperire a unui tablou. Natura nu are nimic natural: ea este o compoziţie, pe care poetul o analizează liric. Orice mişcare e aparentă (dacă nu e absentă cu totul), în schimb detaliile de culoare, de expresie, de volum sunt extraordinare:

„Vechi aur picură-n găleată; încovoiată,
ziua moare...
Un taur se ridică negru în seara galbenă,
mugind,
frecându-şi rapănul de crucea tremurător
scârţâitoare
ca un Hristos ce-n zugrăveală se strâmbă
schilav, suferind."

Metoda este a unui impresionist, căci „tabloul" se recompune din infinite nuanţe, lipsit de orice atmosferă de ansamblu. De aceea, peisajele lui A. Maniu nu dau iluzia de viaţă (poetul nici nu urmăreşte aceasta) şi interesează efectul artistic al imaginilor, nicidecum firescul lor:

„Pe câmpul mărăcinilor
unde se-năbuşe firul de grâu
paşte măgarul floarea albastră, dulce
albinelor,
şi mestecă funia de la frâu.
Cuminte,
clatină urechi învechite,
ca două limbi de ceas potrivite,
să foarfece timpul zbieratului."

Accentul e pus aici pe comparaţia urechilor „învechite" (epitetul ne transportă pe o pânză) cu limbile ceasului, ceea ce e o culme a artificialului. Al doilea mod de a fi artificial al poetului îl descoperim în balade şi poeme epice: punctul de plecare fiind livresc, subiectul devine pentru poet un pretext de a desfăşura ceremonii fastuoase sau de a evoca privelişti pitoreşti. Ceva

din arta lui Odobescu (a *Scenelor istorice*), dar şi din *Pajerele* lui Mateiu Caragiale se regăseşte aici, în acumularea de aspecte disparate, foarte vii şi precise fiecare în parte, dar care nu alcătuiesc un întreg viu. Epicul lui A. Maniu este redus la o schemă, prilej de fast evocator, ca de exemplu în *Mânăstirea din adânc* pe un motiv ştiut şi lui Gh. Asachi. Legenda – cu alaiuri, domnitori şi domniţe, cavaleri – este o recuzită, aşa cum în pasteluri natura este un decor. Nici una, nici altul nu implică de fapt „un état d'âme".

Pe o anumită latură – bizantinismul, iconograficul – A. Maniu este un precursor al mai tuturor poeţilor de la *Gândirea*, pe care el însuşi a înfiinţat-o în 1921 împreună cu Cezar Petrescu şi alţii. „Ortodoxismul" gândirist este o variantă de tradiţionalism. Un poet veritabil mistic nu există la *Gândirea*: e vorba numai de un stil în care Iisus, îngerul, heruvimul apar la tot pasul, coborâţi într-o realitate obişnuită, mai puţin din nevoia de a face din ei mari simboluri religioase şi mai mult dintr-un instinct al decorativului, al caligraficului. Ortodoxismul este totuşi mai programatic decât orice tradiţionalism. Dar între program – cu ambiţia de a identifica în ortodoxie o dimensiune a spiritualităţii româneşti, uzând şi abuzând de noţiuni ca etnic, rasă – şi poezie, distanţa e destul de mare – şi, de exemplu, ortodoxismul lui Nichifor Crainic, ideologul *Gândirii*, e în poezie (de altfel, fără valoare) aproape inexistent. Reeditându-şi opera poetică după război, Adrian Maniu a rescris-o cu o grijă atât de mare pentru caligrafie, încât a făcut-o ilizibilă în manierismul ei.

DIMITRIE STELARU (1917-1971) a debutat cu *Melancolie* (1935), o plachetă de versuri retorice în formă şi religioase în conţinut, semnată D. Orfanul. Abia cu *Noaptea geniului* (1942) va semna D. Stelaru, pseudonim pe care i l-a propus E. Jebeleanu într-un *Portret*. *Ora fantastică* (1944) este cartea care-i aduce un început de celebritate, nu doar fiindcă e, probabil, cea mai bună din foarte multele pe care le-a publicat vreme de trei decenii şi jumătate (cu o întrerupere de aproape două, între 1946 şi 1963, dacă exceptăm câteva cărţi pentru copii), dar şi pentru că a fost prezentată de E. Lovinescu într-o *Planetă de poet nou*. Este unul din ultimele texte ale marelui critic. Lovinescu vede în tânărul de nici 27 de ani un „poète maudit" din speţa Villon, Poe, Rimbaud, ale cărui versuri aveau „înălţime spirituală" şi „expresie lapidară". Se pare că Lovinescu, pe la al cărui cenaclu Stelaru trecuse, tot aşa de fugar ca şi prin şcoală, era în cunoştinţă de viaţa poetului, boemă şi neregulată. Eticheta lovinesciană n-a fost dezlipită niciodată mai târziu. Omul a părut mereu mai interesant decât poetul. Numeroasele culegeri de poezie de după *Oameni şi flăcări* (1963), cu care poetul a revenit în actualitate, sunt opera unui industrios, fără reliefuri notabile, a unui incontinent verbal, romantic în atitudini şi în gestică. A avut norocul să scrie despre el mari critici. G. Călinescu îi aprecia imaginaţia astrală, de lunatic incorigibil. Uitat, după moarte, şi nu chiar pe nedrept, D. Stelaru rămâne în memoria noastră cu nervaliana declaraţie din *Înger vagabond*:

> „Noi, Dimitrie Stelaru, n-am cunoscut
> niciodată Fericirea.
> Noi n-am avut alt soare decât Umilinţa,
> Dar până când, înger vagabond, până când
> Trupul acesta gol şi flămând.
> Restul e tăcere.

Cel mai tânăr dintre premiaţii Fundaţiei „Regele Carol II" a fost ŞTEFAN BACIU (1918-1993). La 17 ani, elev încă, autorul plachetei *Poemele poetului tânăr* (1935) era socotit o promisiune sigură de către Pompiliu Constantinescu (care îi prevedea un „destin liric"), G. Călinescu („rară fizionomie hotărâtă") ori Ş. Cioculescu („netăgăduite virtuozităţi"). *Poemele* respiră aerul epocii, fără să fie totuşi tributare numaidecât unuia ori altuia dintre mai maturii contemporani ai junelui „şagunist" braşovean. Ele sunt

mai degrabă o combinaţie de stiluri diverse, mergând de la vitalismul lui Zaharia Stancu ori Maria Banuş la histrionismul lui Emil Botta, poeţi pe care Baciu îi anticipează uneori, sau de la un tradiţionalism cu învârtoşiri neaoşe de vocabular la asociaţii bizare în spiritul avangardist al lui Voronca. Exemplul cel mai bun este chiar *Poemul poetului tânăr* cu care se deschide placheta:

„E-atât de bine să stai uşor în zi. Să cânţi
încet, să nu auzi
Cum ierburi cresc, să muşti din traiul
ca un măr
Să mergi pe drumul neted lângă pomii uzi
Şi să visezi cu palma rătăcită-n basme
şi în păr.

Prin lanuri să păşeşti cu munţii – şal pe
umeri
La gât, fâşii de zări să-ţi legi cravata,
Germanice balade să scandezi, să numeri
Fântânile de secetă şi sete deşertate.

Prin cucuruzi să-ţi legi deschise răni adânci
Cu frunze ude de scuipatul cald de îngeri
Să treci prin şanţuri mici cu inima pe
brânci
Să râzi când sufletul îţi spune: sângeri.

În seară să te-afunzi cu părul netezit
De palma caldă a curentelor de munte
Să dormi cu capul pe nadir, cu tălpile-n
zenit
Şi-apoi să-ţi scrii poemele ţâşnind din
frunte."

Într-un rând, poetul e văzut „frate cu calul şi cu vioara", dar şi „cu sufletul zării şi cu ţărâna umedă de lună". Versurile sunt tinereşti, când limpezi şi cuminţi („Nicio baie în pielea goală puşcă la gârlă/ Niciun gând la cărăbuşi sau la fata bolnavă;/ Să mă usuc pe mal lunecos şi umed, şopârlă;/ Să fac poeme în iarbă şi-n ţărâna jilavă"), când calofile („Seara ca un timbru îndoliat..."), dar mai mereu memorabile în naturalismul lor proaspăt: „Cântecul vignetă lipită de cartea buzelor" sau: „Cu vorba ca o castană muşcată în gură" sau: „Iar aerul miroase ca un măr când plouă".

După ce a emigrat, stabilindu-se în Hawai, Ştefan Baciu şi-a schimbat maniera poetică. Autorul numeroaselor culegeri, toate în română, tipărite unele pe cont propriu în editura *Mele*, şi în revista cu acelaşi titlu, este un poet cosmopolit şi internaţional, lansând în ţările Pacificului un avangardism târziu şi îmblânzit. Diferenţa de poemele debutului sare în ochi:

„Eu sunt poetul libertăţii
Don Quijote al poeziei în libertate
dar sunt şi unul din ultimii ascultători
ai caterincelor din uliţele prăfuite
ale cartierului Mexicanas din El Salvador
Sunt clientul micilor cafenele vieneze
în care un patefon răguşit mai cântă
într-un colţ
„In einer Kleinen Konditorei"
sunt călătorul astrojeturilor între
aeroporturile Tocumen din Panamà
şi Limatabo din Lima-Perù
colaboratorul suplimentelor literare
din Santo Domingo, Mexico, Managua, La
Paz şi Tegucigalpa
pasagerul zilnic al autobuzului Paoua-
Woodlawn
în Honolulu, insula Oahu."

Cam aşa sunt toate poeziile de după 1946 ale prolificului desţărat, interesante, atractive, vii, nu însă extraordinare.

A rămas de la Ştefan Baciu şi o întinsă operă memorialistică. Risipită în volume ca *Mira* (apărut postum) şi altele, această operă va fi strânsă în *Praful de pe tobă* (1995). Cele mai vechi amintiri sunt din anii şcolarităţii braşovene, continuând cu studenţia la Bucureşti, cu primele încercări literare, şi sfârşind cu periplul exilatului prin Europa şi America. Anii de ucenicie aduc în prim-plan figuri de dascăli precum

Ecaterina Bălăşoiu-Lovinescu, soţia criticului, la franceză, sau Ion Chinezu, la română. Literatura şi politica (Baciu a fost social-democrat, apropiat al lui Titel Petrescu, şi plecat în diplomaţie la Berna cu o clipă înaintea închiderii graniţelor, imediat după Războiul al Doilea) sunt marcate de prezenţe celebre, prieteni, profesori ori colegi fixaţi în portrete, Al. Paleologu, Traian Lalescu, Dinu Pillat, Radu Beligan, Adriana Georgescu, Istrate Micescu, Mircea Djuvara, Ică Antonescu ori mereu aşteptatul, niciodată ajuns la catedră, N. Titulescu. Fără însuşiri artistice, mai degrabă plate, memoriile reprezintă un document valoros graţie uluitoarei ţineri de minte a autorului.

Romanul

GIB I. MIHĂESCU
(23 aprilie 1894 – 19 octombrie 1935)



Scriitorul rămâne prin romanul *Rusoaica* (1933) şi prin *Donna Alba* (1935). Nuvelele (*La „Grandiflora"*, 1928, *Vedenia*, 1929), ca şi celelalte romane, sunt triviale şi rău scrise. În toate este o singură obsesie, aceea erotică, cu un mascul fanfaron care seduce toate femeile, recurgând uneori la farse încheiate tragic şi mereu foarte mândru de virilitatea lui. Singurul acceptabil dintre toate este romanul *Rusoaica*, greşit interpretat de critica epocii în care a apărut ca roman psihologic. În fond este un tipic roman romanesc, conform formulei lui Albert Thibaudet, având-şi originile în romanul englezesc de aventuri combinat cu acela erotic francez. Thibaudet notează malițios că publicul romanului romanesc îl reprezintă femeile de tipul Emmei Bovary. La snobism trebuie adăugat interesul pentru senzațional. Romanul nostru interbelic a fost foarte sensibil la succes. Multe din cărțile în vogă sunt romane populare, moştenind spiritul aceluia de mistere din foiletoanele gazetelor de la sfârşitul secolului XIX. Baronzi, Bujoreanu sau Filimon i-au interesat pe mulți romancieri moderni, de la Gib Mihăescu la G. Călinescu (*Scrinul negru* foloseşte din plin senzaționalul). Partea din *Rusoaica* în care Ragaiac îl pândeşte şi-l prinde pe contrabandistul Serghe Bălan este în spirit polițist, cu deghizări şi înşelăciuni, cu suspans, totul pigmentat cu scene erotice fierbinți, femeia contrabandistului fiind şi iubita ofițerului de grăniceri, care o pune să danseze goală sub privirea lui Bălan, ascuns foarte probabil în dosul unui geamlâc din pivniță. Această melodramă teatrală n-are nicio urmă de psihologie. Naratorul este Ragaiac însuşi, aşa că o parte, cel

puţin, din obiecţiile privind stilul sunt fără temei. Alcătuind o listă de deficienţe stilistice ale romanului, Pompiliu Constantinescu de exemplu a remarcat mai ales bombasticismul şi prostul gust. De fapt, dacă cel care narează este Ragaiac, adevăratele deficienţe trebuie căutate, din contra, în pasajele excesiv literare, livreşti chiar, care i-au plăcut lui T. Vianu pentru „frazarea bine cadenţată" amintindu-i de Odobescu şi Caragiale („Apele Nistrului curgeau murdar, cu sforuri greoaie şi încete ca nişte hoarde adormite în şa"). Acest amestec de registre ne poate face să credem că Gib Mihăescu intră în pielea lui Ragaiac şi totodată îşi ia distanţe faţă de el. Din nefericire, nu e deloc sigur că autorul îşi ironizează deliberat personajul, care e şi narator. Procedeul nu pare deliberat. Autoexilul ofiţerului pe graniţa de răsărit, unde citeşte Biblia şi rezolvă probleme de matematică şi de astronomie ca să-şi istovească „setea de viaţă" (mai bine zis, de sex), pare luată de romancier în serios, în ciuda faptului că aspiraţia lui Ragaiac nu e deloc idealistă, ci cât se poate de materialistă. În Rusoaica de dincolo de Nistru el nu aşteaptă o femeie ideală, ci una apetisantă. În *Romanul psihologic românesc* (unde *Rusoaica* n-avea ce căuta), Al. Protopopescu vede pe drept cuvânt în Ragaiac un Sancho Panza, nicidecum un Don Quijote, cum se prezintă el însuşi, *Rusoaica* fiind mai puţin romanul unui ideal decât al unei iluzii. Toată problema e de a şti dacă Gib Mihăescu era conştient de asta ori se iluziona el însuşi la fel cu personajul său. În stare pură, romanul romanesc nu mai e de găsit în schimb în *Donna Alba* (1935), în care aspiraţia e confundată cu ambiţia de clasă. Mihai Aspru nu mai este un obsedat erotic, ci un ambiţios. Şi scopul, şi mijloacele acestui seducător de profesie sunt altele decât la Ragaiac. Aspru are stofa unui arivist. El nu cucereşte Femeia, ci îşi apropriază Aristocrata. Tabloul aristocraţiei e unul pitoresc, cum va fi şi în *Scrinul negru.* Socialul devine un fundal colorat iar tipologia alunecă spre excentricitate. *Donna Alba* e un roman popular, fermecător pe alocuri prin naivitate.

CEZAR PETRESCU

(1 decembrie 1892 – 9 martie 1961)



Este cel mai prodigios dintre romancierii populari din interbelic. Format în mediul postsămănătorist, primele lui povestiri sunt sentimentale şi chiar idilice. Succesul îl datorează romanului *Întunecare* (1927). Este şi el un cititor de romane la modă, cum ar fi cele ale lui Georges Duhamel, Jules Romains sau Claude Farrère. Îşi zugrăveşte epoca în chip mai direct decât Gib Mihăescu, uneori jurnalistic. Mulţumeşte nevoia cititorului mijlociu (recrutat din profesiunile liberale tot mai înfloritoare după Primul Război) de a se recunoaşte în opera de ficţiune (romanele sale sunt populate de avocaţi, medici, politicieni, afacerişti etc.), dar totodată îl flatează, oferind noii burghezii nu atât o imagine realistă, cât o mitologie. În plus, toate romanele lui sunt confecţionate abil, dând impresia de

autenticitate, au o intrigă limpede şi bine condusă, tipuri umane clare şi o psihologie rezonabilă. S-a vorbit cu oarecare uşurinţă de frescă în *Calea Victoriei* sau în *Întunecare*. Ciclul, proiectat pe model balzacian şi zolist, reprezintă de fapt un triumf al romanescului. Bucureştiul este în romanele lui Cezar Petrescu o metropolă trepidantă şi modernă, chiar dacă, mai ales la început, privită cu oarecare anxietate din unghiul dezrădăcinatului, al omului vechi, din aceeaşi plămadă cu atâţia dintre eroii lui Sadoveanu. Mijloacele de locomoţie, barurile de noapte, luxul dau senzaţia de civilizaţie occidentală, starurile de cinema, eroii şi aventurierii vremii, Greta Garbo şi Guynemer, intră, prin Cezar Petrescu, în existenţa cotidiană a burghezului român, onorat de o companie atât de ilustră. Nu e vorba în romanul romanesc de evaziune, de acea funcţie a imaginaţiei examinată de G.K. Chesterton în eseul despre Dickens, care face ca normalul să pară extraordinar ci, din contra, e vorba de a face ca lucrurile insolite, exotice, excepţionale să pară accesibile şi comune. *Întunecare* este cel mai bun dintre toate romanele lui Cezar Petrescu, profesionist conceput, deşi reportericesc pe alocuri. Întâia parte este doar sentimentală, a doua de-a binelea melodramatică. Cezar Petrescu este un pictor alert al mondenităţii şi unul ceva mai stângaci al altor medii şi mai ales al frontului. Tipurile sunt abia schiţate, neamănunţite. Lumea din *Întunecare* e vie, neîndoielnic, dar dă mereu impresia de *déjà-vu*. Personajele se epuizează în momentul intrării în scenă: n-au evoluţie. Să ne amintim doar de perifericul Virgil Podoabă, profesorul stângaci şi fără personalitate, când îşi face apariţia pe terasa Cazinoului din Constanţa. Totul despre el e spus în câteva imagini: paharul răsturnat, mărul rostogolit cu cotul în poala unei doamne. Defectul romanului e reversul însuşirii lui principale: uşurinţa de a zugrăvi o scenă, un gest, un personaj. Un condei abil şi superficial compune romanul. Problema protagonistului este a multor tineri din epocă. Se duce din imbold moral pe front, întorcându-se desfigurat de o urâtă cicatrice, fără a reuşi după război să se adapteze. Procesul prefacerii sufleteşti a lui Radu Comşa nu e niciodată dezvoltat, psihologia aproape eludată. *Întunecare* are, ca şi alte romane populare, un caracter economic. Cititorul comun se plictiseşte de analize. De aceea Hortensia Papadat-Bengescu ori Anton n-au avut niciodată cititorii lui Cezar Petrescu. Singura schimbare petrecută în Radu Comşa este cicatricea. Mutilarea transformă un arivist într-un inadaptat. În melodramă totul se petrece „pe faţă": aici, şi la propriu, şi la figurat. Melodrama din *Întunecare* se joacă între mondenitatea inconştientă şi voioasă de dinainte de război şi cicatricea care o desfigurează.

IONEL TEODOREANU

(6 ianuarie 1897 – 3 februarie 1954)

Scriitorul propune cadrul intim şi provincial al lumii de la Cezar Petrescu. Bucureştiul lui este ca acela al doamnei Catinca din *La Medeleni*, romanul lui cel mai celebru: un Iaşi mutat în strada Popa Nan din Capitală. Ionel Teodoreanu se introduce în budoare, violează corespondenţa şi jurnalele, evocă faţa secretă a aceleiaşi burghezii de mijloc care apărea la Cezar Petrescu aproape lipsită de interioritate. O descrie mai mult în atmosfera decât în adevărul ei sau măcar lasă această impresie. Amănuntele vieţii cotidiene sunt scăldate în apele unei fantezii pline de un farmec desuet, care oferă o iluzie de stabilitate şi de ordine unei lumi în schimbare. E ceva din Sadoveanu, dar mai palid. Ionel Teodoreanu nu doar pictează portrete de familie realist-idilice: ghiceşte, dincolo de ce sunt aceşti medici, profesori, avocaţi, ofiţeri, boiernaşi, liceeni, ceea ce vor să fie. Le oferă şi el o mitologie: însă nu

publică, ci privată. Le înfăţişează dramele cam dulcege: farmecul întâlnirilor şi amărăciunea despărţirilor dintre amanţi, o erotică adolescentină, plină de misterul întâilor iniţieri, inconfortul delicios al adulterului, pe scurt, plăcerile nemărturisite ale unei lumi care afişează pudibonderia (distingând cu grijă ceea ce nu se cade de ceea ce se cade), deşi nu dispreţuieşte nici amoralitatea fără consecinţe grave. *La Medeleni* (1925-1927) conţine toate însuşirile şi defectele romanelor scriitorului. Este romanul unei educaţii sentimentale care s-ar putea să nu mai prezinte interes decât în măsura în care liceenii de astăzi seamănă cu cei de ieri. Adică, deloc. Copii la început, tineri la sfârşit, Dănuţ, Monica, Olguţa şi ceilalţi sunt în fond, ca mentalitate, nişte eterni adolescenţi. E o mentalitate comună majorităţii personajelor lui Ionel Teodoreanu. Adolescenţa este vârsta romanescă prin excelenţă. Drama e adultă, ca şi conflictul. Presupun ambele memorie, ranchiună, ură, plăcere a distrugerii. Adolescenţa e crudă, însă gratuită, căci se confruntă cu



dificultăţi soluţionabile, când totul este sau pare reversibil. Iubirile succesive ale lui Dănuţ nu lasă urme: sau, dacă lasă, ele se cicatrizează fulgerător. Suferinţa, decepţia, sexualitatea sunt la aceşti tineri atât de „naturale", încât nu produc niciodată catastrofe. Râsul-plânsul, bucuria înlăcrimată, frivolitatea, senzualitatea vaporoasă şi în definitiv *happy-end*-ul situează romanele lui Ionel Teodoreanu sub semnul agreabilului. *La Medeleni* îşi plasează acţiunea în aceiaşi ani ca şi *Întunecare*, dar războiul e pus aici în paranteză, societatea postbelică nedeosebindu-se de aceea dinainte. Obrazul eroilor lui Teodoreanu nu cunoaşte nicio cicatrice. În lipsa conflictului, edulcorarea nu e ameninţată decât de insolubilul total: de moarte. Cancerul şi sinuciderea Olguţei ţin de *love-story*. Naturală fiind şi moartea, nu există conştiinţă morală în *La Medeleni*. Într-un fel, reîntâlnim motivul eroului adaptat instinctiv la lume din literatura sadoveniană, cu diferenţa că e vorba de o adaptare pur biologică. Adolescentul n-are drame, crize etice. Dănuţ trece din braţele Adinei în ale Ioanei şi de acolo în ale Rodicăi, fără complicaţii. Vârsta jurămintelor e funciar optimistă. Adolescentul n-are nici istorie. Ionel Teodoreanu preferă astfel de eroi în care natura nu e abolită de conştiinţă. Stilistic, *La Medeleni* şi celelalte suferă de preţiozitate şi pe alocuri de kitsch. Romanele acestea sunt marfă de lux ambalată în consecinţă. Dintre romancierii noştri, Ionel Teodoreanu este cel mai ilustru fabricator de fraze cosmetice. Descrierea bluzei unei tinere femei se impregnează de senzualitatea facilă a săpunului de toaletă: „O simplă bluză de batist albă, cu guleraş răsfrânt, în care sânii sunt atât de caşti că-ţi vine să le surâzi. O bluză de un alb subţire şi primăvăratic – albul parfumului de zarzări din dimineţile copilăriei. Un alb în care sânii sunt o mirare de vânt oprit – care te face să închizi ochii şi să-ţi dezmierzi obrajii. Un alb care e lumină pe un joc de hulubi". Metaforele suprimă obiectul descris aşa cum ambalajul tinde să se substituie produsului. Impresia rea provine din vaporozitate. În spuma frazelor pier, ca într-un Maelström delicat, analiza psihologică („Miros de ars în suflet şi gândurile strâmbe şi strivite ca lanuri peste care au trecut năvălitori călări cu o mireasă

răpită"), senzualitatea („şi când simţea profunda bătaie de aripi a păsării de pradă care sfâşie adânc viaţa trupului"), detaliul portretistic („o adorabilă fetiţă a cărei gura buda ca o cireaşă"), descrierea de natură („O zi de august, aromată şi toropită ca o femeie goală întinsă pe plajă la soare, cu ochii negri ai umbrelor subt părul întunecat al livezilor") şi aşa mai departe. Romanescul lui Ionel Teodoreanu e impregnat de kitschul epocii. Gustul care a dat naştere romanelor sale nu mai poate fi distins de gustul pe care romanele l-au impus. Un critic al vremii scria pe drept cuvânt: „...Trilogia *Medelenilor* a întâmpinat cel mai neaşteptat succes de librărie, şi din cariera unui tânăr scriitor, şi din analele literelor române; medelenismul s-a propagat cu iuţeala unei epidemii".

FELIX ADERCA
(13 martie 1891 – 12 decembrie 1962)



Cel mai valoros lucru din întinsa şi variata operă a lui s-ar putea să fie într-o zi publicistica literară. Strânse de Margareta Feraru în două volume care însumează peste o mie cinci sute de pagini, articolele au fost publicate din 1914 şi până în 1947 în *Noua revistă română*, *Sburătorul*, *Cuvântul liber*, *Bilete de papagal*, *Adevărul*, *RFR* şi alte gazete de mâna întâi. Majoritatea sunt comentarii de carte ori de fenomene culturale. Pe bună dreptate, editoarea le-a socotit pe cele mai multe ca având caracter polemic. Aderca este unul dintre cei mai constanţi critici ai literaturii vremii lui şi probabil doar faptul de a fi scris şi poezii, romane, nuvele sau piese de teatru i-a determinat pe istoricii literari să nu vadă în el un înaintaş al lui Pompiliu Constantinescu. Perfect orientat estetic, Aderca a dat în general judecăţi corecte şi a intuit trendul modern al literaturii de după 1900. A ştiut înaintea altora (chiar şi a lui Lovinescu) că primii poeţi noi trebuie consideraţi Macedonski, Anghel şi Minulescu, aceia care au descătuşat lirica de „spiritul eminescian" prin introducerea simbolismului. E mai aplicat la realitatea acestei poezii noi decât Ovid Densusianu şi N. Davidescu, tovarăşii lui de campanie înainte de Primul Război. Poet el însuşi, e drept, minor, Aderca a simţit valoarea unor poeme novatoare ca *Salomeea* lui Adrian Maniu şi a subliniat cu entuziasm un vers care i-a nedumerit până la perplexitate pe criticii de la 1915: „Să vie Salomeea,/ *ca un şarpe târându-se spre strachina cu lapte*". Despre *Plumb* al lui Bacovia scrie nu numai cea dintâi recenzie, la apariţia plachetei în 1916, dar o încheie aşa: „E alături, numai la câţiva paşi, de cea mai mare poezie". Abia după o jumătate de veac critica va face aceşti paşi. Uimitor este entuziasmul arătat romanului *Ion*. Despre romanul lui Rebreanu Aderca scrie: „*Ion* apare – ca o ironie – după falimentul mişcării sămănătoriste, iar eroul uriaş

trece [...] printre figurile literaturii universale". Nu-i scapă valoarea *Săptămânii luminate* şi a lui *Manasse. Fecioarele despletite* îl entuziasmează. Nu lipsesc recenziile negative şi definitive în judecăţile lor: la piesele istorice ale lui Iorga, la nuvelele de debut ale lui Cezar Petrescu, la romanele lui V. Demetrius şi Dem. Theodorescu, la *Poemele cu îngeri* ale lui Voiculescu. Aderca îşi măsoară bine şi entuziasmul, şi dispreţul, fiind de obicei reţinut în aprecieri. Recenzia la *Cuvinte potrivite* e, probabil, singura sărbătoare veritabilă pe care criticul şi-o îngăduie în peste trei decenii. Este împotriva teoriilor la modă care legau literatura de mediu ori de rasă, adoptând un punct de vedere apropiat de al lui Lovinescu şi polemizând nu numai cu Ibrăileanu sau Crainic, dar şi cu Blaga şi Fundoianu. În autorul *Imaginilor şi cărţilor din Franţa* vede un „evreu nazist", a cărui teză „biologică" despre „stârpiciunea" culturii române (socotită „colonie a culturii franţuzeşti") ne-ar duce „până sub zidurile cetăţii, pline de sânge vărsat, a teoriei raselor lui Chamberlain". Aderca exclamă: „Iată-l pe d. Fundoianu scriind o carte de idei într-un stil liturgic!". Memorabil este comentariul la broşura lui Marinetti din 1921 *Les mots en liberté futuristes*, probabil cea mai inteligentă prezentare la noi a avangardismului. Pe Paul Zarifopol, pe care mulţi îl considerau extravagant, îl apără atât de Petru Marcu-Balş (alias Petre Pandrea în faza lui naţionalistă) care îl făcuse „venetic", cât şi de Crainic care-l făcuse „cobe raţionalistă". Articolele sunt şi stilistic remarcabile, cu formulări care ar fi devenit celebre dacă nu rămâneau îngropate în paginile revistelor: lirica ortodoxistă este o „poezie cu potcap", „romanele de lut" sunt acelea, cele mai multe în epocă, construite din cărămizi crude. Retrospectiv, despre drama lui Ronetti-Roman: „Cazul *Manasse* devenise un fel de Afacere Dreyfus a spiritualităţii româneşti". Iată şi un portret somptuos al lui Perpessicius: „Dacă a mai trăit şi în altă răsturnare de timp, Perpessicius a fost de bună seamă un cavaler, cu zale, coif şi lance, călare pe un armăsar alb, a cărui coamă şi a cărui coadă au îmblânzit cu bogăţia podoabelor asprimea războinică a înfăţişării. Cine ar fi luat aminte scrutător ar fi băgat de seamă că ţinuta dreaptă a trupului şi fulgerul îngheţat în sclipirea suliţei, împodobită cu flamura brodată în aur a unei bresle de artizani n-au exclus onduleurile buclelor de păr negru, căzând grele pe-o ceafă albă ca de fecioară. Iar sub coapsa stângă, la bătaia nervoasă a calului din copita grea, răsună discret trei coarde deodată, zdrăngănite pe chitara minusculă, din lemn de palisandru, ascunsă abia sub poala scurtă a tunicei de catifea neagră cu broderii de argint". Portretele din *Oameni excepţionali* (1934) sunt însă mai mult paradoxale decât profunde: Stalin fără bolşevism şi Hitler, marxist. O parte din idei va fi reluată în *Mic tratat de estetică sau lumea văzută estetic* (1921), a cărui a doua jumătate reproduce texte anterioare (Arghezi, Barbu, Proust) şi dă chiar replică unor comentarii referitoare la fragmentele din *Mic tratat* apărute în reviste. Broşura e vioaie ideologic, maioresciană şi lovinesciană totodată, anticipând unele observaţii despre poezie ale lui Călinescu. Aderca începe prin a spune ce *nu este* esteticul: nu este etic, naţional, social, idealism, cunoaştere, psihologie, „sănătate" ori „boală". Puritatea esteticului nu e totuşi bremondiană: poezia nu se opune prozei şi, dacă scoatem din ea naraţia, drama, elocvenţa, didacticul şi restul, nu mai rămânem cu nimic. Valoarea poeziei, zice Aderca, stă în *ideea ei poetică*, altceva totuşi decât ideea filosofului, definită călinescian: „Poezia nu se realizează deci în stare pură prin eliminarea elementelor de expresie: imaginea, ideea şi chiar naraţia, ci dând acestor elemente o funcţie curat poetică". Este acceptată mutaţia lovinesciană a valorilor: „Este o mare eroare estetică să credem că Horaţiu are pentru noi acelaşi farmec şi preţ ca pentru contemporanii săi care miroseau a lapte şi a pastramă de capră". Aderca a semnat o scrisoare aşa: „F. Aderca, vechi publicist". Nu ştiu dacă bănuia că modestia i se va întoarce ca un titlu de glorie.

Romancierul e interesant prin varietate şi prin unele anticipaţii. *Domnişoara din str. Neptun* (1921) este mai degrabă o nuvelă, în centru cu

un personaj feminin remarcabil. Venită de copil la oraş şi trăitoare la mahala, frumuşică, vie, muieratică, Nuţa o duce rău cu bărbatul, dar bine cu bărbaţii, descurcându-se de minune sub ocupaţie (acţiunea se petrece în jurul Primului Război) şi sfârşind ca Anna Karenina sub roţile „bestiei cu ochi roşii", atunci când simte apropiindu-se bătrâneţea. Defectul mai tuturor romanelor realiste ale lui Aderca se vede de pe acum: insuficienta motivaţie. Finalul iese oarecum din stilul personajului. Viaţa mahalalei n-are „poezia" de la George Mihail Zamfirescu. N-am idee dacă autorul *Groapei* citise cartea de debut a lui Aderca, de care este totuşi aproape prin exactitatea observaţiei. Epic, deloc psihologic, romanul ar fi câştigat dacă nu era scris într-un stil nesuferit-intelectual. Putem trece peste *Omul descompus* (1925), roman erotic, la persoana a II-a, cu mult înainte de *La Modification* al lui Butor, în manieră vag expresionistă, însă fără personaje coagulate. *Ţapul* (1921), în schimb, reluat sub titlul *Zeul iubirii*, anunţă romanele personale ale generaţiei lui Holban, Fântâneru, Şuluţiu, Bonciu cu mai bine de un deceniu înainte. Aici sunt şi primele adevărate scene de sex din romanul nostru, fie evitate înainte, fie tratate perifrastic. La Aderca, ca şi la Gib Mihăescu mai apoi, o anumită precizie se combină cu sugestii mitologice:

„Abia atunci înţelesei câtă bogăţie feminină aveam în stăpânire şi-mi spusei că pe-aci trebuia să vină şi Zeul meu, Ţapul meu, atotputernicul, atotstăpânitorul Dionysos, rătăcit cine ştie pe unde!... O rugai pe Alina să umble. Bună şi caldă, Alina se duse până la uşă şi vru să se înapoieze. Când trupul ei îşi răsuci rotunjimile, acum jucăuşe, în jumătatea de cerc a întoarcerii, pentru a treia oară mă simţii ca ridicat de-un val, şi când Alina reveni fără grabă, Ţapul, în sfârşit trezit, o cuprinse şi o chinui sfredelind trupul scurt cu o scrâşnire din dinţi.

Alina ţipă, apoi îşi astupă gura şi faţa cu amândouă mânuţele. Dar, pe neaşteptate, durerea ei se preschimbă într-o frenezie îndelung reţinută, pe care o cheltui într-o nestăpânită frământare de şolduri şi ţipete, pe care nu şi le putu sugruma".

Nu este nici gelozie, nici altă complicaţie sentimentală, ca la Holban, de care totuşi Aderca din *Ţapul* este cel mai aproape. Bărbatul are exclusiv vocaţie sexuală. Nici familială, nici paternă. Trei femei îi traversează viaţa, cea dintâi fecioară, a doua soţie şi a treia amantă. Într-o manieră mai naivă decât *Femei* de Sebastian sau decât romanele lui Bonciu, *Ţapul* vesteşte acel roman erotic postcoital de care vorbeşte, ilustrându-l magistral, Milan Kundera la sfârşitul secolului XX. *Femeia cu carnea albă* (1927) continuă maniera în câteva povestiri care au în centru acelaşi personaj. Suntem în timpul Primului Război (motiv recurent până târziu la Aderca) şi căprarul Aurel, mai întâi mobilizat, apoi făcând un fel de negustorie prin Oltenia de sud, care e şi locul acţiunii din nuvela lui Galaction *De la noi, la Cladova*, are câteva experienţe erotice succesive. *Femeia ploilor* ar fi fost o capodoperă fără finalul lugubru în care o purcea flămândă devoră două copile gemene. Urma lui Galaction din *La Vulturi!* se poate bănui aici. Se vede că nu întâmplător i-a luat Aderca apărarea împotriva chiar a maestrului său Lovinescu. Excesele strică mai peste tot un lucru bine început. În *Codana roşie* o fetişcană în călduri e gata să se lase sfâşiată de câini ca să-şi astâmpere dorinţa. *Ioana din Rogova* este o ţigancă bulgăroaică, fată de popă, ajunsă la drumul mare, şi care, luându-l ostatec pe Aurel până la achitarea unei sume de bani, îl violează şi-l ucide. *Aventurile dlui Ionel Lăcustă-Termidor* (1932) are un bun punct de plecare urmuzian (unul din numele personajului este Ismaïl), fiind un roman avangardist şi comic, încheiat cu nişte panseuri ale personajului coborât din galaxii şi traversând epocile Vechiului şi Noului Testament înainte de a descinde în Bucureştii de la 1900. Miza lipseşte, iar hazul este forţat. Aspectul SF e dominant în *Oraşele scufundate* (1935), care arată încă o dată disponibilităţile lui Aderca,

acţiunea petrecându-se cândva după anul 5000, într-o civilizaţie submarină. E aici un aspect de utopie negativă. Mult mai bun este *1916* (1936), cel mai clasic dintre romanele lui Aderca. Protagonist este un boiernaş severinean, erou cam fără voie în campania din munţii Olteniei (tot în Primul Război), rămas fără o mână, pierzându-şi fiul care este împuşcat pentru trădare, căsătorit cu tânăra noră pe care o părăseşte, pentru două propagandiste nimfomane, când ajunge după război membru într-un partid naţionalist, trecând apoi la sionişti şi sfârşind prin a da foc conacului familial, ca suprem protest contra nu ştie nici el cui. Obsesia lui Costache Ursu este trădarea propriului fiu, pe care nu-l poate ierta, dar a cărui moarte îl urmăreşte subconştient toată viaţa. Arestat după un acces de demenţă, se spânzură de fereastra camerei unde era reţinut. Un început destul de bun, pe un ton potrivit, cu multă observaţie realistă, e compromis de senzaţionalul din final, unde reapare vechiul şi cronicul defect al romanelor lui Aderca, insuficienta motivaţie. Prin obsesie, *1916* seamănă cu proza lui Gib Mihăescu. Ultimul roman, *Revolte* (1945), relatează procesul interminabil şi plicticos al unui comis-voiajor acuzat pe nedrept de matrapazlâcuri, ca şi eroul uneia din piesele de teatru ale lui Aderca.

Au rămas de la Aderca şi câteva pagini dintr-un *Jurnal intim (Sinaia 1951)*, publicate abia în 1995. Se vede că studiul despre Gherea, scris cumva la comandă, ca o penitenţă, după al Doilea Război, n-a fost o întâmplare. La bătrâneţe, Aderca dă câteva probe de laşitate greu de prevăzut dacă-i urmărim activitatea de până atunci. Maiorescianul din *Mic tratat* se simte obligat să adopte un chip nou de critic ştiinţific şi marxist. În *Jurnal* întâlnim însemnări precum aceasta: „Mă bate gândul ca după încheierea lucrării asupra lui Goethe să încep o lucrare mai vastă, *Germeni revoluţionari în epoca burgheză din faza înalt capitalistă* (Ibsen, Strindberg, Tolstoi, Nietzsche, Shaw, Pirandello, simboliştii, expresioniştii, dadaiştii, suprarealiştii)". Nu e nicio ironie, însemnarea de altfel se repetă. În alte părţi este un amestec de ironie şi de conformism. Aderca stă în casa de creaţie a Fondului Literar de la Sinaia şi e recunoscător celor care l-au trimis acolo. Are mici puseuri de orgoliu, crezându-se tratat discriminatoriu în raport cu ştabii de la Uniunea Scriitorilor care primesc camere mai bune şi în farfuria cărora se află mere mai arătoase, dar şi le reprimă repede, manifestându-şi gratitudinea pentru grija purtată de regimul democrat-popular. Rareori scoate capul scriitorul adevărat şi atunci aproape totul este citabil. Aderca excelează în portretistica feminină:

„Seara, la cantina comitetului de artă – locul de întâlnire a tot felul de artişti, singurul – îmi atrage privirea o pictoriţă de la teatrul de păpuşi *Ţăndărică*. Are capul prelung şi alb, ochii mongolici, buze grele, melancolice, trup uriaş cu o bonetă roşie frigiană peste o coamă care joacă în şuviţe pe umeri. Ea însăşi pare o mare, o prea mare păpuşă de cocă. [...]. Pantalonii îi scot în relief, umflate, nişte buci monstruoase".

„La dejun am schimbat câteva cuvinte cu Florica Şelmaru, soţia secretarului Uniunii. Nu mai are înfăţişarea de mândră amazoană modernă cu sâni plini şi privirea scrutătoare de acum vreo cinci-şase ani, de la Mangalia, pe ţărmul Mării. E o femeie cu figura prelungită şi gura înaintând nesăţios, cu privirea grea ascunsă sub pleoape ca o ruşine, privirea furişă a ochilor (albaştri? verzi?) pe care-i mişcă lenevos, ca o panteră negrăbită, sigură de pradă la ceasul când ar râvni. Ades pare melancolizată. De oboseala instinctului?"

Aderca a scris şi teatru. Nu rău. *Sburător cu negre plete* (1920) este o fantezie asemănătoare cu *Amantul anonim* al lui Minulescu, în care sunt doar patru personaje: soţia, soţul, vizitatorul nocturn (care e soţul în versiunea de dinainte de mariaj) şi femeia de serviciu care are şi ea un vizitator nocturn (dar pe care nu-l vedem). Aderca, foarte *à la page*, ca de obicei, a introdus elemente muzicale şi de film în comedia lui. *1 din 36* (1941) este probabil piesa lui de rezis-

tență, rămasă în manuscris până la volumul de *Teatru* din 1974. Este o comedie semiabsurdă, în fond caragialiană, dar cu unele sugestii din Mușatescu și Ciprian. Personajul principal este Lică, un frizer iubitor de animale, perdant înnăscut, omul sacrificiului, care se lasă exploatat candid de nevastă, de amantul nevestei, de patron, de președinta societății pentru protecția animalelor și chiar de Lizetta, dansatoarea cu suflet bun, care-l readuce în frizeria a cărei patroană devenise. Lică e un ins cu mari merite, de care, fără a i le recunoaște, profită toți. Împins de cupiditatea celor pe care-i ajută, ajunge până în pragul pușcăriei. Cel mai interesant lucru din piesă este felul cum vin spre Lică animalele, ca un fel de discrete simboluri ale inocenței copilărești, pentru care personajul e în stare de orice. Titlul are o explicație în pledoaria avocatului care-l apără pe Lică la proces: „Căci nu fără voia lui, Lică Pintilie va fi osândit probabil la cinci ani închisoare. Și nu va fi o întâmplare dacă în temniță va păți ceva la fel ca la Societatea pentru iubirea animalelor, dacă osândiții, pe care-i va fi slujit din milă și iubire, îl vor denunța din nou ca infractor și, ispășind pentru ei toți, va fi aruncat în ocnă pe viață. Acesta e destinul, destinul lui adevărat. Nimeni pe această lume, cu toată bunăvoința unora dintre noi, nu-l va putea abate. Căci stă scris în Cartea Cărților că de mult ar fi prăpădit lumea Atotputernicul, dar o cruță pentru cei 36 de drepți, risipiți printre noi, ticăloșii. Nimeni nu-i cunoaște. Unul e sacagiu, altul tăietor de lemne, altul un smerit și sârguincios învățător de țară, în cine știe ce cătun pierdut în creierii munților. Nimeni nu-i recunoaște și nici chiar ei nu știu că fac parte din drepții care mântuiesc lumea. Iată de ce, onorată instanță, eu pentru el nu pot cere decât iertare. Iertare pentru ce n-a făcut". Apărarea se dovedește convingătoare și pedeapsa se dă cu suspendare. O a treia piesă, *Muzică de balet* (1941), tipărită postum în 1971 în *Viața românească* și apoi în volumul de *Teatru*, pleacă de la rebeliunea legionară când Aderca a fost luat ostatec împreună cu alți evrei. Parabola seamănă ca aceea din *Insula* lui Sebastian ori din *Hanul de la răscruce* a lui Horia Lovinescu, în care un grup de oameni e pus într-o situație excepțională care le revelă caracterul. Cei ținuți ostateci fac parte din „seminția perfidă și infernală a literei O", au adică în nume litera cu pricina. Aceasta fiind singura lor vină, torționarii le doresc pieirea ca biruință a mișcării Stelei Albastre care și-a propus purificarea lumii. Parabola e transparentă. Până la urmă ostatecii scapă, cei mai buni dintre ei urmându-l pe Profet (care făcuse pe mutul până atunci) care e comunist și le promite, la rândul său, o lume mai bună creată de Partidul Dreptății. E curios că Aderca nu pare să observe similitudinea dintre cele două utopii. Ironia, dacă ironie este, ca profetul dreptății să se fi ascuns sub muțenie ar fi putut da finalului un înțeles valabil.

DINU NICODIN

(18 iunie 1886 – 10 decembrie 1948)

Neîndoielnic, omul este, în cazul lui, superior operei. Fără reputația omului, este probabil că romanele, ca să nu mai vorbim de povestirile din *Pravoslavnica ocrotire* (1941), ar fi fost astăzi uitate. De altfel, dacă *Revoluția* (1943) s-a reeditat în anii '90 ai secolului trecut, *Lupii* (1933) n-a atras niciun editor. Comparația cu Mateiu Caragiale, de la care pleacă toate comentariile, este lipsită de orice sens. Nicodin chiar a fost, spre deosebire de fiul lui I.L.Caragiale, boier de viță veche, trăind pe picior mare și supunându-se ritualurilor obișnuite în clasa lui de obârșie, călărind, bătându-se în duel, vânând ca un veritabil as, un boier totuși modern, în care un contemporan l-a văzut pe „cavalerul de industrie" numit de guvern să lichideze o bancă. În pri-

vința operei, iarăși nu este vreo asemănare, dacă excludem stilul prețios și somptuos al *Lupilor*, totuși greu de comparat cu acela infinit mai artistic al lui Mateiu. *Lupii* este o relatare de călătorie în Munții Maramureșului în felul celei a lui Hogaș, care i-a fost profesor lui Nicodin la Iași, din Munții Neamțului. Doar că în locul clasicităților scolastice preferate de dascăl, elevul alege o viziune barocă și rabelaisiană. E ciudat că nimeni n-a vorbit de Rabelais, nici chiar singurul admirator necondiționat al *Lupilor*, I. Negoițescu, a cărui caracterizare din 1974 ne duce totuși la autorul lui *Gargantua*: „Prin ocheanul lui Dinu Nicodin, toți cei priviți par niște dihănii, nu căpcăunii lui Hogaș, crescuți organic din pământ, ci o schimonosire estetică, desfigurare, descompunere fizionomică făcută cu deliciu intelectual, totul apoi restabilit prin filtrele satirice..." Este și Creangă din amintiri și din povești, dar la o scară mai mică. În portretele grotești, în linia groasă a descrierii trebuie căutată valoarea, mai puțin a romanului, care e artificios, în stil „făcut" și ilizibil, cât a unor pasaje norocoase. Iată o femeie monstruoasă ca din Toulouse-Lautrec:



„Sprincenile drepte, ochii ei mă pătrund, par' c-a surâs? Nasul, mai nu se vede. Jos, mult la vale, buze subțiri și'ntredeschise au crăpat gura, taie toată figura. Roș mult pe gură și pe figură. Cercei răsvrătiți; mișcă din nări și din urechi [...] Coprinde canapeaua toată și se revarsă... Proptită în pumni, brațe-arcuite, pline, petrec de sub mâneci scurte, din care gonesc afară câte-un șomoiog de păr gros, să crezi că-i barbă de țap, se-alintă pe brațe, 'n sus și'n jos. Pe piept dantelă, suavă, albă. O fundă cărămizie, mare – zglobie acuma'mi pare. Și școlăriță! [...] Rochița «bleu-ciel» și străvezie, foarte! Sâni, vai! cât se văd și... [...] Rochița largă, sau «flou» cum s-ar zice, sânii grămadă, mare! [...] Musselina toată îi sărută burtica și prin stofa străvezie îi se vede buricu și alte... puzderii se bănuiesc. Rochița-i scurtă, altițe-o sfârșesc. O catarămă și-un pantalon roșu ștrengăresc afară, se proptesc 'n genuchi, tulei de păr auriu'l desmiardă. Piciorușe goale, mor după... goale! pornesc, se topesc, împlinesc doi ciorăpei scurți, coprinși, umflați, de să crape. Răsfrânți, crême și cu bibiluri roz. Pantofii... caice! Lați pe dușumea s'o rabde, canapeaua nu mai putea!"

Sau un mâncău încă mai grozav ca Flămânzilă al lui Creangă:

„Fără să vreau mi s'au pironit ochii pe ăla din față, pe *grosu*: limba vălătuc între dinți mai soarbe o lingură, jgheab toarnă'n ea ciorbă; a golit farfuria toată, o prelinge cu un miezoi de pâine, îl înghite. Ea îl îmbie cu un stacan plin cu slană, un sfert de porc i-l pune dinainte. A proptit labele-amândouă'n blid. Grohăie... îi mulțumit! Cere..., Elji-i aduce cinci căpățâni de usturoi tomnatec; dezghioacă cățeii cu unghiile, negre; i-așază pâlcușor pe masă; retează drept lângă șoric un picior de slană și încă trei brazde, le tăvălește'n ardei, hutupește cu ochii stacanu'ntreg. Înșfacă pâinea, rupe-un cotor mare, îl răpede temelie'n gură, n'o'nchide; prinde cățeii de usturoi, îi vântură după pâine, – nu'nghite, îl văd răsuflă odată, cască gura mai mare, șură, și dă drumu'nlăuntru la două brazde de-osânză. Aprig mâncău! Ii s-au împăienjenit ochii și m-i-

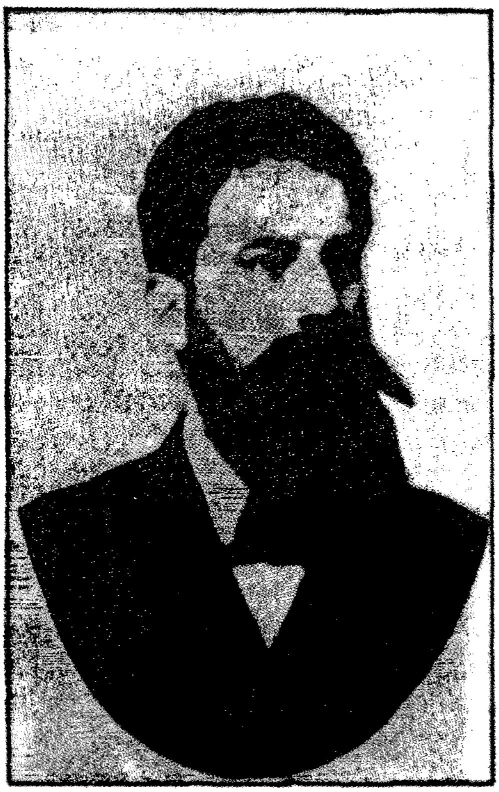
t-i-tei! Huruie ca o râşniţă, clefăie; sprincenile îi se mişcă când sus când pieziş; mai aruncă un solz de slană'n gură, rămâne-afară; se zbate şoricul pe buză, buza răsfrântă par'că i s'a'ndesit mustaţa 'ntr'o parte! Cu deştele tăvălite'n untură până'n monturile pumnilor î-î-m-p-inge slana pe gât, o'mbrânceşte; picături mari grase pe frunte şi roş ca un rac".

Revoluţia şi-a avut şi ea fanii: Perpessicius o găsea de valoarea *Fraţilor Jderi*, a *Răscoalei* şi a *Rădăcinilor*, iar lui Negoiţescu i se părea „una din cele mai temerare construcţii epice din literatura noastră". Călinescu revine în *Istorie* asupra rândurilor favorabile din recenzia la romanul *Lupii*, numindu-l pe Nicodin „snob", iar romanul „petrecere de amator, modestă, curând uitată", ceea ce-l determină probabil a nu se referi niciodată în viitor la *Revoluţia.* Critica postbelică e rarisimă. Pentru Ov.S. Crohmălniceanu, în 1972, *Revoluţia* este un „delir reacţionar". Nuvelele fantastice îi reţin doar pe Alexandru George şi Sergiu Pavel Dan. Abia la reeditare, în 2000, I. Simuţ consacră *Revoluţiei* şi prozei lui Dinu Nicodin în general un studiu minuţios şi laudativ. *Revoluţia* nu merită *ni cet excès d'honneur, ni cette indignité*. Raportarea la *Răscoala* pe care a făcut-o autorul însuşi e tot aşa de nepotrivită cum este aceea stilistică la Mateiu Caragiale. În fond, *Revoluţia* numai cu greu poate fi citită ca un roman. Este o istorie romanţată şi nonficţională, cum vor fi atâtea în literatura secolului XX, biografii sau reconstituiri ale unor epoci. Dacă la Rebreanu miile de scene se coagulează într-o enormă pânză, la Nicodin ele sunt uneori remarcabile, luate separat, fără a încheia însă un tablou al Revoluţiei de la 1789. Cartea n-are ritm, nici construcţie. Îi lipseşte suflul epic. Nicodin e capabil să picteze detalii, dar n-are capacitate de sinteză. Trebuie subliniat însă că, aproape cu o jumătate de veac înaintea istoricilor francezi moderni ai revoluţiei, Nicodin a zugrăvit-o ca pe o calamitate. De altfel, el este un Joseph de Maistre ori un Guizot care, în loc să scrie istorie sau pamflet politic, vrea să scrie roman.

CONSTANTIN STERE
(14 noiembrie 1865 – 26 iunie 1936)

A rămas, pe lângă publicistică politică şi amintiri (*Icoane din Siberia*), un roman în opt volume, intitulat *În preajma revoluţiei* (1931-1936). Contemporanilor, Stere le-a făcut o impresie extraordinară până şi prin înfăţişarea fizică: „Până a nu-l vedea dar – scrie G. Călinescu în 1932 – d. Stere a trăit în închipuirea mea în aceste proporţii de forţă fizică sălbatecă, un leu cu mustaţă iritată şi cu labă grea". Biografia şi persoana lui n-au încetat niciodată a reprezenta un caz. Comportarea omului politic şi a gazetarului descins direct din Siberia anilor '80 ai secolului XIX într-o Moldovă ce părea, prin contrast, patriarhală, a stîrnit admiraţii şi uri cărora abia moartea eroului le-a pus capăt. Spre sfârşitul vieţii, când, retras la Bucov, îşi dicta cu precipitare memoriile ce aveau să devină romanul *În preajma revoluţiei*, C. Stere continua să se bucure de o reputaţie „mitologică", după cuvântul lui G. Călinescu, alimentată „din zvonul plin de spaime şi adoraţii al mulţimilor". Opera lui principală, rămasă neîncheiată, *În preajma revoluţiei*, este o scriere autobiografică şi a fost întâmpinată de toată critica vremii cu părerea de rău de a-şi fi trădat acest caracter şi de a se fi scoborât în pamflet politic de la al şaselea volum înainte. În genere, obiectivitatea comentatorilor a fost, cu tot prestigiul strivitor al autorului, desăvârşită, semnalarea meritelor, incontestabile, nelăsând la o parte pe aceea a defectelor, câteodată mai mari. După al Doilea Război, despre C. Stere s-a scris puţin. Ceva mai mult a reţinut atenţia

activitatea publicistică de la *Adevărul*, *Evenimentul literar* și *Viața românească*, unde ideologul și-a afirmat poporanismul său politic care-l pregătea pe acela literar, destul de deosebit, al lui G. Ibrăileanu, prietenul și colaboratorul său. *În preajma revoluției* a făcut obiectul doar al câtorva studii (Ov.S. Crohmălniceanu, I. Negoițescu, Z. Ornea, care a publicat și o biografie în 1989). Această relativă uitare, venită după vâlva din timpul vieții, este de două ori nedreaptă: atât în ce-l privește pe C. Stere ca personaj politic, fără de care momente importante din istoria României din ultimul deceniu al secolului XIX și din primele trei ale secolului XX nu pot fi pe deplin înțelese, cât și în ce privește proza lui, unică prin problematică și dimensiuni în literatura noastră. Nu este nicio îndoială că volumele ciclului aparțin memorialisticii, în tradiția bogată a genului la noi (Negruzzi, Russo, Ghica, Alecsandri),



prelucrată însă în roman, cu multe elemente de imaginație, după o procedare de asemenea cunoscută de la Gh. Sion la Dumitru C. Moruzi și Radu Rosetti. Criticii au văzut în această literaturizare fastidioasă eroarea capitală a lui C. Stere, dotat cu o memorie incomparabilă și având de împărtășit fapte excepționale în ele însele, dar romancier stângaci, fără finețe psihologică și lipsit de stil. O judecată mai dreaptă trebuie să ia totuși în considerare fiecare volum în parte, fiindcă maniera diferă izbitor de la unul la altul și o concluzie globală e dificil de tras.

Întâiul volum (*Smaragda Theodorovna*) este cel mai aproape de formula epică a romanului tradițional. Viața la țară, pe moșia unui boier de tip vechi, precum Iorgu Răutu, cu tot pitorescul ei, cu figurile ei memorabile, constituie fundalul dramei casnice a eroinei principale, măritată la cincisprezece ani cu un bărbat de trei ori mai vârstnic. Acest fundal ne amintește de romancierii ruși din secolul trecut, deși G. Călinescu și alții au vorbit mai cu seamă de balzacianism. Momentul esențial (când, la moartea fiicei ei, Sonia, Smaragda Theodorovna se convertește brusc, din cauza remușcărilor, dintr-o femeie cochetă în austera stăpână a Năpădenilor) este, și el, mai degrabă, stendhalian, asemănător cu criza doamnei de Rênal din *Le Rouge et le Noir*. Lucrurile cu adevărat originale sunt pictura de moravuri și varietatea tipurilor, portretele fizice, scenele tari, într-o viziune ce tinde necontenit să mărească detaliul, amestec de fantezie enormă și de ironie. Nu s-a stăruit îndeajuns tocmai pe caracterul de epos comic din *Smaragda Theodorovna*, deși paginile cele mai izbutite tocmai acestea sunt, ca mai târziu în *Scrinul negru*. Iorgu Răutu e un uriaș care face casa să pârâie din încheieturi când pășește („cu toate sforțările de a umbla cât mai încet, trecerea lui evocă gândul fragilității tuturor lucrurilor: dușumelele scârțâiau, mobilele își pierdeau echilibrul, geamurile zăngăneau"), un „zmău" sau un „leu" ușor ridicol. Popa Vasile e din aceeași specie rabelaisiană. Bețiv, aleargă călare prin sate, spărgând casele gospodarilor și crezându-se Suvorov. Ca să fie adus la botezul lui Vania Răutu, trebuie hăituit și prins cu arcanul de armata slujitorilor boierești, organizată după toate regulile strategiei militare. Smintitul popă (reminiscență și din Creangă), cu barba în vânt, numai în cămașă și izmene, e

legat buştean şi aruncat într-un şaraban din care „porneşte un răget de fiară feroce”, apoi udat cu numeroase găleţi de apă, în fine ţinut sub cheie până la botez într-o cameră specială a conacului. Un alt boier îşi risipeşte averea călătorind cu tot clanul familial prin Europa, dând petreceri monstruoase pretutindeni, cumpărând într-un rând un elefant şi o orgă cu care, fireşte, n-are pe urmă ce să facă. Altul şi-a închiriat un vizitiu negru cu care îşi uimeşte vecinii (suntem pe la 1870!). Baronul cu numele umoristic de August Milbrey von Pfälzer-Cröner face copii cu toate femeile de la curte („sporul era şi de câte trei născuţi în acelaşi an”), toţi „caracterizaţi prin aceeaşi înclinare a capului spre umărul stâng şi aceleaşi trei linii oblice paralele – a părului pe frunte, a sprâncenelor şi a tăieturii ochilor – în aşteptarea liniei a patra, a mustăţilor pentru băieţi”. Nici influenţa lui Gogol nu e străină de acest comic împins la absurd. C. Stere e un portretist, cu spirit de observaţie cu înclinaţie spre latura fizică şi spre grotescul amănuntului. Al doilea volum debutează oarecum în acelaşi stil, povestind copilăria lui Vania Răutu la Năpădeni. Treptat, cartea capătă caracterul unui *Bildungsroman* ce poate foarte bine avea drept model pe Romain Rolland decât, cum s-a zis, pe Goethe. Însă materia e nouă. Vania ajunge elev la Chişinău şi devine, membru în cercurile de „autoinstrucţie” prin care se pregătea nihilismul tineretului de după 1870. În literatura română, această temă şi această atmosferă care l-au preocupat atâta pe Turgheniev (în *Desţelenire,* de exemplu) pe Dostoievski, şi pe care le regăsim în memoriile de mai târziu ale revoluţionarilor ruşi, sunt pentru prima oară evocate de C. Stere (Hasdeu apucase o perioadă anterioară). Vania Răutu e un „copil-minune”, licean pasionat de politică şi literatură, narodnic convins, intrând curând în contact cu cercurile de tot felul care furnicau în Rusia din a doua jumătate a secolului XIX. Nu fără umor, autorul înfăţişează amestecul de naivitate şi de fanatism al acestui tineret care va sfârşi, după 1881, în închisorile şi lagărele ţariste. Acest volum e interesant şi psihologic, deşi cu oarecare ingenuitate. *Lutul,* în schimb, care urmează, e interesant mai ales documentar, deşi intenţia lui C. Stere a fost aici tocmai aceea de a zugrăvi psihologia tânărului încarcerat la Odesa, într-o închisoare politică, în aşteptarea deportării. Viaţa de închisoare e sugestiv înfăţişată în detaliile cotidiene, însă problema morală ce se pune prea tânărului revoluţionar e rezolvată de obicei liric, în confesii zbuciumate şi inconsistente. *Hotarul* şi *Nostalgii* reprezintă experienţa deportării propriu-zise. Ele revelă în C. Stere, dacă nu un psiholog sau un moralist mai adânc decât în precedentele volume, în orice caz un extraordinar observator al mulţimilor, din care indivizii se reţin doar ca portrete sumare, al calamităţilor care lovesc mari colectivităţi umane, al vieţii trăite în comun, în condiţii de promiscuitate şi mizerie greu imaginabile. Pohodul spre Siberia, trenurile încărcate de deţinuţi, lagărele, miile de kilometri ai călătoriilor „pe etapă”, cu deportaţi care invadează satele şi cerşesc după un ritual sinistru – toate acestea alcătuiesc tablouri, asemănătoare cu cele din Tolstoi şi Dostoievski şi, de ce nu, din Soljeniţân. În *Nostalgii,* deportaţii continuă a se vedea şi a discuta la nesfârşit, atmosfera febril intelectuală a cercurilor de autoinstrucţie repetându-se pe o scară mai mare, cu eroi ce nu mai sunt copii şi care încep să se epuizeze nervos. Însă dacă această latură a prozei nu trece, în cel mai bun-caz de un nivel onorabil, Stere este un admirabil evocator al colectivităţii umane, în tablouri grandioase şi impresionante. O conştiinţă artistică mai evoluată i-ar fi dictat poate şi o manieră mai puţin literaturizată care, pe alocuri, strică impresia de autenticitate. Scene atroce în sine (ca aceea cu Fany Perlov, silită la acceptarea unei promiscuităţi degradante) ar fi trebuit relatate direct, fără eufemisme care atenuează impresia de grozăvie în loc s-o facă pregnantă. Aici se vede tot mai clar dezavantajul formulei hibride. După cum numeroasele scene erotice sunt de o perfectă naivitate, fiindcă îi lipseşte autorului priceperea psihologică şi totul are un caracter prea general ilustrativ, tipurile feminine orânduindu-se în scheme dinainte stabilite. Romanul îşi recapătă măreţia în descrierea

naturii siberiene, a spaţiilor fără sfârşit, a marilor fluvii ce le străbat, a pădurilor colosale, a furtunilor şi zăpezilor ce se abat ca adevărate cataclisme, a climei excesive. G. Călinescu, şi după el alţii, a citat paginile poetice în care tundra, taigaua şi nordul îngheţat sunt văzute cu un ochi halucinant, pe care nu-l avea nici chiar Sadoveanu în *Uvar* sau în *Cuibul invaziilor.* În linia lui Chateaubriand din *Atala* este episodul cu tribul de samoezi şi cu prinţesa Lirca, deşi C. Stere îmbină aici poezia cu ironia.

În legătură cu volumul următor, *Ciubăreşti,* s-a ridicat unanim problema degenerării romanului în pamflet politic. Contemporanii au fost şocaţi pentru că personajele li se păreau „cu cheie" şi pentru că interpretarea lui C. Stere era tendenţioasă. Trebuie totuşi spus că întreg ciclul cuprinde personaje „cu cheie", chiar dacă, fiind vorba de realităţi politice româneşti, în *Ciubăreşti* identificarea era mai lesnicioasă. *Bietului Ioanide* i s-a adus aceeaşi învinuire la apariţie, romanelor lui Eugen Barbu de asemenea. Importantă nu e însă cheia (cu timpul ea ne preocupă mai puţin), ci calitatea literară. Iar *Ciubăreşti* e un roman satiric, pe alocuri remarcabil prin sarcasmul corosiv. Metoda însăşi are similitudini cu a lui Arghezi din *Ţara de Kuty.* Ciubăreşti e un oraş imaginar, întemeiat de Ciubăr Vodă, cu instituţiile, moravurile, partidele, istoria şi geografia lui. Ciubăreştii înfăţişează, după expresia unui localnic, un stat fără societate, cu un aparat administrativ ca excrescenţă parazitară şi cu, dedesubt, o grupare etnică amorfă, redusă la o speţă zoologică. Nu interesează veridicitatea istorică, aşa cum nu interesează în *Călătoriile lui Gulliver* ori în *Scrisoarea pierdută.* Intenţia politică a lui C. Stere s-a pierdut sub satira caragialescă a obiceiurilor şi politicii fictive. Roşii şi albaştri vin la putere pe rând, conform constituţiei nescrise a Ciubăreştilor, asigurând „rotativa" guvernamentală. Toţi promit marea cu sarea când se găsesc în opoziţie şi nimeni nu schimbă nimic când ajunge la guvern. Primele lucruri pe care călătorul străin le aude (el e un abate Coignard, un Gulliver, un persan la Paris) sunt ermetice: „ai noştri", „ai voştri", „cine intră", „cine iese" şi dacă „intră ca să iasă sau iese ca să intre", ce „s-a dat" şi cui „s-a dat" sau „se va da". Ciubăreştii întruchipează, formele fără fond maioresciene într-un chip caricatural. Istoria şi geografia târgului sunt povestite cu umor. Campania electorală e un moment plin de haz. Recunoaştem tranzacţiile, limbajul din *Scrisoarea pierdută,* deşi nu arta subtilă de acolo. Canta e un Caţavencu. Tică Vasilescu e un specialist cu metodă personală în cumpărarea voturilor, Christofor Arghir e demagogul (el cade într-o hazna, neuitându-se pe unde calcă, întocmai ca un personaj din *Princepele* lui Barbu), Themistoclides se însoară cu o nemţoaică numai fiindcă e savantă ca şi el, dar o goneşte excedat de pianul, papagalul, câinele şi pisica de care nevasta nu înţelege să se despartă. La teatrul local nefiind closete, domnii în frac şi cu floare la butonieră întocmesc în pauze un graţios semicerc în strada din faţa intrării. Schematismul nu mai e supărător aici, fiind vorba de satiră. C. Stere ascundea un comediograf, un observator caustic al moravurilor. Cu adevărat slab e volumul *În ajun,* pentru ca în *Uraganul* (Revoluţia rusă din 1905, răscoalele ţărăneşti din 1907) să regăsim mişcarea colosală a maselor şi atmosfera aşa de potrivită talentului lui C. Stere din volumele mai vechi. Deşi nici aici indivizii nu joacă, literar, rolul central. C. Stere e, ca şi Rebreanu, un „romancier al gloatei". Comparaţia cu L. Rebreanu îl dezavantajează, desigur, fiindcă autorul *Uraganului* n-are simţul de construcţie al aceluia şi alunecă prea des în facilitate. Autenticitatea *Răscoalei* fiind artistică, a *Uraganului* e, până la punctul în care C. Stere e consecvent, documentară. Mai mult aici decât în *Nostalgii* nivelul conversaţiilor politice e relevabil, deşi ideologul prin excelenţă care a fost C. Stere nu a scris cu adevărat un roman politic. Materia brută fiind mereu politica, interpretarea suferă de oarecare simplificare şi generalitate. Prin anvergură şi prin ineditul temei, *În preajma revoluţiei* reprezintă o experienţă romanescă de care trebuie să se ţină seamă.

TEODOR SCORȚESCU

(14 ianuarie 1893 – ?)



E ciudat cât de puține lucruri se știu despre Teodor Scorțescu. Nici măcar anul și locul morții nu figurează în dicționare. G. Călinescu remarcă ignorarea aproape completă a prozatorului de către critică. Pe lângă nuvela *Pòpi* (1930) și romanul *Concina prădată* (1939), Scorțescu a mai scris teatru, nepus în scenă niciodată, deși a figurat în programele Naționalului ieșean, și, cu o excepție, rămas nepublicat. Câteva poezii, câteva articole, o prefigurare a romanului, și cam atât formează opera fostului diplomat, rămas în Italia după 1946. Despre nuvela *Pòpi*, G. Călinescu a spus pe drept cuvânt că are un subiect de comedie. Un agent bancar român se duce în Grecia aflată în plin conflict între regele Constantin și premierul Venizelos, după Primul Război, unde o întâlnește pe tânăra și frumoasa Pòpi. Până spre finalul admirabilei povești de iubire, mare lucru nu se întâmplă, doar plimbări, călătorii, strângeri de mână, săruturi, într-o Atenă fierbinte meteorologic și politic. Intriga e declanșată în ultima pagină când Pòpi descoperă că autorul serenadelor de sub fereastra casei nu era românul, ci un grec refugiat din Smyrna, plătit să cânte în locul iubitului. Cum din concepția de viață a tinerei o voce muzicală făcea obligatoriu parte, îndrăgostitul e pe cale s-o piardă în favoarea tovarășului său. Noroc că Pòpi, regalistă fanatică, descoperă cu același prilej că grecul era venizelist, așa că leșină în brațele românului. Comicul e totuși discret, nuvela semănând ca atmosferă cu *Fum* și celelalte ale lui Turgheniev ori cu *Daisy Miller* a lui Henri James. Nu degeaba i-a plăcut autorului *Adelei*, printre puținii critici care au apreciat-o. Scrisă cu finețe, și psihologic, și stilistic, *Pòpi* este una din reușitele genului într-o perioadă în care nuvela nu mai era la modă.

Concina prădată este un roman interesant mai ales prin imaginea complet diferită de aceea consacrată a Iașilor din *la belle époque*. Acțiunea se petrece în 1910, în *le meilleur monde*, și e un fel de menuet erotic, cu perechi care se schimbă continuu, cu femei emancipate, cu bărbați care se dedau unei seducții permanente, nu lipsite de oarecare cinism și care ne duce cu gândul la romanele lui Breban, la fel de fără sentimentalism ori poezie. Vlad, protagonistul și naratorul (ca și *Pòpi, Concina* e scrisă la persoana întâi), descinde dintr-o familie bună, dar ratează totul, amorurile, cariera, până și o expediție la Polul Nord în echipa faimosului Wilbur. Prin natura lui comică, romanul ar putea fi raportat la prozele subiective din anii '30 ale lui Fântâneru, Sebastian și compania. E totuși altceva. Deși scrie poezie, Vlad nu e intelectualul famelic sau inadaptat, versiunea interbelică a lui Dan al lui Vlahuță care circula prin toată literatura europeană, inclusiv la Knut Hamsun. *Concina* are o latură desuetă, probabil cu intenție, căci Scorțescu e un bun meseriaș. Deși exclusiv erotic, cu scene de sex înfățișate destul de direct, fără perifrazele lirice de la celălalt ieșean, Ionel Teodoreanu, cu un Don Juan brebanian în

Petre Vornicel şi cu o gândire aproape libertină, şi pe deasupra scris bine, rapid, spumos *Concina prădată* n-are destulă consistenţă spre a fi ţinut minte şi după ce ai întors ultima filă. Comparaţia cu *Craii* lui Mateiu Caragiale este exagerată. Nuvela *Pòpi* îi rămâne superioară în toate privinţele.

H. BONCIU

(19 mai 1893 – 27 aprilie 1950)



H. Bonciu început şi a sfârşit cu poezii (*Lada cu năluci,* 1932, respectiv *Requiem,* 1945), publicând în interval câteva traduceri şi două romane, reeditate abia în 1984 de către Mioara Apolzan, cu multe omisiuni provocate de cenzură în scenele erotice. Poeziile sunt interesante, de aspect parodic, în linia ludic-absurdă a lui Morgenstern, cum au remarcat toţi comentatorii, anunţând pe alocuri funambulescul de la Emil Botta ori D. Stelaru:

„Slăbeşte-mi şleaurile şi scoate-mi zăbala,
Era o superbă seara de mai,
Ceaiul rumenea ca luna, luna sângera
cu ceai,
Şi eram pregătit pentru concertul de gală.
Lenora, scoate crengile din dormitor,
Şi ştreangul scoate-l, şi cârligul din tavan.
Bine, zise Sigismund, să zăbovim un an,
Poate că prind galben mult şi iar încep
să zbor."

Romanele au fost analizate cel mai bine de către Ov.S. Crohmălniceanu, în *Literatura română între cele două războaie mondiale*, ca urmând tradiţia şcolii neoromantice şi expresioniste austriece („Die neue Sachlichkeit") a unor Hille, Altenberg, Petzold sau Widgans, pe care Bonciu i-a cunoscut, se pare, în peregrinările lui vieneze, şi pe care îi menţionează în romane. Lui Peter Hille îi face următorul portret comic: „Purta un jachet măsliniu şi un fel de manşetă în locul gulerului, fără cravată, acoperită cu o barbă neagră uriaşă. Dacă i s-ar fi îndesat până peste urechi o pălărie turtită, Peter Hille ar fi devenit cea mai autentică sperietoare de ciori". Tot aşa lui Alfons Petzold: „Alfons Petzold, scriitorul epocal, avea înşurubat, între ghebul spinării şi al pieptului, un cap de dumnezeu, fără gât". Totuşi Crohmălniceanu nu le aşază la locul lor, în capitolul despre avangardă, care de altfel lipseşte în volumul consacrat prozei din istoria sa, ci în acela consacrat literaturii „autenticităţii" şi „experienţei". Ideea o va prelua Mioara Apolzan, în prefaţa la ediţia ei. Dar dacă alăturarea de Blecher e corectă, vecinătatea lui Camil Petrescu este ciudată. În fond, Bonciu n-are a face cu „autenticitatea" decât prin formula de jurnal ori de confesiune fragmentară, el fiind un expresionist tipic. În obsesia

sexualității este, ce e drept, înrudit cu Sebastian sau Blecher, dar și cu Aderca. Un punct de pornire în cazul lui se află în inconturnabilul Urmuz. Filiațiile sunt așadar complicate. *Bagaj* (1934) este un roman postpsihologic și corintic, foarte original în scenele de atmosferă și în portrete. Dacă excesele erau supărătoare la Aderca, de exemplu, în nuvelele din *Femeia cu carnea albă*, la Bonciu ele sunt la locul lor, fiindcă proza lui nu este realistă, ci pe jumătate fantastică, onirică și vizionară. Finalul romanului *Bagaj*, în care naratorul își povestește moartea și incinerarea, oferă o probă concludentă în acest sens. Cele mai puternice scene sunt acelea erotice. În 1937, Bonciu a făcut, împreună cu Bogza și Eliade, obiectul unui proces pentru pornografie. În revista *Azi*, Zaharia Stancu a declanșat întru apărarea celor trei o anchetă pe tema moralității în artă, în care Bonciu și-a împărtășit și el opinia, din păcate, banală. Sexualitatea este descoperirea romancierilor interbelici, de la Aderca la Blecher. Originalitatea lui Bonciu este totuși incontestabilă. El și-a însușit nu doar lecția lui Schnitzler (și el menționat în *Bagaj*) cu privire la emanciparea femeii, dar, dacă putem spune așa, și pe aceea a lui Henri Miller ori Céline pe care nu-i citise, disprețuitoare de tabuuri. Cenzura comunistă a tăiat, la reeditare, numeroase pasaje. Multe sunt relevabile pentru îndrăzneala lor, îmbinând exactitatea detaliilor cu metafore deloc evazive, din contra, sporind impresia de realism artistic:

„Mă apropiam de Șari tiptil, când se crăpa de ziuă și așa cum fata dormea cu lampa aprinsă, în semn de așteptare, cu cămașa de stampă roșie suflecată deasupra mijlocului ei, o aduceam binișor cu șalele pe colțul divanului, unde se trezea buimăcită, cu bulbul dinăuntrul ei agățat în craca scurtă și împietrită de sângele înspumat al trupului meu dogoritor. Nu pot să uit ochii ei frumoși de vită înjunghiată, cu cari mă urmărea neliniștită, când apoi, sătul de carnea ei, treceam să mă culc în patul meu din camera vecină".

În *Pensiunea doamnei Pipersberg* (1936), astfel de scene abundă. Experiențele erotice sunt de altfel la Bonciu aproape unicul subiect al acestui al doilea roman al său. Analiza comportării femeii în actul sexual seamănă cu aceea, mult ulterioară, a lui Kundera din *Iubiri caraghioase*. Sebastian avea dreptate să observe la Bonciu „viguroasa percepție senzorială". Doar la Blecher mai există ceva asemănător, atât în sugerarea cărnii concupiscente, cât și a aceleia moarte, a cadavrelor. Bonciu intuiește noutatea la noi a unei literaturi pe care D. H. Lawrence, Miller și alții o încercau, cam tot atunci, aiurea:

„Scrie o carte despre carne, încearcă să mă convingă el, pornind iarăși muzica gravă a graiului său cu vibrațiuni profunde. Să vorbești, de pildă, despre carnea catifelată a fecioarelor din faza pubertății. De cea de muiere oacheșă cu sânii pietroși și cu pielea brună și aspră la pipăit. Despre carnea de om mort. De a mânzatului jupuit și trecut prin țeapa de fier a cuierului din hală; despre carnea de ciupercă și câte ceva despre a mielului culcat în umezeală [...] Căci o carte despre carne înseamnă, firește, o eroică și aproape imposibilă realizare de artă."

Grotești sau delicate, paginile acestea nu sunt niciodată vulgare. Din contra, referința livrescă înnobilează totul, aruncând, de exemplu, o lumină de o stranie sfințenie peste fata de la bordel asemănătoare deodată cu fecioara ce poartă în pântece pe Iisus:

„Sub lumina potolită, răsfrântă de para roșie a becului, văzu pe iubita lui Faust stând în picioare și privindu-și sânii prin scobitura cămășii, pe care cu stânga o ținea depărtată de trup, ca să poată cu dreapta să-și vâneze purecii.

Neîndoielnic că era Margareta.

Era Margareta din înscenarea lui Reinhardt, așa cum am văzut-o la Berlin, cu ochi albaștri, nasul ascuțit, gura cât un bănuț și ovalul prelung al obrajilor. Semne particulare: era gravidă.

Îi lipseau totuşi cele două coloane laterale din închipuita catedrală pe care imaginaţia o construieşte gigantică, dacă ne luăm după grosimea neobişnuită a stâlpilor retezaţi. Îi lipsea fondul negru din ultimul plan. Avea însă, în plus, pântecul proeminent ca un obuz de mare calibru.

Omul cu ciocul de aramă făcu un pas înainte şi se închină în faţa ei, ca un „e" cursiv. Îi prinse tivul de jos al cămăşii, ridicându-i-l până la para becului cu lumină sângerie, descoperind astfel acel trup, după care, cu tot pântecul umflat de sarcină, tânjesc şi azi ca după un codru de pâine rumenă..."

H. Bonciu este un prozator foarte talentat, care a derutat critica interbelică aproape în întregul ei şi pe care aceea postbelică, cu excepţii onorabile, l-a dat uitării. Dacă l-ar fi citit, tinerii prozatori ai generaţiei 2000 ar fi descoperit în el un precursor.

ION MARIN SADOVEANU

(16 iunie 1893 – 2 februarie 1964)



Ion Marin Sadoveanu a încercat, în lunga sa carieră, cam de toate. Nu există gen literar în care să nu fi publicat una sau mai multe cărţi. Om de cultură întinsă şi solidă, a debutat ca poet, de foarte timpuriu, strângându-şi însă producţia abia în *Cântece de rob* (1930). Critica vremii nu i-a omologat poezia, în ciuda entuziasmului trecător al lui Arghezi. Versurile sunt tradiţionaliste, fără notă personală, alcătuind o quasi-completă antologie de influenţe, de la Coşbuc prin Minulescu şi Mateiu Caragiale până la Blaga şi Voiculescu. Citabilă este *Simfonia în „tac" bemol minor*, una din primele, tocmai pentru că exprimă spiritul cultural al întregii lui creaţii lirice:

„Ce tăcere e în casă! Cărţile s-au strâns, culcate,
Laolaltă pe măsuţă; tac şi ele, tac şi eu.
Lampa tace. Pe o coală stau cu genele plecate,
Iar ţigara-şi toarce fumul care suie tot mereu.

Stau greoaie de atâta şi atâta-nţelepciune
Cărţile ce tac, şi tace şi peniţa de oţel.
Tace Faust, tace Werther, tace Heine – ce minune –
Tace versul, tace casa, tac portretele la fel.

Toată lumea mea de scoarţe tace adormind pe masă,
Toate tac... Doar amintirea umblă-ncet de tot prin casă."

Spre teatru, Ion Marin Sadoveanu a fost se pare îndrumat de prima lui soţie, actriţa Marietta Sadova. S-a distins mai mult ca administrator (a fost Inspector general al teatrelor şi Director al Teatrului Naţional din Bucureşti) şi ca istoric al genului (nereuşind să încheie totuşi monumentala *Istorie universală a teatrului*) decât ca dramaturg. *Metamorfoze*, din 1911, este o feerie romantică fără mari virtuţi poetice ori scenice, dar cu un prolog modern (un clovn îmbrăcat complet în negru se converseazǎ despre piesă cu o păpuşă uriaşă figurând la rândul ei un clovn îmbrăcat complet în alb) care nu i-ar displăcea lui Matei Vişniec. *Anno Domini*, din 1927, e un mister, traversat de o undă religioasă, prea scurt spre a fixa tipurile şi negradat dramatic. *Molima*, în trei acte, care a avut opt reprezentaţii succesive la Naţionalul Bucureştean în 1932, e banală, ca şi „gluma" *Pelican-bar* din 1930. Nu promiteau mare lucru bucăţile în proză, unele cu caracter memorialistic. Succesul, Ion Marin Sadoveanu l-a cunoscut târziu, în 1944, cu romanul *Sfârşit de veac în Bucureşti*, conceput ca prima parte (anii din urmă ai secolului XIX) a unei trilogii în bună măsură biografică, urmat de *Ion Sântu* (1957) (epoca din jurul războiului de întregire), nu şi de un al treilea volum care ar fi împins acţiunea, conform autorului însuşi, până spre 1940.

Sfârşit de veac este unul din cele mai solide romane româneşti, socotit balzacian sau flaubertian de către critică, la apariţie ori la reeditările de după al Doilea Război, de la Ş. Cioculescu la E. Simion, combinaţie de Ghica şi de *Kunstprosa*, în opinia lui Paul Georgescu, thomasmannian în aceea a lui Ov.S. Crohmălniceanu (care nu uita că scriitorul tradusese *Zauberberg*), respins de puţini, ca Al. Piru („compoziţie mai degrabă trudnică") sau I. Negoiţescu (care-i găsea valoarea în tipicitatea temei, nu în arta romanului). Chiar şi fără a conta vreodată ca un roman de prim-plan, *Sfârşit de veac* a lăsat urme în *Cronica de familie* a lui Petru Dumitriu, în *Princepele* lui Eugen Barbu, în *Scrinul negru* al lui Călinescu (care n-a comentat niciodată cartea), îndeosebi în zugrăvirea amestecului de leneşă boierime cu blazon şi de arendaşi cupizi care a făcut România modernă, dar şi în insistenţa pe tradiţii, locuri, arhitectură şi urbanism în care au excelat romancierii ulteriori. Tema este aceea de la N. Filimon şi de la atâţia alţii preocupaţi de evoluţia noastră socială începând cu secolul XIX, însă tratată cu mai mare complexitate şi minuţie, pe planuri largi şi în ritmul lent al frescelor istorice şi familiale la modă în toată Europa cu câteva decenii înainte (Galsworthy, Roger Martin du Gard ş.a.). Dacă n-are acuitatea portretistică de la Petru Dumitriu (dar nici tendenţiozitatea păgubitoare de la acelaşi), Ion Marin Sadoveanu are un suflu mai puternic şi o capacitate de a construi psihologii pe care n-o regăsim la mult mai faimoşii lui urmaşi, cum ar fi Călinescu şi Barbu. E lucrul cel mai rar remarcat la aparent balzacianul scriitor: psihologismul. Ca în toate marile romane care i-au fost model, în *Sfârşit de veac* tipurile umane sunt atent diferenţiate psihologic iar personajele secundare (Lefterică, Jurubiţă, Natalia etc.) au un relief înalt, spre a nu vorbi de Iancu Urmatecu, avocatul îmbogăţit prin tranzacţii funciare, ajuns din omul de casă al boierului Barbu unul din puternicii zilei, personaj la fel de greu de uitat precum altele din capodoperele romanului nostru. Remarcabilele portrete fizice sunt dublate de portrete morale. În ciuda masivităţii, *Sfârşit de veac* are un ritm bine marcat de scene în care conflictul e psihologic. Sunt scene de luptă, de duplicitate şi de strategie, conduse cu mână sigură, în care personajele îşi confruntă interesele, dar şi firea ascunsă. Maestrul de ceremonii este, fireşte, Urmatecu, plin de vitalitate, neobosit, viclean, calculat, altruist şi crud totodată, pe care doar lucrurile neclare, ciudăţeniile, capriciile femeilor, nebunia şi moartea îl tulbură, scoţându-l din apele în care se scaldă de obicei. Chefurile uriaşe pe care le trage după înmormântări vin din nevoia de a se reechilibra psihic. Dacă boierul Barbu e un Tuzluc iar Jurubiţa o Kera Duduca, Urmatecu e un Dinu Păturică infinit mai com-

plicat şi mai subtil, realizat la alte dimensiuni fizice şi morale. Nu există, cum există de obicei în romanul de acest tip, personaje pozitive ori negative. Nici aplecarea spre caricatură de la romancierii postbelici. Am putea spune chiar că până şi cei mai netrebnici sunt priviţi cu anume compasiune. Un element important este acela biografic care atenuează eventualul spirit critic. Se pare că Urmatecu, boierul Barbu, Amelia, fiica celui dintâi şi viitoarea soţie a doctorului Sântu, doctorul însuşi are prototipuri reale în familia scriitorului. De altfel, *Ion Sântu* e un *Bildungsroman* care îl are în centru pe fiul doctorului cu acest nume, copil încă în *Sfârşit de veac,* roman pe care îl continuă prin aproape toate personajele importante. Urmate cu însuşi moare aproape de mijlocul lui *Ion Sântu.* Acţiunea din acest al doilea roman debutează cam odată cu secolul XX („nu mai era decât un an până la începutul veacului cel nou"), aceea din *Sfârşit de veac* trebuind situată pe la jumătatea anilor '80 din secolul precedent. Pe multe pagini din *Ion Sântu* tonul şi stilul sunt cele din *Sfârşit de veac,* deşi nu mai regăsim dramatismul scenelor din romanul anterior. Treptat *Ion Sântu* devine tezist, prin opoziţii prea accentuate. Răscoala din 1907 e zugrăvită mai puţin fals decât în *Cronica de familie* ori în *Desculţ,* doar că rolul instigatorilor socialişti, unii ruşi, e privit ca un factor pozitiv. Ivan Maximovici, revoluţionarul, are o contribuţie însemnată în formarea lui Ion Sântu, adolescentul de la 1914-1916, iar prietenii acestuia din urmă sunt deseori caracterizaţi în funcţie de provenienţa lor socială. Nu trebuie uitat că unele capitole au fost scrise ori modificate după 1948. *Ion Sântu* rămâne totuşi unul din romanele relativ oneste din epoca realismului-socialist, cu mai puţine concesii decât majoritatea.

Spre sfârşitul vieţii, Ion Marin Sadoveanu a publicat proze ştiinţifico-fantastice şi un succint roman istoric despre Histria, intitulat *Taurul mării* (1962), prea încărcat de informaţie de epocă, etnografic în exces şi cam holywoodian în acţiune. O răscoală a sclavilor, ajutaţi de flota ateniană, schiţează un început de democraţie la Histria anului 420 î. Chr., ceea ce, la rigoare, ar putea trimite la epoca în care romanul a fost scris decât la acela al epocii în care se petrec faptele.

În totul, Ion Marin Sadoveanu merită mai multă atenţie decât i s-a acordat de către critica vremii.

Dramaturgia

G. CIPRIAN
(14 iunie 1883 – 7 mai 1968)



Publicist, memorialist, romancier, actor cu oarecare reputaţie, G. Ciprian a scris câteva piese de teatru între care una excepţională, jucată în ţară şi în străinătate cu mare succes, *Omul cu mârţoaga*. Este probabil una dintre cele mai bune comedii româneşti din secolul XX. Prietenia strânsă cu Urmuz, care i-a fost coleg de liceu şi din care Ciprian face un personaj în altă comedie a sa, *Capul de răţoi* (1940), l-a determinat pe Arghezi să dea de înţeles că autorul lui *Algazy şi Grumer* ar fi fiind acela care a scris piesa din 1927, dovadă atât spiritul ei, cât şi lipsa de valoare a celorlalte ale lui Ciprian însuşi. În realitate nu e aproape nimic urmuzian în *Omul cu mârţoaga* şi nici chiar în *Capul de răţoi*, ca să nu mai vorbim de *Nea Niculae* (1928) sau de *Un lup mâncat de oaie* (1947), una prea de tot sofisticată şi fără haz, alta, prea de tot simplă, mai degrabă o farsă uşoară, de asemenea fără haz. Nici romanul *Soţ ori făr'dă* (1935), în care Ciprian îşi povesteşte păţaniile de pe Coasta de Azur, unde şi-a pierdut la ruletă toţi banii cu care urma să plătească traducerea în franceză a *Omului cu mârţoaga* (piesa s-a jucat totuşi la Paris în 1937), nu vădeşte vreo înrâurire a lui Urmuz. Înscenările celor patru din *Capul de răţoi*, care vor să-i oblige pe oamenii serioşi să se joace, făcându-le şotii şi farse cam de prost gust ori construindu-şi o casă între ramurile unui copac (precum eroii lui Italo Calvino mult mai târziu) de unde coboară *à contre coeur* în lume, au se

pare o sursă autobiografică în poznele şcolarilor care au fost altădată Ciprian însuşi (Macferlan din piesă) şi Urmuz (Ciriviş). Dincolo de asta nu e nicio legătură cu literatura absurdă a colegului şi prietenului buzoian. De altfel, piesa e plicticoasă şi lungă ca o zi de post.

Omul cu mârţoaga n-are echivalent în teatrul românesc. Ov.S. Crohmălniceanu îi găsea în schimb modele în *Verwandlungdrama* expresionistă, dar nu indica spre comparare niciun titlu. G. Călinescu o socotea un „mister" al cărui protagonist este „omul umil şi ridicul de până ieri" care devine un „taumaturg" şi adăuga: „Soţia reîntoarsă şi pocăită se prosternă în faţa lui ca în faţa lui Iisus". E oarecare exagerare în această interpretare a finalului, dar e adevărat că exteriorizând „tensiunea sufletească ce se cheamă credinţă" şi obţinând convertiri în masă, modestul arhivar e un erou demn de teatrul, cum zice tot Călinescu, al lui Calderon. Înţelesul piesei rămâne greu de descifrat mai ales în lipsa tradiţiei genului la noi. Iubirea şi mai ales credinţa de care eroul, Chirică, dă dovadă sunt amestecate cu un sentiment de milă cum numai în literatura rusă putem găsi. Noi n-avem un Alioşa Karamazov sau un Mâşkin, la fel cu care se comportă Chirică faţă de Ana sau faţă de semenii lui care l-au batjocorit pentru încăpăţânarea cu care şi-a pregătit mârţoaga, Faraon al V-lea, pe numele ei mitologic, în vederea marelui concurs. Poate doar un Lică Pintilie din piesa lui Aderca *1 din 36*, scrisă nouă ani mai târziu, să-şi afle Chirică un seamăn. Interesant este Chirică şi pentru fermitatea lui inebranlabilă. Părăsit de nevastă, alungat din casă, cu fiii daţi afară din şcoală, rămas fără prieteni, luat în râs de gazete, vizitat de toţi curioşii din lume interesaţi de „regele gloabelor" pe care arhivarul, ameninţat şi cu scoaterea din modesta slujbă, pariază cu o linişte supranaturală, Chirică îşi vede mai departe de ideea lui. Mila lui Chirică se pogoară şi asupra lui Faraon, cel dintâi din seria de convertiţi, urmat de Inspector, de Ana şi de toţi cei care nu crezuseră în el. Una dintre aceste convertiri, a Inspectorului, la care Chirică doar asistă, rolul principal revenindu-i lui Varlam, fidelul său prieten, singurul pe care îl mai are, este o scenă gogoliană, demnă de *Suflete moarte*, în care Varlam e un Cicikov pozitiv, dar la fel de convingător precum celălalt. Spre deosebire de iluminările din teatrul expresionist, cele din *Omul cu mârţoaga* sunt scurse de orice lirism, de orice emfază. Învins ori învingător, călcat în picioare ori având lumea întreagă la picioarele lui, Chirică e acelaşi ins modest, şters, paşnic, cu inimă mare şi capabil de o imensă milă faţă de slăbiciunile ori păcatele celor din jur. O milă care nu umileşte, fiindcă e lipsită de aroganţă şi de ostentaţie, plină de cea mai caldă şi firească omenie. Personajul ridicol, mai ales în ochii Anei, femeia cochetă şi ambiţioasă, ori ai lui Nichita, seducător, cinic şi fără scrupule, se transformă treptat într-un mucenic, într-un sfânt. Tot comicul de caracter şi de situaţii capătă o alură aproape mistică, pe măsură ce credinţa lui Chirică în şansa gloabei sale primeşte confirmarea, miraculoasă, a realităţii. Avea dreptate arhivarul să pretindă (o singură dată, e drept, şi atunci ca din întâmplare) că „vede". Fusese imediat taxat de nebun, inclusiv de Varlam, care-i cerea laolaltă cu ceilalţi să vândă gloaba ca să scape de ruşine. Nu există niciun accent fals în tenacitatea calmă cu care Chirică renunţă la tot pentru ideea sa, urmându-şi destinul, nici în convertiri, care se păstrează, toate, la un nivel banal, realist, cu note comice pe alocuri, fără nimic forţat, excesiv sau nefiresc. Meritul piesei este de a echilibra excepţionalul prin normal.

TUDOR MUȘATESCU (1903-1970) a cunoscut cel mai mare succes de public din istoria teatrului românesc cu *Titanic vals*, care a avut o sută de spectacole numai în stagiunea de debut, 1932-1933, de la Național. Piesa este o comedie caragialiană, plină de vervă și bine construită pentru scenă, a cărei originalitate constă nu atât în mijloacele artistice, vădit înfeudate modelului, până la pastișă, cât în idee și într-un anumit meșteșug dramatic. Spirache Necșulescu este provincialul cumsecade și disprețuit în propria familie pentru lipsa lui de ambiție. O moștenire neașteptată îl face deodată atractiv. Abia acum vine interesul subiectului: împins din toate părțile să candideze în alegeri, Spirache refuză. „Nu e firea mea să fac politică”, mărturisește el. Iar alegătorilor le spune în față: „Să nu mă votați, fiindcă eu nu merit să intru în Parlament, fiindcă eu n-am facut nimic pentru voi și nici n-am să pot să fac”. Spirache e candidatul paradoxal. Tipul n-a existat până la *Titanic vals* și nici după aceea. Inferioară este ...*Escu*, unde farsa politică n-are nicio idee iar sentimentalismul à la Sebastian din *Titanic vals* a dispărut fără urmă. Celelalte piese nu mai prezintă interes artistic. Nu sunt rele poeziile de la debut (*Vitrinele toamnei*, 1926), în linia lui Mihai Moșandrei, câmpulungean ca și Mușatescu, străbătute de o ironie foarte fină, deși autorul nu e propriu vorbind un liric. Prozele, publicate în anii ’20-’30, seamănă cu niște scenete dramatice. Vocația adevărată a lui Mușatescu rămâne comedia.

VICTOR EFTIMIU (1889-1972) are mai multă fantezie decât Mușatescu, dar e mult mai inegal și mai puțin riguros dramatic. Imensa lui operă, în toate genurile, n-a lăsat decât puține urme, și acelea în teatru. Poeziile sunt în stil tradițional, scrise îndemânatic, dar fără calități artistice. Cele o mie de sonete sunt la fel de sterile poetic precum ale lui M. Codreanu, cu care Eftimiu a mai împărțit și alte lucruri, de exemplu, laurii unor premii și o celebritate nemeritată. Proza, aproape tot așa de abundentă, n-are nicio valoare. Nici chiar memorialistica (*Fum și fantome* și restul). În teatru, Eftimiu s-a remarcat prin fantezii folclorice ori istorice, din care basmul în versuri *Înșir-te mărgărite* (1911), care a fost pus de câteva ori, și cu oarecare succes, în scenă, nu e cu totul neinteresant. În schimb *Meșterul Manole* (1925), care demitizează legenda, drama istorică *Ringala* (1915) și mai ales numeroasele, ca grăunții de nisip ai plajei, piese cu subiecte „de peste hotare” (clasificarea autorului însuși), de la Faust și Don Juan la Don Quijote și Napoleon, sunt tot atât de facile pe cât de bombastice sunt „tragediile elene”, în care zeii antici revin în ipostaza sfinților creștini.

VICTOR ION POPA (1895-1946) a fost prin excelență un om de teatru. A fost profesor de dramă, cronicar dramatic, regizor, director. Și-a scris piesele în deplină cunoștință de meșteșugul specific. Din păcate, modicitatea subiectelor și sentimentalismul le fac caduce. *Ciuta* (1924) și *Mușcata din fereastră* (1930) sunt drame duioase și înduioșătoare, cu nuanțe tragice (eroina din cea dintâi se sinucide). Cea mai cunoscută rămâne *Take, Ianke și Cadâr*. Tipărită abia în 1938, la șase ani de la premieră, dar jucată deseori și după război, cu un succes de public garantat, este semnificativă prin pledoaria (un pic naivă, e drept) în favoarea toleranței etnice, într-o perioadă care numai tolerantă nu era. Din cele trei personaje titulare, turcul Cadâr este înțeleptul care pune la cale căsătoria fiicei evreului Ianke cu fiul românului Tache. Comicul are factură sentimentală. Romanul *Floare de oțel* (1930) ar fi putut fi o bună cronică a războiului dintâi cu o mai sugură stăpânire a masei de personaje, deseori bine conturate și cu destine greu de uitat. *Velerim și Veler Doamne* (1933) e

un roman senzaţional, asemănător cu *Zahei orbul* al lui V. Voiculescu, în care un bărbat, condamnat la zece ani de ocnă pentru o crimă pe care n-a comis-o, nu se lasă, când este eliberat, până nu-i descoperă pe adevăraţii asasini. Finalul este, din nefericire, ratat, tot din pricina aplecării autorului spre situaţii tari: protagonistul moare, stupid, împuşcat de un ofiţer german. *Sfârlează cu fofează* (1936) şi trilogia *Maistoraşul Aurel, ucenicul lui Dumnezeu* (1939) se numără printre lecturile adolescenţei noastre. Ca şi *Velerim*, sunt în fond romane pe gustul tinerilor de altădată, captivante, alerte şi emoţionante.

VALJAN (1881-1960), ALEXANDRU KIRIŢESCU (1888-1961), ION LUCA (1894-1972), G.M. ZAMFIRESCU (1898-1939), care a scris şi romane, sunt neglijabili.

Critica, eseul şi istoria literară

A treia generaţie maioresciană

PAUL ZARIFOPOL
(30 noiembrie 1874 – 1 mai 1934)



Multe dintre obiecţiile făcute lui Paul Zarifopol îl privesc pe criticul literar, ceea ce, în mod evident, autorul *Încercărilor de precizie literară* n-a fost. G. Călinescu deschide cu el capitolul de *Istorie* care-i cuprinde pe criticii celei de a treia generaţii maioresciene (de la Pompiliu Constantinescu la el însuşi). Dar Paul Zarifopol era cu ani buni mai în vârstă decât E. Lovinescu şi numai cu trei ani mai tânăr decât G. Ibrăileanu, cu care a polemizat cordial şi al cărui roman *Adela* i-a plăcut enorm. E drept că el a debutat după războiul de întregire, de unde impresia multora că e congenerul confraţilor din generaţia a treia. Mai mult, prin purismul său estetic, Zarifopol întruchipează cel mai bine modernismul interbelic. Deşi are un doctorat în Germania, este un francofil şi un admirator al lui Flaubert. Când a devenit colegul lui G. Călinescu la *Adevărul literar şi artistic*, în anii '30, unde scria săptămânal, Zarifopol îşi făcuse oarecum uitat în ochii mult mai tinerilor colaboratori ai revistelor din epocă trecutul de apropiat al lui Caragiale, pe care-l vizitase la Berlin şi cu care corespondase, sau căsătoria cu fiica lui Gherea. Când Caragiale murea, în 1912, G. Călinescu era abia la pubertate. Pe de altă parte, simpla răsfoire a articolelor lui Zarifopol arată clar că aveam de a face cu un eseist, fără concepţie teoretică şi fără pretenţia de a se ţine la curent cu literatura vremii sale. Eseurile sale

sunt consacrate îndeosebi scriitorilor francezi (ca şi Holban, e unul dintre primii cititori ai lui Poust la noi, dar a cărui noutate o vede în mic, fără să cadă pe esenţial, şi totodată un admirator al lui Gide, Valéry, Anatole France şi alţii), iar celelalte tratează diferite teme sociale, morale sau politice. Zarifopol n-a scris recenzie, n-a visat la o istorie a literaturii române (tot ce era dinainte de 1900 i se părea provincial şi perimat). Eseistica lui e una de gust, liberă de concepte, expresie a unui spirit fin şi cultivat de amator superior. Vom regăsi, după Războiul al Doilea, acest amatorism de frondă şi de frivolitate ideatică deplin asumată la Al. Paleologu sau la Alexandru George. Înclinaţia spre antifrază şi paradox e comună eseiştilor din această categorie, care dispreţuiesc mai presus de orice locul comun şi spiritul de sistem.

Ca şi Lovinescu, deşi n-are pregătirea clasică a acestuia, Zarifopol e un anticlasicist. Vocaţia modernităţii nu se traduce la el doar prin pasiunea pentru „arta literară" ca supremă expresie, ci şi prin încredinţarea că „timpul omoară orice creaţie intelectuală, în total sau în parte", cum scrie în eseul intitulat *Clasicii*. La întrebarea la ce sunt buni clasicii, răspunde ironic că ei reprezintă „o proptea pentru opiniile literare şi artistice". Altfel spus, oamenii fără gust şi idei proprii citează din clasici spre a-şi proba cultura. Doar pedagogii, guvernanţii şi miniştrii instrucţiunii publice, adaugă Zarifopol, mai cred astăzi în veşnica tinereţe a modelelor. Platon, Tit-Liviu, Racine, Shakespeare, Schiller, de câţi mai sunt citiţi? Ce „om în stare să vadă estetic" nu simte neplăcut „convenţionalul abstract" din pictura lui Rafael? Mai radical decât Lovinescu în *Mutaţia valorilor*, Zarifopol susţine în *Stil clasic* că „literatura franceză clasică seamănă curios cu viaţa germană prusificată" şi că Boileau şi compania sunt nişte „vrednici jandarmi literari", care au reuşit performanţa de a struni poporul cel mai *frondeur* din toate.

Renumele, Zarifopol şi l-a legat de introducerile la opera lui Caragiale (al cărui prim editor a fost) şi îndeosebi de *Publicul şi arta lui Caragiale* care inaugurează seria. Este citat de către majoritatea exegeţilor următori pasajul, faimos, sub semnul căruia poate fi aşezat întreg studiul:

„Ziţa, tânără şi cum sunt îndeobşte româncele noastre, foarte vioaie, a evoluat energic. Stimulată de ambiţiile intelectuale ale lui Rică, ea a pătruns, prin Alecsandri şi Bolintineanu, până la câteva romane franceze. Copiii şi, mai ales, copilele lor n-au mai cunoscut decât literatură străină. Fetele chiar au suferit probabil, în delicateţea lor, de pe urma «luptei pentru limba românească», dusă acum 20 de ani cu un neuitat brio patriotic, şi s-au închis desigur cu atât mai îndărătnic în admiraţia lor gingaşă pentru Bernstein-Bataille şi Prévost-Bourget. Iar nepoţii lor participă activ la producţia literară română, chiar când sunt fii şi fiice de oameni cu stare; sau cel puţin cunosc, urmăresc şi încurajează cum pot literatura românească produsă de vreo două decenii încoace. Totuşi lecturile lor favorite şi inspiratoare sunt Henri de Régnier, Samain, Verhaeren, Rachilde – în scurt, catalogul de la *Mercure de France*. La care se adaugă, pentru cei cu gustul grav şi puternice trebuinţe de idei: Barbusse şi Romain Rolland. Acum în urmă de tot suntem, se-nţelege, expresionişti".

„Lupta pentru limba românească" la care face aluzie textul este, neîndoielnic, aceea dusă de Iorga în 1906 contra reprezentaţiilor în franceză de pe scena Naţionalului bucureştean (ar merita remarcat faptul că adjectivul ***românesc*** este folosit de Zarifopol doar prin referire la Iorga sau în context peiorativ, ca toţi moderniştii el preferând să scrie despre literatura ***română***). Nu s-a remarcat îndeajuns că studiul, cel puţin în prima parte, este mai degrabă defavorabil lui Caragiale, care „s-a învechit grozav, disproporţionat faţă de timpul în care a trăit şi a scris". Şi încă:

„Publicul, care acum patruzeci de ani a dat comediilor lui Caragiale succesul proaspăt şi autentic, îl formau ori oameni care, prin educaţia

şi simţirea lor, aveau faţă de subiectele acestui teatru distanţa estetică; ori înţelegerea şi râsul lor erau libere de orice încărcătură personală; ori îl forma însăşi lumea acestor comedii: micul burghez, solid instalat în convingerea naivă că aluziile farsei nu-l ţintesc individual, râdea din toată inima de prostiile şi nenorocirile bufone, pe care imediat le aplica vecinului. Acest din urmă fel de public este, mi se pare, singurul care a rămas credincios autorului. Cel de felul întâi s-a risipit de mult..."

Dramaturgul n-ar mai avea aşadar cititori capabili să-i înţeleagă arta ca Maiorescu, ci numai cititori incapabili să se recunoască în personajele sale, Caţavenci şi Trahanachi ai noii epoci. Dar asta nu e totul. Teoreticianul Caragiale (cu puseurile lui clasiciste) n-ar avea decât o cultură de cafenea. Gustate printre aperitive, ideile lui n-ar merita a fi luate în serios. Prezenţa la „Junimea" l-a încurajat să se creadă intelectual superior. Norocul lui a fost că a scris comedii. Deşi de stil vechi, ele nu-i pun în evidenţă conservatismul catastrofal al gustului, cum o face în schimb *Năpasta*, o „de tot regretabilă melodramă", cu „nenorocite efecte ale teatralismului tradiţional". De un defect similar ar suferi nuvele ca *Păcat* sau, la final, *O făclie de Paşte.* Alte idei deopotrivă de gingaşe se află peste tot în introducţiile la volumele pe care Zarifopol le-a editat. O părere la fel de proastă are Zarifopol despre toţi scriitorii secolului XIX românesc, de la Cârlova şi Heliade la Odobescu şi Ghica. Bolintineanu de pildă ar avea „o egală şi senină insensibilitate pentru raportul dintre ritm şi ideaţie". *Marşul românesc* al lui Cârlova este scris într-o „moleşită formulă de aluat necopt". Gr. Alexandrescu e penalizat pentru greşeli de gramatică. Cu o astfel de neistorică viziune (perspectiva tipică a moderniştilor), era de aşteptat ca lui Zarifopol să-i placă uşuraticele scrieri contemporane ale lui Ion Minulescu şi Al.O. Teodoreanu. De mirare, oarecum, nu atât slăbiciunea pentru *Adela* lui Ibrăileanu (care-l tot invita să preia o catedră universitară în oraşul lui natal), cât aceea pentru *Viaţa lui Eminescu* a lui G. Călinescu, mai cu seamă că, nu cu mult înainte de a o comenta elogios, Zarifopol luase peste picior biografiile romaneşti gen Maurois, care erau în mare vogă în Franţa deceniului al treilea. În ce-i priveşte pe contemporani, purismul lui Zarifopol nu merge mai departe de citarea entuziastă a două strofe din Ion Barbu (nenumit vreodată în articolul cu pricina ori în altul) sau de recenzarea favorabilă a *Eonului dogmatic* a lui Blaga.

Mai instructive sunt câteva dintre eseurile politice ale lui Zarifopol. Acela intitulat *Sentimentalii* face o paralelă inteligentă între aplecarea spre melodramă a artistului prost şi aceea a politicianului. Uimitoare este exemplificarea: Lenin a putut da un „exemplu delicios de triumf al sentimentalismului pur în politică" atunci când, „cu imperturbabilă eleganţă teoretică", nepăsătoare faţă de „realităţile economice", a pariat pe putinţa de a crea în Rusia întâiul stat comunist. Noua Rusie, ştiinţific clădită, este ea însăşi, după o jumătate de veac de ironii ale socialismului ştiinţific marxist la adresa celui sentimental şi utopic, efectul împrumutării „drastic populare" a „vechilor şi veşnic tinerelor uzanţe sentimentale" în materie de proceduri concrete de desproprietărire şi deposedare. *În procesul intelectualilor* conţine ideea că „singuri intelectualii au fost în stare să prepare filozofic discreditul inteligenţei, să dea prestigiu de argumentare dispreţului şi urii altor clase şi meserii faţă de intelectuali". Cel mai şocant dintre aceste comentarii este acela intitulat *Analogii penibile* în care creştinismul şi comunismul sunt puse în paralel. Prăbuşirea antichităţii latine şi a culturii ei sub loviturile creştinismului primitiv (e şi teza de doctorat a lui Camus de peste două decenii) oferă modelul zdrobirii capitalismului de către bolşevism la începutul secolului XX. E lesne de înţeles de ce aceste texte n-au fost menţionate niciodată până de curând când au fost editate de către Al. Săndulescu. Nici între războaie, când au apărut, ele nu făceau o figură bună. Raţionalismul lui Zarifopol, în politică deopotrivă ca şi

în literatură, reuşea cu greu să risipească norii predilecţiilor obscurantiste, fie comuniste, fie fasciste. E important să subliniem acest lucru cu atât mai mult cu cât, flaubertian în spirit, Zarifopol îl dispreţuia pe *mediocrat*, adică pe burghez. Călinescu explică în acest fel ataşamentul lui faţă de zeflemeaua lui Caragiale.

Snobismul şi preţiozităţile stilistice ale lui Zarifopol l-au făcut destul de nepopular într-o literatură care prefera limbajul frust şi care îl flata fără jenă pe omul „simplu”, mai ales de la ţară. Intelectualii interbelici nu se deosebeau din acest punct de vedere de poporaniştii de la 1900: elogiul ţăranului român a continuat să fie cuvântul distinctiv pentru cei mai mulţi dintre ei. Un eseist care priveşte (cel puţin aparent) literatura naţională ca pe una retardată şi provincială, pamându-se în schimb de tot ce produce Franţa, n-are cum trezi simpatie, chiar dacă impune oarece respect prin subtilitatea gândirii şi mai ales a expresiei sale literare. Poate din prudenţă, adoptând o strategie de protecţie, Zarifopol nu se lasă descifrat de la prima lectură. Textele sale sunt pline de capcane pentru naivi. E destul să-i recitim fraza cu care debutează *Prefaţa* primei sale cărţi ca să ne dăm seama că putem fi foarte lesne păcăliţi: „Cred că se pot numi, cu aceeaşi dreptate, gingaşe ideile care, în general, trebuie să fie cunoscute oricui vrea să treacă drept om cultivat, ca şi acele despre care acest om trebuie să pomenească întotdeauna cu deosebită băgare de seamă, dacă vrea să nu supere atenţia societăţii unde, în chipul cel mai util şi cel mai plăcut, i se adăposteşte persoana şi i se apără interesele”. Ce vrea, în definitiv, să spună sofisticata formulare cu care eseistul păşeşte pe scena literaturii noastre? Vrea să spună probabil că ideile omului cultivat sunt totdeauna un pic provocatoare. În loc de *gingaşe*, cum le numeşte el, noi le-am spune astăzi *delicate*. Delicate, pentru că, deşi obligatorii pentru orice om cult, comportă riscul şocării prejudecăţilor înrădăcinate chiar şi în mediile culturale cele mai liberale. Având în vedere eseuri precum *Clasicii* sau *Analogii penibile*, s-ar putea crede că Zarifopol a dorit să ne prevină din capul locului că ideile lui, fie literare, fie politice, nu sunt suportabile de către toţi.

PERPESSICIUS

(21 octombrie 1891 – 29 martie 1971)

Aproape uitat astăzi ca poet şi critic literar, Perpessicius continuă a se bucura de prestigiul celui mai important editor al lui Eminescu. Încheiată după moartea sa, de către alţii, monumentala ediţie de *Opere* începută în anii ’30 ai secolului trecut i se atribuie în întregime, ca omagiu, dar şi ca o recunoaştere a meritului celui care i-a trasat liniile principale. Contestaţiile, timide multă vreme, s-au accentuat abia în deceniile din urmă. Şi dacă lecţiunile discutabile ori greşite erau oarecum inevitabile, cercetarea lor sistematică (N. Georgescu) a dat la iveală carenţe mai adânci ale metodei de editare. Obiecţia majoră a venit însă din altă parte, şi anume din consacrarea, prin Perpessicius, a despărţirii materialului poetic eminescian în antum şi postum. Tipărirea integrală a postumelor a avut desigur consecinţe excepţionale. G. Călinescu şi Ion Negoiţescu au propus o imagine a poetului complet diferită de aceea a lui Maiorescu, tocmai prin exploatarea poemelor abandonate de Eminescu în caietele sale. Dar discriminarea pe care Perpessicius a impus-o nu mai pare astăzi la fel de acceptabilă cum părea ieri. Petru Creţia s-a îndoit pe bună dreptate de corectitudinea ei. Şi nu e nevoie de cine ştie ce studiere aprofundată a lucrurilor ca să-ţi dai seama că aşa-numitele antume reflectă la fel de

puţin voinţa poetului însuşi ca aşa-numitele postume. E adevărat că o parte din ele a fost tipărită sub supravegherea lui Eminescu în *Convorbiri*. Dar ediţia din 1883 e rodul selecţiei lui Maiorescu, care a intervenit deseori în text, nerespectându-l pe cel din *Convorbiri*, şi a adăugat poeziilor pe care Eminescu le-a destinat publicării altele în legătură cu care n-avem o decizie limpede a autorului. Chiar şi dacă se va ivi un alt editor capabil să privească în alt chip imensul volum de texte, mai ales în condiţiile unor tehnici net superioare de editare, ediţia lui Perpessicius va rămâne inconturnabilă, exemplu greu de egalat de devotament şi de acribie.

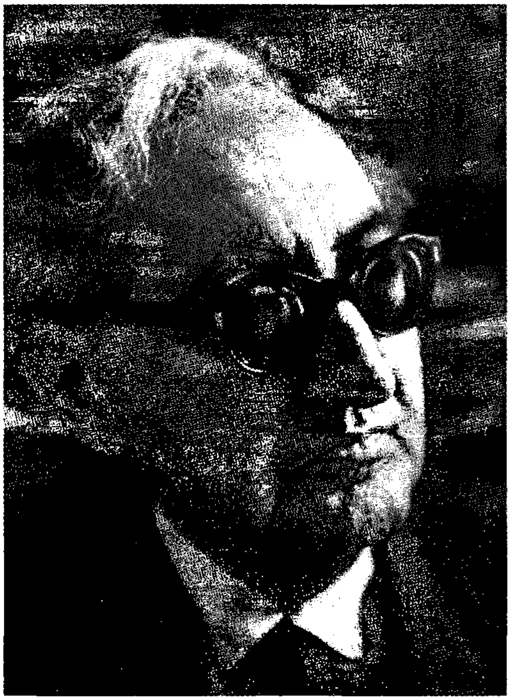


Foto: I. Cucu

Criticul literar înfăţişează un paradox a cărui explicare nu e definitivă. Aproape în totalitate opera critică a lui Perpessicius este alcătuită din foiletoane. *Repertoriul critic* din 1925, *Menţiunile critice* din următorii douăzeci de ani ori *Lecturile intermitente* de după al Doilea Război conţin, în exclusivitate, cronici literare. Alături de Pompiliu Constantinescu, Perpessicius este cronicarul cu cea mai lungă carieră din prima parte a secolului XX. Modificarea predilecţiilor lui la bătrâneţe, când istoriografia literară ia locul actualităţii, nu înseamnă şi renunţarea la spiritul foiletonului. Perpessicius continuă a recenza apariţii editoriale. Doar că acum pare a accepta aforismul lui Ibrăileanu conform căruia „marii cetitori stau de vorbă cu morţii". Paradoxul constă în faptul că acestei îndelungi şi benedictine îndeletniciri i-a lipsit tocmai structura mentală potrivită. Perpessicius a fost orice, mai puţin un cronicar literar. În profesia de credinţă intitulată *În tinda unei registraturi*, promitea, în 1923, că rubrica lui de recenzii hebdomadare va fi „sucursala unei vitrine de librărie". Şi adăuga: „Voi alunga cât mai hotărât, ca pe o satana, ipocrizia..." Cuvântul şi l-a ţinut doar în măsura în care a consemnat aproape tot ce s-a tipărit între 1923-1946, mai ales pletora de opere derizorii a vremii, doar că n-a arătat niciodată vreun interes pentru atitudinea deschisă şi francă a cronicarului (care, vorba lui Călinescu, spune *da* ori *nu* cărţilor), judecăţile lui de valoare fiind întortocheate şi atât de subtile, încât îţi trebuie o frecventare foarte atentă a stilului său critic spre a prinde dedesubturile. Perpessicius e un cronicar paradoxal care afirmă fără să afirme şi neagă fără să nege. E la fel de ceremonios când elogiază, ca şi când anulează o operă. Asta complică enorm însuşirea părerilor lui despre autori mari ca Mateiu Caragiale, H.P.-Bengescu, Blaga şi alţii. Nu se poate spune unde sfârşeşte sinceritatea şi începe ironia, unde lauda e batjocoritoare şi sarcasmul e pură admiraţie. Perpessicius se pune la adăpostul citatelor şi când nu le poate comenta, fiind lipsite de sens artistic, şi când au un sens, dar care e inefabil. Referinţele exorbitante (criticul e de altfel un eminent cunoscător al literaturii franceze, un erudit) sunt altă metodă de a-şi mistifica cititorul. Ce poţi crede despre o plachetă a unui poet de mâna a treia pe care cronicarul o pune în relaţie cu Henri de Régnier, Paul Valéry, Bataille, Bainville, Verlaine, Laforgue, Gide, Proust, Moréas, Coşbuc, Anghel, Pillat, Lovinescu, Ovid Densusianu şi încă alţii? Franchețea lui e doar aparentă şi are dantele care o fac să pară preţioasă. Ceea ce ni se dă, cu generozitate, ne este luat, în fraza următoare, cu

şi mai multă generozitate. O propoziţie o face îndoielnică pe cealaltă şi înaintăm în discursul critic, înclinându-ne când pe un val, când pe altul, ca să descoperim la urmă că ne aflăm tot în punctul din care am pornit.

Cel din urmă, al optulea, volum din seria definitivă a *Operelor* lui Perpessicius a trezit în 1965 două reacţii opuse. Vladimir Streinu a schiţat autorului următorul sugestiv portret: „Criticul, pe lângă o pălărie împodobită de penaje, cu care salută larg complimentos, are la şold o sabie decorativă, potrivită cu costumul, şi al cărei mâner lucrat artistic cere o mână fină şi gesturi inofensive. În condiţia sa internă, acest critic, mai mult sugerând decât afirmând, aparţine secolului politeţii şi este poate ultimul european căruia îi stau bine, mai bine decât multora din epocă, peruca, jaboul, mânecuţele de dantelă şi funtele sub genunchi, până unde urcă ciorapii de mătase. E un gentilom al criticii literare [...]. Ne aflăm în faţa unui orleanist [...] Efectul dintâi ca şi de pe urmă al conduitei sale critice este totdeauna de complicaţie delicată în stil rococo". Celălalt comentator este Gh. Grigurcu: „...Drama subiacentă a criticii lui Perpessicius abia aici începe. Sentimentalismul lui e surdinizat, melancolic, e o măsură care nu se poate decât cu greu aplica unor obiecte ce-l contrariază, după cum nu se îndură a refuza, a numi în chip propriu rebutul. Pe tărâmul său de moliciune şi catifele, de bucurii anexate printr-o dialectică a infinitei comprehensiuni, unor prilejuri adesea minore, elogiul e aproape singurul mod îngăduit, ca într-un misticism al afectului ce necontenit se decantează [...]. Discernământul său intelectual e jertfit în favoarea unei stări personale revolute, în care devălmăşia cărţilor e o lume absolută, o dulce tiranie. E cea mai lirică exegeză din câte cunoaşte scrisul românesc, de o beatitudine ce o poate identifica mereu cu sine, deci îndreptăţit". Să notăm în treacăt cât de în spiritul lui Perpessicius sunt ambele comentarii. Chestiunea era şi este dacă Perpessicius este un protocolar, care-şi ascunde sub etichetă o părere deseori crudă, ori un liric admirativ, incapabil să se aplice unor obiecte care-l contrariază. Cu alte cuvinte, amabilitatea lui cronică este o politeţe goală ori conţinutul unui suflet în jubilaţie perpetuă. Ambele perspective comportă riscuri. Dovadă că Streinu introduce corecţia spiritului orleanist (care a trebuit să iasă din Versailles şi să urce pe baricade), iar Grigurcu pe aceea a existenţei unui registru secund (în care lirismul trebuie uneori descifrat „prin pipăit ca un alfabet Braille"). Personal, înclin spre teza lui Streinu. Perpessicius înfăţişează cazul rarisim al unui critic care în loc să dezvăluie, învăluie. Politeţea lui ambalează obiecţiile spre a le face suportabile. Şi izvorăşte dintr-o resemnare: nu din incapacitatea gustului ori din nevoia nediferenţiată a admiraţiei. Există mai degrabă la Perpessicius o strategie a admiraţiei. El nu e atât un jubilant, cât un sceptic. Şi nu e numaidecât un cititor amabil, cât unul ceremonios. Iar ceremonia criticului seamănă cu eticheta principilor: e o formă, nu un conţinut. Şi nu e neapărat un impresionist, cât un preţios. Obiecţia lui e deghizată, nu absentă. Ceea ce ne izbeşte ici-acolo în mătăsoasele lui fraze este chiar inconsistenţa elogiului, care e adesea doar convenţional sau prea general. Ar trebui să fie cineva de tot naiv ca să cadă în capcana repetatelor *mea culpa* ale criticului ori a civilităţilor lui lexicale. Adjectivele – mai numeroase decât orice altă parte de vorbire în stilul lui Perpessicius – nu sunt doar lunecătoare, dar şi voit contradictorii, completându-se uneori în chip derutant. Ce să înţelegi din aprecierea criticului faţă de două opere ale lui M. Eliade într-o frază ca aceasta: „E cazul înainte de toate, al acelui roman *Maitreyi*, cu care dl Mircea Eliade a cunoscut o binemeritată glorie, după ce-şi făcuse debutul cu o carte *infinit mai complexă*, deci mai *artificioasă*, ca *Isabel şi apele diavolului*"?

Perpessicius este un critic de lume şi un curtean al Literelor. Arta lui este una de sugestie şi de nuanţă. Un cod al bunelor maniere o conduce de la un capăt la altul. Jubilant a fost Călinescu, nu el, care a inventat un ritual şi o

etichetă menite a ascunde un fond mai degrabă sceptic. Aşa se explică mica lui manie de degustător de texte. Deseori, o singură poezie, uneori chiar şi numai un distih ori un vers, iar în proză câte un citat picant ori exotic, îi produc o emoţie capabilă să facă uitat restul unei întregi opere. Raţionalismul lui galic, educat la şcoala rococoului stilistic, se complace în ceremonii bizantine. Perpessicius este, ca toţi marii lui contemporani întru critică, un european, un occidental, dar care a avut, spre deosebire de toţi, gustul oriental, levantin, al întortocherii stilistice. Acesta e paradoxul: un gust amar şi dezamăgit pitit sub un maxim protocol al admiraţiei. Perpessicius şi-a ascuns mai bine decât toţi sentimentele adevărate.

Poeziile sunt clasiciste, în spiritul lui Duiliu Zamfirescu şi Macedonski, corecte şi livreşti, fără ţâşnire lirică. Aspectul clasicizant este mai pronunţat în poezia lui Perpessicius decât în a oricărui poet critic, cu excepţia lui G. Călinescu. Dintre volume, cel dintâi, *Scut şi targă* (1926), are o unitate mai mare tematică şi stilistică. *Itinerar sentimental* (1932) e o simplă culegere, eterogenă şi fără nimic citabil. Poeziile interesante datează dinaintea Războiului Mondial la care Perpessicius a luat parte ca combatant, pierzându-şi o mână. Multe au aerul unor notaţii de caiet purtat în raniţă, trimiţând, uneori din titlu, la locuri şi împrejurări calendaristic identificabile. O înrâurire vine dinspre simboliştii francezi, traduşi de pe atunci, ca Verhaeren, Fort ori Samain. Sunt şi note bacoviene („Peste toată zarea s-a întins/ Un zăbranic nesfârşit de doliu;/ Cine oare-a pregătit linţoliu/ Şi anume pentru care ins?"), ori chiar minulesciene („E duminică, Mädy"!/ Îţi mai aduci aminte/ Din vremile de pace/ Sărutul meu fierbinte?// Prin parcul public unde/ Ne preumblam spre seară,/ Aceiaşi inşi se plimbă/ Cu buzele de ceară?// La fel de calm Danubiul/ Cu portul contrastează/ Electricul piano/ Mai Walzertraumizează?"). Capodopera lui Perpessicius este pillatiana *Pe Calfa-Dère, toamna...*

„Pe Calfa-Dère, toamna şi-a-ntins
melancolia
Pe-a dealurilor scunde divanuri mici de
aur,
Pe lanuri miruite ici-colo cu ţintaur,
Pe oameni ce-i pândeşte de-aproape
agonia.

În vale, ca-ntr-o baltă jur-împrejur
închisă,
A cărei unde, încă, n-a tulburat-o nava –
Prin corturile-ntinse – ca nuferi mari de
lava
Ne ofilim în râvna de zare larg-deschisă.

Văzduhul cu arome, ca azima de calde,
Mă poartă-n fundul văii, în orice dup-
amiază,
La lespedea-nvelită cu muşchi, unde
visează
Şopârle de platină pătată de smaralde."

ION CHINEZU

(15 august 1894 – 10 decembrie 1966)

După Ilarie Chendi, spirit polemic şi militant, Ion Chinezu este întâiul critic ardelean interesat de estetic şi nerefractar la poezia modernă. Cam toată activitatea lui de cronicar literar se desfăşoară la *Gând românesc* între 1935 şi 1940, cea mai serioasă publicaţie interbelică de la Cluj, după ce *Gândirea*, înfiinţată tot acolo în 1921, luase drumul Capitalei şi devenise purtătoarea de cuvânt a ortodoxismului lui Nichifor Crainic. Ion Chinezu e maiorescian prin bunsimţ şi rigoare. Cultura lui latină îl îndrumă spre o expresie clasică şi moderată, în acord cu



Idealul clasic al omului, textul lui Vianu pe care-l comentează foarte favorabil într-un rând. Deşi e intens preocupat de literatura de peste munţi (consacrându-i în 1939 un cuprinzător studiu de uz didactic), publică recenzii la cărţi ale majorităţii autorilor importanţi din celelalte provincii. Alături de prozatori regionali ca Ion Pop Reteganul, V. Papilian, Pavel Dan sau Ion Agârbiceanu, îi găsim pe Galaction, Gib Mihăescu, Cezar Petrescu, C. Stere sau Mircea Eliade, iar dintre poeţi pe Ion Pillat, L. Blaga, Şt.O. Iosif, O. Goga, Aron Cotruş. Indirect, recenzând cărţile lui Vianu şi Caracostea despre Barbu şi respectiv Arghezi, are prilejul să-şi arate înţelegerea pentru o lirică refuzată în general de ardeleni (chiar în *Gând românesc*, G. Bogdan Duică execută *Florile de mucigai*) şi să pledeze pentru necesarul ermetism al moderniştilor. Ion Chinezu, care n-a publicat toată viaţa decât volumul intitulat *Aspecte din literatura maghiară ardeleană* (1930), s-a bucurat de prestigiu aproape numai în ochii coregionalilor săi, singura ediţie antologică, *Pagini de critică*, fiind întocmită şi prefaţată generos de I. Negoiţescu în 1969. Ea rămâne utilă istoricului literar, în ciuda multor omisiuni dictate de cenzură. Ion Chinezu este un cronicar literar demn de crezare şi merita o reputaţie mult mai largă decât a avut în epocă. Judecăţile lui sunt în general juste (romanul *1907* al lui Cezar Petrescu e socotit inferior *Răscoalei*, *Rusoaica* e preferată altor romane ale lui Gib Mihăiescu, la fel cu *Papucii lui Mahmud* („suavă şi atât de armonioasă poveste") celorlalte romane ale lui Galaction, *Maitreyi* e pus mai presus de *Lumina ce se stinge* şi aşa mai departe. Dar nu e vorba numai de justeţe. Ideologul literar, cu bune observaţii de sociologie şi istorie, lasă locul în cronicile lui Chinezu criticului estetic, ale cărui formulări sunt deseori nu numai memorabile, dar şi valabile peste timp. Este în multe din ele o fineţe de limbaj care explică de ce tocmai Ion Negoiţescu a încercat să-l revalorifice după război. Iată câteva exemple. Aron Cotruş este situat la capătul unei tradiţii de poezie social-revendicativă „dincolo de care nu mai poate urma decât manifestul incendiar"... Poetul ardelean ar fi caracterizat de un „naţionalism încrezător orbeşte în destinul nostru şi dornic de monumental, dar neputându-se feri uneori de tonul exortaţiilor retorice şi plate". Sau: „În ce are mai bun şi mai trainic, poezia lui Iosif are ceva din delicateţea aeriană a acuarelelor; artă nepretenţioasă în aparenţă, totuşi cu mari rafinamente ascunse. Cine nu observă, de exemplu, că sub aspectul de simplu madrigal al unui îndrăgostit se piteşte o fineţe niponă, rezultând nu numai din sugestia pe care o dau rimele rare, dar şi din întregul joc de graţioase galanterii". Despre *La curţile dorului*: „Există anume în această carte o transparenţă şi o uşurinţă aeriană, o lumină de azur care ni se par aduse într-adevăr de pe îndepărtate ţărmuri latine. Ea poartă pecetea unui peisaj prerafaelit..." În fine, despre pastelurile lui Pillat: „Poemele sale, zvelte, triste ca plopii tineri presăraţi la mari depărtări pe şesuri întinse". Nu întâmplător, Ion Chinezu scrie un elogiu al lui Paul Zarifopol, al cărui pesimism radical se află la antipodul capacităţii de înţelegere a criticului ardelean.

MIHAI RALEA
(1 mai 1896 – 17 august 1964)



Uitat astăzi ca literat, Mihai Ralea s-a păstrat în memoria istoricilor civilizației, ca sociolog și psiholog al culturii. Oportunismul lui politic de după 1944 i-a întunecat cu totul imaginea în ochii contemporanilor și memoria în aceia ai posterității. Valoarea eseurilor lui literare este însă remarcabilă. Le găsim în culegerile intitulate *Perspective* (1928) și *Înțelesuri* (1942), de unde vor fi reluate parcimonios în *Scrieri din trecut* (mai ales în primul volum din 1956). Postuma *Portrete, cărți, idei* (1966) reactualizează și ea eseuri mai vechi, interzise de cenzura anilor '50, dar și altele despre scriitori francezi tipărite în *Cele două Franțe* (1956). În scris, Ralea a făcut puține concesii dogmatismului realist-socialist, profitând de situația lui politică privilegiată. Limitele cedărilor se văd bine dacă îi comparăm cele două eseuri despre Ibrăileanu, cel dinainte și cel de după război. Se poate afirma că Ralea se descurcă onorabil în condițiile date, când, de exemplu, Junimismul, Maiorescu ori Schopenhauer nu mai erau de ceva vreme referințe acceptate dacă nu erau comentate negativ. Ralea izbutește să adauge aceste influențe asupra lui Ibrăileanu la aceea marxistă fără a recurge la obișnuitele clișee ideologice. Ceea ce caracterizează eseistica literară a lui Mihai Ralea este o linie raționalistă de gândire și o sensibilitate clasică din care nu lipsesc niciodată nuanțele. Așa se explică necrologul lui Paul Zarifopol, eseist în care Ralea simțea un afin, în pofida dușmăniei aș zice tradiționale dintre criticul de la *Revista Fundațiilor Regale* și grupul *Vieții românești* al lui Ibrăileanu, de care Ralea era strâns legat (Ibrăileanu fiind „omul a cărui întâlnire reprezintă cel mai însemnat eveniment intelectual din viața mea"). „A fost o figură autentică de intelectual într-o țară care nu cunoaște o asemenea speță", scrie Ralea. „Curajul intelectual al lui Zarifopol întrece stadiul nostru cultural [...] Luciditatea brutală ori ascuțită, neînșelată de nicio aparență, cruzimea privirii pătrunzătoare și reci îi convin de minune". Eseistica lui Ralea e plină de formule memorabile, cu putere de caracterizare, dintre care unele au rămas valabile. Despre Arghezi, la tardivul său debut editorial, despre Caragiale (articol nereluat în anii de comunism), spune lucruri originale și definitive. „O mare energie sufletească lipsită de facilitatea de exprimare" ar face din Arghezi un poet deopotrivă perfect și silnic, sublim și stângaci. Ideea lui Ralea este că Arghezi cultivă licența și stângăcia tot așa cum Michelangelo lăsa nefinisate grosolan în piatră degetele *Sclavilor* săi. Pe Caragiale, eseistul este cel dintâi care-l restituie *epocii frumoase* de care aparținuse, văzând în el surâsul sarcastic, civilizația și bonomia, nicidecum caricatura, oribilul sau terifiantul moral. De la Ralea au rămas și câteva însemnări de călătorie, foarte inteligente, plăcute și aproape la fel de laconice ca ale lui Al. Rosetti. Câteodată aceste însemnări devin fragmentare ca niște maxime, meritând a fi citate, pentru plastica lor expresivitate, în afara contextului.

„Frumuseţea pustiului (o) egalează pe aceea a mării."

*

„Piramidele nu au niciun fior de artă."

*

„Amsterdam e o cetate de mucegai, înflorită pe ţărmuri de umezeală şi ceaţă."

*

„Londra, estetic şi arhitectonic vorbind, e un oraş urât. Dar niciun oraş n-are suflet aşa de enigmatic."

*

„Santa Lucia are toată murdăria şi strălucirea Sudului."

Aspectul cultural profund al însemnărilor lui Ralea nu poate scăpa la o lectură atentă. Călătorul merge în Spania „plin de Goya", cum spune el însuşi, aşa că nu poate admira nimic mai mult decât peisajul civilizat de mâna omului şi impregnat de imaginile lui artistice:

„În drum spre Cordoba, parcurgem ţinutul dezolant din Mancha. E patria lui Don Quijote. O stepă de praf, fără depresiuni, fără coline. Domină mereu linia orizontală, aşternută, lipită de pământ, fără curbe, întinsă din ochiul nostru până la orizont. Don Quijote, prinţul acestor locuri, slăbănog, uscat, deşirat şi lung peste măsură, nu poate fi reprezentat vizual decât vertical. Proiectând această fizionomie de erou înalt ca un plop, care răsare singuratică şi halucinantă peste şesurile fără de sfârşit, Cervantes s-a dovedit un mare pictor."

TUDOR VIANU
(27 decembrie 1897 – 21 mai 1964)



E aproape sigur că E. Lovinescu lega de tânărul Tudor Vianu o mare speranţă: aceea de a deveni un cronicar literar, altfel spus, un critic activ, atent la literatura în curs de apariţie. Dar, la scurt timp după ce semnează *Cronica ideilor* din *Sburătorul*, T. Vianu îi adresează lui Lovinescu o scrisoare de renunţare la „critica literară activă". Sunt două lucruri demne de semnalat în hotărârea lui Vianu din 1919. Primul este dorinţa tânărului, care se va dovedi plină de urmări în perspectiva operei sale ulterioare, de a se consacra istoriei literare, esteticii şi filosofiei culturii. Gestul este antimaiorescian (şi, implicit, antilovinescian), deşi nu e probabil ca Lovinescu, în pofida inteligenţei sale, să-l fi apreciat atunci ca atare. Abia în 1942, în introducerea la *Teoria valorilor*, Vianu îşi va clarifica ideea, susţinând că întreaga cultură modernă a intrat în criză odată cu tendinţa spre autonomizarea valorilor şi preferându-i capacitatea omului de a trăi şi preţui lumea în sensul armo-

niei „tuturor valorilor pe care ea în mod virtual le închide". Al doilea lucru ţine de psihologia tânărului Vianu, care dovedea încă o dată că se cunoaşte bine. Ceea ce îl îndepărtează de critica activă este, îi mărturiseşte el lui Lovinescu, absenţa îndreptăţirii morale de a-i judeca pe alţii. Confirmând efortul creator şi rezultatele sale, Vianu se declara neînstare să dea verdicte asupra strădaniilor artiştilor. Putem remarca de la început la Vianu un fel propriu de a trăi contradicţia. Îl vom regăsi şi mai târziu în disputa cu sine însuşi pe tema subiectivităţii actului critic, nu în latură morală, ca în refuzul cronicii literare, cât în capacitatea de a fi sau nu întemeiat ştiinţific. La un deceniu distanţă, Vianu susţine în această privinţă două păreri diferite. În prefaţa din 1930 la *Poesia lui Eminescu*, el combate istorismul cu pretenţii documentare al unui G. Bogdan-Duică (deşi nenumit, acesta a dat o replică vehementă) în numele unui gust cultivat, vrednic să umple golurile de informaţie (unele definitive) şi să îndrăznească imposibilul. Era vorba de întârzierea biografiei lui Eminescu până la strângerea întregului material. În 1941, în prefaţa la *Arta prozatorilor*, revine la afirmarea cunoaşterii ca scop principal al lucrării critice: „Criticul este şi el un om de ştiinţă..." Oscilarea aceasta va fi prezentă mereu în scrisul lui Vianu, chiar dacă el va alege, mai ales în studiile despre scriitorii români, o cale de mijloc.

Studiile despre *Junimea*, Maiorescu şi Eminescu din *Istoria literaturii române moderne* (în colaborare cu Ş. Cioculescu, autorul capitolului despre paşoptism, şi Vl. Streinu, care s-a ocupat de Macedonski şi de estetismul de la 1900) reprezintă cel mai strălucit exemplu. Constatăm în toate claritatea didactică a expunerii, dar bazată pe o supleţe a informaţiei care produce încântare. Criticul gândeşte limpede şi construieşte metodic. Porneşte totdeauna de la situarea istorică a unei opere, spre a o completa cu observaţii despre circulaţia temelor şi a motivelor. Ideologia autorului ocupă un spaţiu întins. Ceea ce Vianu spune, de pildă, despre formaţia şi contribuţia lui Maiorescu în estetică şi filosofie este de nedepăşit. Rolul lui Maiorescu a determinat cu precizie şi rodul acţiunii sale, apreciat impecabil. Aici, în pragul analizei propriu-zise a textelor, Vianu însă se opreşte. Antimaiorescianul Vianu împărtăşeşte cu Maiorescu plăcerea unei critici generale şi ilustrative. De aceea caracterizarea *Junimii* rămâne superioară caracterizării criticii liderului său. Şi tot de aceea, lucrul cel mai original în studiile despre Eminescu (atât cel din *Poesia*, cât şi cel din *Istorie*) nu va fi analiza, dacă o exceptăm pe aceea stilistică, anunţată în 1930 şi consacrată în *Arta prozatorilor*.

Înclinaţia spre generalitate, frica de judecata nemijlocită, ocolul erudit dat textelor (care m-au făcut să vorbesc cândva, spre scandalul emulilor lui, despre o „tristeţe a erudiţiei" la bătrânul Vianu) l-au împins treptat pe autorul tezei de doctorat despre „problema valorizării" în poetica lui Schiller din 1923 spre studii de estetică, teorie şi filosofie a artei. Este un capitol esenţial al operei lui Vianu. Recurenţa temelor e aşa de evidentă, încât arată o continuitate remarcabilă de preocupări şi concluzii. Între *Dualismul artei* din 1925 şi *Estetica* din 1934 există o strânsă legătură. Dacă găsesc superior primul dintre cele două studii, este fiindcă Vianu mi s-a părut totdeauna un mai personal istoric al ideilor estetice decât un teoretician propriu-zis. Ideea de dualitate (din estetica germană) e admirabil urmărită. Vianu a fost înainte de toate un mare profesor. L-am, audiat, ca şi pe Călinescu, şi pot spune că se completau de minune, chiar dacă, la 20 de ani, preferam teribilismul lui Călinescu, provocator în cel mai înalt grad, cumpătatei expuneri a lui Vianu, care avea însă meritul de a ne familiariza cu literatura, arta şi cultura într-o măsură mai mare decât şocantele incursiuni călinesciene. De la primele sale studii, Vianu se arată capabil să producă certitudini. Înţelegerea comportă un prag, al dubiului, peste care ne vedem siliţi să păşim la o anumită vârstă. Didacticismul lui Vianu ne opreşte de obicei înaintea lui: ne întăreşte în speranţa de a şti mai mult, totul chiar, fără să ne determine a pune la îndoială perspicacitatea minţii. Ne instruieşte,

fără să ne primejduiască, aşa cum o face adesea Călinescu. Vianu nu e un creator, ci un consolidator. Şi are o viziune organică a cercetării. Din păcate, creaţia înseamnă şi ruptură. Vianu e un sceptic, lipsit de acea candoare datorită căreia creatorul, ca şi copilul, se poate legăna în iluzia că tot ce face este original şi nou. Acest scepticism are la origine o prudenţă de om foarte învăţat. Vianu ni se înfăţişează de la primele sale studii în ipostaza unui adult prea conştient de bogăţia tradiţiei ca să-şi îngăduie libertăţi absolute. Dacă a existat la el un moment al speranţelor naive, repede depăşit, este acela din studiul de debut despre Schiller, cel mai tineresc şi simpatic lucru ieşit din mâna gravului estetician: Vianu pleacă de la premisa, neobişnuită pentru el, că importanţa esteticii lui Schiller rezidă într-o problemă care n-a atras atenţia până acum. Se abătea nu numai de la felul lui cumpătat de a judeca, dar şi de la cutuma tezelor nemţeşti de doctorat. Referentul tezei, esteticianul Karl Groos de la Tübingen, a simţit abaterea, dar n-a penalizat-o, ci din contră, probă că tânărul de douăzeci şi cinci de ani era un comentator original şi puternic, chiar dacă tema era o potecă deseori călcată înainte. Vianu nu va repeta îndrăzneala. Va pune mereu între aprecierile lui şi obiectul studiilor masa interpretărilor succesive. Teza lui de doctorat ne face să privim cu oarecare nostalgie spre destinul filosofic al unui autor, întors din promiţătorul său elan spre sinteze personale de o mare circumspecţie. În *Estetică* se vede cu ochiul liber cum teoreticianul artei se sacrifică pe altarul erudiţiei istorice. Cartea denotă un eclectism luminat şi o excepţională stăpânire a trecutului disciplinei. Ori de câte ori o teză i se pare mai bună decât altele, Vianu şi-o însuşeşte, fie şi creându-şi dificultăţi de incompatibilitate. Dacă ne gândim la Croce, al cărui contemporan a fost, remarcăm lesne diferenţa: Croce e un radical, care are fanatismul purităţii unei idei, Vianu, un moderat, care şterge graniţa dintre concepţii. Şi mai este ceva: istoria îi urmează totdeauna la Croce teoriei; la Vianu îi premerge. Eclectismul lui Vianu are nevoie de solul tuturor teoriilor. Una singură, cum se întâmplă la Croce, i-ar fi fost insuficientă.

E destul de ciudată, în virtutea celor de mai sus, şi dacă nu avem în vedere o eventuală nevoie de compensaţie intelectuală, *Arta prozatorilor români* (1941). E şi mai ciudat ca opera cea mai interesantă şi originală a lui Vianu să fie tocmai una care iese complet din linia psihologică a preocupărilor sale. Istoricul ideilor generale face în *Arta* un exerciţiu de apropiere de textele concrete. Stilistica românească e de dată recentă. Marii critici interbelici nu cunoşteau valoarea analizei stilului. Ba chiar o considerau o pură zădărnicie. Nici generaţia următoare de critici n-a fost foarte atrasă de studiul stilului, cu excepţii onorabile (între care M. Zamfir, care a creat conceptul de *stilistică diacronică*), şi asta mai ales sub influenţa structuralismului francez şi a lui R. Barthes din *Le degré zéro de l'écriture*. În ce-l priveşte, Vianu e un precursor la noi, dând conceptului de stil înţelesul de la Karl Vossler (pe care-l şi numeşte), sau de la Charles Bally: „întrebuinţare individuală a limbii". Vianu distinge între o funcţie tranzitivă (de comunicare) şi una reflexivă (artistică) a limbajului. El defineşte stilul drept „ansamblul notaţiilor pe care el (scriitorul) le adaugă expresiilor sale tranzitive şi prin care comunicarea sa dobândeşte un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic". În fapt, Vianu nu părăseşte cu totul punctul de vedere al retoricii vechi („artistul întrebuinţează totuşi forme generale de expresie", subliniază el), completându-l cu o remarcă utilă practic şi anume că nu prezenţa ca atare a figurii de stil îl caracterizează pe un scriitor, cât repetarea, insistenţa ori, paradoxal, absenţa ei. La aceasta, să adăugăm şi faptul că Vianu nu examinează pur şi simplu operele ca fapte de stil particular, dar ca ilustrări ale unor curente sau stiluri generale, oarecum în sensul distincţiei lui Leo Spitzer dintre *Sprachstil* şi *Stilsprache*. *Arta prozatorilor* va combina criteriul expresivităţii individuale cu acela al stilurilor de epocă, marcându-le pe cele din urmă. Proza-

torii sunt grupaţi în serii istorico-stilistice. *Arta* ne oferă o istorie a prozei noastre pe latura limbajului şi a compoziţiei. Tocmai evidenţierea acestui proces organic reprezintă punctul forte al cărţii. Descrierea procesului este cu mult mai folositoare cititorului de proză decât analizele propriu-zise ale stilului diferitelor opere. Vianu rămâne şi aici un mai bun istoric decât critic literar. Şi chiar decât un teoretician. Teza centrală a cărţii nu se mai poate susţine. Stilul nu e un adaos sau o deviere, căci nu există comunicare în stare pură la care să ne raportăm. Exemplul clasic oferit din capul locului de Vianu – fraza lui Sadoveanu despre clopotele care sunau „dulce şi trist" – e greşit. Nu cele două adjective dau naştere unui stil. Eroarea este de a crede că prin stil operele devin artistice: dimpotrivă, noi observăm stilul abia plecând de la considerarea textului cu pricina ca aparţinând artisticului. În fine, definiţia lui Vianu menţine o diferenţă între formă (reflexivă) şi conţinut (tranzitiv) care e insesizabilă în realitatea operei. A avut dreptate Solomon Marcus să observe că metafora cea mai potrivită pentru a defini substanţialitatea stilului nu este pruna, un sâmbure dur şi necomestibil învelit într-o materie moale şi gustoasă, ci ceapa cu un număr infinit de foi. Problema criticii care l-a ţinut tot timpul la distanţă de opera reală pe Vianu este chiar aceasta a lecturii ca răsfoire nesfârşită în căutarea unei *opere în sine* care rămâne intangibilă.

Au rămas de la Vianu şi câteva succinte pagini de proză memorialistică, absolut încântătoare.

POMPILIU CONSTANTINESCU
(17 mai 1901 – 9/10 mai 1946)



Pompiliu Constantinescu este întâiul dispărut, la doar 45 de ani, dintre criticii celei de-a treia generaţii maioresciene. Mezinul generaţiei, Ş. Cioculescu, i-a supravieţuit patru decenii. Prin vocaţie şi continuitate, Pompiliu Constantinescu este cronicarul literar *par excellence* al epocii. Toate volumele antume (*Mişcarea literară*, 1927, *Opere şi autori*, 1928, *Critice*, 1933) sunt culegeri de cronici. *Eseurile critice* (1947) ori *Figurile literare* (1943), referitoare în general la scriitori din secolul XIX, ori studiul despre *Tudor Arghezi* (1940) sunt excepţiile care confirmă regula. Abia strângerea sutelor de cronici în ediţia de *Scrieri* (1967-1972) i-a redat lui Pompiliu Constantinescu statura cuvenită celui mai de seamă cronicar interbelic. Un cronicar literar aproape exclusiv cum a fost Pompiliu Constantinescu nu se bucură însă niciodată în posteritate de prestigiul criticilor şi istoricilor literari. Inevitabil caduce, prin oportunism şi scurtime, cronicile sunt amintite de obicei mai târziu pentru interesul lor documentar, ca „jaloane" în receptare, mai degrabă citate decât citite. Conştient de risc, tânărul Pompiliu Constantinescu distingea cro-

nica de „articolul ziaristic" şi invoca numele principalelor sale modele, toate franceze, de la Albert Thibaudet, totuşi autor şi al unei *Istorii a literaturii*, până la Edmond Jaloux, „foiletonistul", adică jurnalistul literar fără alte pretenţii. Dacă întâile cronici din *Mişcarea literară* meritau, nu însă pe de-a-ntregul, asprimea cu care le-a întâmpinat G. Călinescu, cele din *Opere şi autori* sunt mult mai mature şi fixează profilul cronicarului în epocă. Lovinescian la început (articolul despre V. Pârvan urmează îndeaproape până şi punerea în pagină de la Lovinescu, amestecând amintirile personale cu portretul moral şi analiza operei), Pompiliu Constantinescu îşi defineşte repede stilul propriu: acurateţe a judecăţii de valoare, lipsa de orice veleitate artistică, precizia înfăţişării temei şi a modului de expresie, ierarhizarea justă a problemelor. Dacă-l raportăm la contemporani, pare limpede că n-are nici talentul lui Călinescu, nici capul mobilat teoretic al lui Vianu, nici ascuţimea polemică a lui Cioculescu, nici preţiozitatea lui Streinu şi Perpessicius, aşadar nicio *qualité maîtresse*. Este criticul fără însuşiri, posedând câte puţin din toate şi, mai ales, ferit de excesul propriilor calităţi. Din cauză că n-a mai fost recitit, precum ceilalţi, decât atunci când s-a încercat şi o istorie a receptării (rareori, dovadă chiar obiecţia pe care o ridică Pompiliu Constantinescu însuşi studiului lui Vianu despre *Ion Barbu*, şi anume ignorarea suverană a întregii exegeze anterioare), nu s-a dat destulă atenţie meritelor lui de pionier, în diagnostice şi în observaţiile asupra operelor. Cea mai lucidă prezentare a *Ideilor şi formelor istorice*, cartea lui V. Pârvan din 1924, o găsim la Pompiliu Constantinescu: „Locuri comune ale cugetării contemporane, însă învălmăşite, ca în urma unei catastrofe logice, şi îmbrăcate în haina unui jargon stilistic de o regretabilă originalitate." Cu două decenii înainte ca Lovinescu să proclame nevoia întoarcerii la Maiorescu, în condiţiile valului de iraţionalitate care ameninţa spiritul critic, Pompiliu Constantinescu denunţă, iată, la Pârvan, introducerea „misticismului în istorie" în *Idei* sau „ideologia mistică" a *Memorialelor*, văzând în autor „un romantic bântuit de ambiţia faptei, în fond, un visător care şi-a sublimat ambiţia de a domina reducând-o la organizarea unui mandarinat ştiinţific". Generaţia următoare nu se va mai mărgini să-şi sublimeze ideologic iluminările. Cronicarul este mereu impecabil. Intuieşte imediat geniul, întâmpinând *Cuvintele potrivite* ale lui Arghezi cu memorabila propoziţie: „În sfârşit, mitul a coborât între filele volumului...". Nu-i scapă, cum nu-i scăpase doar lui Aderca înainte, originalitatea poeziei lui Bacovia: „produs organic al unei sensibilităţi maladive". Foarte exacte, din prima clipă, sunt cronicile la Ion Barbu, L. Rebreanu, H.P.-Bengescu, L. Blaga, Paul Zarifopol, Camil Petrescu, aşadar, la toţi marii scriitori moderni, în acelaşi ton cu aprecierile lui Lovinescu sau Călinescu. Dar şi la Maria Banuş, Mihai Beniuc, H. Stamatu, Emil Botta, C. Tonegaru, D. Stelaru şi ceilalţi tineri care „vin". Despre Lovinescu scrie douăzeci şi şase de cronici, nu lipsite de obiecţii, dar mai înţelegătoare decât ale maliţiosului Cioculescu şi fără salturile de umoare din acelea ale lui Călinescu. Este probabil singurul care-şi apreciază confraţii, după Lovinescu însuşi. Primit cu mari rezerve de Călinescu, îi comentează într-un spirit de justeţe toate cărţile şi romanele, cu excepţia *Istoriei* din 1941 (când nu mai avea rubrică), dar despre care, în recenzia la compendiul din 1945, are aprecieri extraordinare. Pompiliu Constantinescu ştie să fie şi aspru. *La Medeleni* ar fi o „prolixă monografie a adolescenţei" denotând „inaptitudine pentru roman". „Literatura lui Aderca nedumereşte tocmai prin originalitate". *Dan* al lui Vlahuţă i se pare, la reeditare, o „gâfâitoare melodramă". *Proces* al lui Biberi este „victima lui *Ulysses* de Joyce". În *Elegii pentru fiinţe mici*, E. Ionescu „se joacă cu apreciabil de multe păpuşi de cârpă". Şi dacă n-avea cum judeca *Nu* în perspectiva *Regelui moare*, nu lasă nerelevată „comedia" întunecată pe care junele critic o joacă în articolele sale. Erorile majore sunt puţine: „Literatura lui Slavici se reduce la povestirea etică şi didactică", „mărturie a unui literat

minor". Ceea ce nu se mai ştie astăzi din Pompiliu Constantinescu este, paradoxal, numărul mare de expresii critice memorabile. A rămas obiceiul de a-l socoti lipsit de stil, când, în fond, îi lipseşte numai pretenţia de artistic. Formulări precise şi plastice sunt peste tot şi ar fi păcat să nu extragem măcar câteva: piesa *Fapta* a lui Blaga este o „melodramă ştiinţifică", poezia lui D. Botez suferă de o „dispersare inutilă" prin înrâuriri diverse, la Holban se remarcă „analismul dus până la tortura morală", Adrian Maniu are „realismul unui pictor primitivist", iar Gib Mihăescu este „un pictor al nevrozelor erotice în tonuri de cărbune". Despre Perpessicius: „Predilecţia spre amănunt şi o persistentă difuzare sentimentală a impresionismului său dau o curioasă senzaţie de abatere de la centru, într-o excursie care nu ştii unde te va duce". În *Patul lui Procust* ar exista „o situaţie de şah moral, un mister de esenţă melodramatică, aţâţător totodată, dar şi deficient". În fine, despre unul din volumele de versuri ale lui Virgil Carianopol: „Cu toate sforţările dlui Virgil Carianopol de a fi original şi suprarealist, voind să halucineze poetic propriu, în poemele sale de azi influenţele stri-vitoare din d. Ilarie Voronca apar ca petele de sânge pe mâinile Lady-ei Macbeth". O eroare greu de explicat este studiul despre *Tudor Arghezi* din 1940, în care poetul şi prozatorul sunt citiţi prin prisma lui Blaga. Studiul începe cu *Adamism*, „basmul copilăresc al Facerii", şi se încheie cu *Mistica învierii* din *Cimitirul Buna-Vestire*, amestecând lirica şi epica, *Icoanele de lemn* şi *Psalmii* sau raportând satira, de fapt, a învierii din roman la *Epistola întâi către Corinteni* a Apostolului Pavel. Foarte discutabil este, în definitiv, chiar duhul creştinesc al lui Arghezi care ar predomina, în viziunea lui Pompiliu Constantinescu, atât în acceptare cât şi în tăgadă. Studiile ample despre Eminescu, Creangă, Maiorescu, Cargiale (şi Mateiu), Hasdeu, Macedonski, Duiliu Zamfirescu sunt inconturnabile pentru orice istoric de bună credinţă. Cronicile literare rămân însă cele mai importante pentru înţelegerea unui critic pe nedrept uitat astăzi.

VLADIMIR STREINU

(23 mai 1902 – 26 noiembrie 1970)

Republicând, cu puţin timp înainte de moarte, *Paginile de critică literară* din 1938, o selecţie din articolele (recenzii, cronici, studii, eseuri) din cel dintâi deceniu de activitate, şi adăugând un al doilea volum, de asemenea, selectiv, cuprinzând articole din deceniul care a urmat, Vladimir Streinu le-a însoţit de o scurtă prefaţă, necesară nu doar pentru a lămuri sensul criticii sale de întâmpinare dintre 1928 şi 1948, dar şi pentru a amorţi vigilenţa cenzurii. „Militantismul estetic e ţinuta cea mai evidentă a prezentelor *Pagini*...", declară autorul, definind corect misiunea pe care şi-o asumase împreună cu toată generaţia lui de critici. Ca să precizeze mai jos: „Militantismul estetic nu înseamnează însă estetism..." Suntem, să nu uităm, în 1968. Precizarea era pentru cenzură, ca şi aceea care se referă la diferenţa dintre „politică" şi „politicianism", imixtiunea în artă a celui din urmă, nu a celei dintâi fiind, vezi Doamne, condamnată de criticii interbelici. Concluzia este însă din nou demnă de atenţie şi sună foarte lovinescian: „Adevărata şi poate singura răspundere intelectuală pe care şi-o simte autorul volumelor de faţă stă aşadar în încercarea, alături de alţii, de a stăvili surparea, peste valorile artistice, a unor terenuri limitrofe, de a zădărnici instaurarea anarhiei în spirite şi de a veghea asupra acelei ordini supreme pe care Arta o instituie în lume". Apărarea purităţii artei se leagă de aceea a purităţii criticii. Le-a fost dat lui Streinu şi colegilor săi de generaţie, majoritatea profesori

de literatură, să pună stavilă unei confuzii a valorilor, denunțată deja de Maiorescu, dar nu îngropată cu totul nici după Primul Război, când continua să scoată capul mai ales în manuale și istorii școlare. Fără a fi, cum admite el însuși, un polemist, Streinu și-a contrazis „firea” tocmai când a „trebuit să intervină în vacarmul de erori” stârnit de acest tip de critică, dovadă articole precum *Confuzie 1938* sau *O istorie școlară a literaturii române*. La „mistica naționalistă”, și ea la modă în anii '30 ai secolului, și împotriva căreia Lovinescu a scris studiile despre



Maiorescu și „Junimea”, Streinu se referă, în prefața din 1968, doar ca să-și exprime satisfacția că „socialismul luminat” ne-a salvat cultural de „sociologismul vulgar”, la modă, el, în anii '50. Astfel de concesii găsim la toți supraviețuitorii perioadei interbelice. Tributul pe care ei au crezut de cuviință să-l plătească a fost mai mare sau mai mic. Dar a fost deseori unul. În ce-l privește, după zece ani de interdicție, Streinu a revenit în presa literară cu un succint articol despre Maiakovski, în 1959, având nevoie de încă patru ani pentru a-și relua cu oarecare regularitate publicistica. În general vorbind, el a fost, alături de Călinescu, unul dintre criticii noștri cu vizibile preocupări teoretice, legate de critica literară, cât și de poezie sau roman. N-are originalitatea lui Călinescu, dar felul cum separă critica estetică de aceea psihologică ori de istorism, apăsând pe existența unui stil al criticului, dincolo de seriozitatea sa științifică, e plin de bun-simț. Despre conceptul modern de poezie a scris un remarcabil studiu, care, plecând de la Poe și ajungând la Valéry, deosebește limpede neghina din poezie (anecdota, didacticismul, pasionalitatea) de boabele de grâu adevărat (lirismul). Spre sfârșitul vieții, Streinu și-a încununat opera de apetit teoretic cu o foarte utilă carte despre versul liber românesc, temeinic documentată.

Având la îndemână toate *Paginile de critică literară* (cinci volume), ne dăm seama că Streinu a scris mai mult decât s-a crezut. Și că bună parte din texte sunt cronici literare. Spre deosebire de Pompiliu Constantinescu sau de Perpessicius, Streinu nu și-a legat însă numele de o revistă ori două în care să dețină oarecare vreme o rubrică de acest fel. Articolele și le-a tipărit pe unde (am numărat, înainte de război, mai bine de zece reviste, iar în anii '60, alte zece, în nici una criticul neavând o continuitate mai lungă de câteva luni) și când s-a nimerit . În aceste condiții, el n-a scris decât despre câteva dintre cărțile care au marcat epoca, n-a scris nici măcar la toate operele importante ale aceluiași scriitor, sumarul volumelor debordând în schimb de nume și de titluri care astăzi nu mai spun nimic. Dacă acest din urmă lucru este inevitabil în carierea unui cronicar, hazardul îl face pe Streinu să comenteze *Robul* lui Dem Theodorescu și nu *Rusoaica* lui Gib Mihăescu, *Logodnicul* Hortensiei Papadat-Bengescu și nu *Concert*, ori *Cazul Eugeniței Costea* de M. Sadoveanu și nu *Baltagul*, *Creanga de aur*, *Frații Jderi* și celelalte, ceea ce oprește tabloul literar al vremii să se contureze măcar. Și mai este o dificultate. Vladimir Streinu, poet el însuși, are vădită predilecție pentru comentariul de poezie. Proza nu-l pasionează. Iar critica are, ca și la Călinescu, de altfel, comentarii pe cât de zgârcite, pe atât de nedrepte. Streinu inaugurează la noi seria

unor eminenţi critici ai poeziei, cum vor fi după al Doilea Război Ion Negoiţescu, Gh. Grigurcu sau Al. Cristelecan. În termenii lui Streinu însuşi, aş vedea aici o serie stilistică, în sensul criticii de stil. Nu se poate scrie despre poezie fără un element simpatetic. Lirica n-are sâmbure raţional. Impresionismul a rămas aproape singura metodă adecvată când comentăm poezia. El s-a născut de altfel odată cu poezia modernă şi probabil din aceeaşi rădăcină, când, între facultăţile spiritului, intuiţia a început să se pună în valoare.

Cele mai interesante *Pagini* ale lui Streinu sunt cele despre marii poeţi. Cu excepţia lui Ion Barbu, faţă de a cărui poezie Streinu a arătat o constantă şi inexplicabilă rezistenţă, toţi ceilalţi s-au bucurat de analize remarcabile. Despre Tudor Arghezi, Streinu a scris în repetate rânduri. Aproape tot este de cea mai bună calitate. Opinia criticului s-a modificat în timp. Ca şi stilistica abordării. Iniţial, Streinu a văzut în poetul *Cuvintelor potrivite* (despre *Flori de mucigai* n-a scris) un „geniu verbal", care împrumută de la Baudelaire „clişeul negativ al universului moral burghez", trucând însă conflictul moral. Încheierea acestui prim studiu este o dovadă de onestitate, dar şi, poate, de prudenţă şi rămâne unul dintre rarisimele exemple din critica noastră de recunoaştere a limitelor propriei percepţii: „Şi în sfârşit acum, când mecanismul arghezian îmi stă demontat în faţă, sau cel puţin îmi închipui aceasta, simt că dincolo de teme, procedee, compoziţie, ritmică, psihologie şi influenţe rămâne un duh inanalizabil care mă umileşte. Încerc o dramă de inteligenţă". Un deceniu mai târziu, poezia lui Arghezi i se înfăţişează criticului ca o „mare dramă creştină", „impresionantă din punct de vedere etic", „ilustrând lirismul religios". Ceea ce Streinu va scrie în anii '60 despre un Arghezi ajuns la senectute, aproape că nu mai are relevanţă. Stilul este acum acela „oficios" pe care i-l reproşa Călinescu în *Istoria literaturii*, şi nu numai când se referă la Arghezi, dar şi la Sadoveanu (şi încă, fiind vorba despre *Mitrea Cocor*!), Camil Petrescu sau, lucru între toate cel mai uimitor, la Călinescu însuşi. Şicanat perpetuu, pentru şovăielile debutului, pentru *Opera lui Eminescu* (despre *Viaţa*, Streinu nu scrie, cum nu scrie despre *Istorie*) sau pentru monografia consacrată lui Creangă (nu fără temei i se reproşează lui Călinescu faptul că, tot răsucind cuvintele, a creat paradoxul ca „Eminescu, spirit adânc cultivat şi cărturarul vremii lui, să ne apară ca om al instinctelor, făptură elementară, iar Creangă, cel care fusese prins scărpinându-şi cu o lopăţică spinarea groasă, sub care huzurea numai geniu popular, să ia înfăţişarea « autorilor cărturăreşti ca Rabelais şi în linia lui Steine şi Anantole France »"), Călinescu are parte de un protocol maxim în câteva articole din anii 1964-1965, două tipărite, ce e drept, chiar în *Revista de istorie şi teorie literară* al cărei director Călinescu era. Blaga nu e chiar una dintre slăbiciunile lui Streinu, care înregistrează totuşi cu subtilitate „impresia netă de traducere" pe care i-o fac versurile din *Poemele luminii*, imagismul prozastic, cu origine în aforismele lui Nietzsche, „cerebralitatea încordată" a *Paşilor profetului*, spre a privi cu sporită bucurie estetică poemele precreştine, păgâne, din *În marea trecere* ori *Lauda somnului*. Spiritualismul care încenuşează natura blagiană este pentru Streinu o formă de animism („Pietre, copaci, accidente şi forţe naturale se tălmăcesc ca tot atâtea chipuri de a se exprima ale divinităţii") , ceea ce este mai mult decât discutabil. Poetul interbelic despre care Streinu scrie paginile cel mai greu de uitat este însă Bacovia. E probabil că Streinu a fost primul critic de seamă care a văzut o mare poezie în *Plumb* (volumele următoare i se par a reflecta „istovirea lirismului" atât de original al poetului). Formulările critice sunt câteodată extraordinare: „poezie de scoică bolnavă", „simţuri tocite, trezite doar de brutalitate ori de senzaţional, fără nuanţă ori subtilitate", „umanitatea gânditoare se anulează la acest poet în simple acte de adaptare, ca în ordinea vegetală, sau, cel mai adesea, în fenomene de geotropism ale universului inert", „dincolo de ruina sufletului [...], începe jelania

fiziologiei – foamea, frigul, umezeala – iar apoi inerţia materiei primordiale" etc. Nimeni nu mai nimerise înainte astfel de caracterizări ale bizarului poet şi, în general, puţini se ridicaseră la acest nivel de comuniune intimă între limbajul critic şi acela poetic. Dintre poeţii postbelici, se bucură de atenţia lui Streinu câţiva: Doinaş, Labiş, Ion Alexandru şi, explicabil prin circumstanţe personale, Dragoş Vrânceanu. Nichita Stănescu i se pare robit de abstracţiuni, ca şi Virgil Mazilescu ori Cezar Baltag, pentru M. Ivănescu n-are, vădit, antenă. În contextul criticii noastre din anii '60, Streinu venea mai puţin cu autoritate, cum era cazul lui Călinescu ori Vianu, şi mai mult cu un orizont de cultură care nu putea să nu impresioneze. El este primul care stabileşte o legătură între *Mistreţul cu colţi de argint* şi *Erlkönig* de Goethe, întoarce poezia lui Sorescu spre Emil Botta sau Constant Tonegaru, dar şi spre, mai încolo, Corbière şi Laforgue, definind-o ca pe un „apocalips burlesc" închipuit de „un copil plin de ingenuitate care se joacă cu drojdiile existenţei", în fine, îi vede în ascendenţa lui Ion Alexandru pe Iosif, Goga şi Blaga, iar în „versurile lui nestrujite", un „suprarealism al lumii rurale". Astfel de raportări şi definiţii au trecut apoi la toată critica. O importantă contribuţie a avut Streinu la reimpunerea ca poet a lui V. Voiculescu, acela din sonetele shakespeariene, şi la revelarea prozatorului din *Sezon mort* şi celelalte.

Cu adevărat admirabile sunt studiile din *Clasicii noştri* (1943), volum reeditat târziu, în ciuda faptului că face parte din bibliografia obligatorie a celor cinci scriitori: Al. Odobescu, Titu Maiorescu, M. Eminescu, Ion Creangă şi G. Coşbuc. Despre modernitatea gustului maiorescian pentru poezie, Streinu a scris, din nou, cel dintâi, sugerând influenţa lui Poe (citat de Maiorescu!) şi remarcile lui sunt acceptabile chiar şi pentru cei care îl aşteaptă pe Macedonski pentru primenirea conceptului de poezie. Al. Odobescu i se pare criticului „personalitatea-tip" a secolului XIX românesc, combinând, în militantismul lui cultural, spiritul paşoptist cu acela critic maiorescian. La Creangă observă puţinătatea „examinărilor estetice" şi respinge mai peste tot teza lui Călinescu despre humuleştean, deşi, cum vom vedea, ea era în linii mari aceea susţinută de Streinu însuşi despre Coşbuc. Până la urmă, el descoperă în *Amintiri* o „culoare locală" vie şi de neuitat, iar în *Poveşti* „versiunea adultă" a basmului popular. „Adevărat ciclu rapsodic ţărănesc", proza lui Creangă s-ar caracteriza prin homerism. Deşi cuvântul se găseşte deja la Iorga sau Ibrăileanu, analiza lui Streinu este mult mai strânsă şi mai convingătoare. Cele câteva studii despre Eminescu se disting prin două particularităţi diferite. *Eminescu, poet dificil* este un exemplar model de sinceritate a lecturii: versuri şi poeme întregi greu de înţeles, şi chiar un ermetism fundamental al liricii. Chiar dacă nu în toate cazurile „ilizibilul" se confirmă, Streinu ridică o problemă de principiu corectă. Până şi astăzi, Eminescu nu e un poet pe de-a-ntregul lipsit de colţuri obscure ori de echivocuri ce n-au fost explicate. La baza acestei stări de lucruri se află, după observaţia penetrantă a criticului, însuşi farmecul somnolent al versului eminescian: „...Toate imaginile, dacă se observă bine, plutesc într-un fel de ceaţă, care nu este a vieţii sufletului nostru, într-o legănare somnolentă, după cum s-a zis, care exercită asupra cititorului o moleşire dulce, perdeluindu-i privirea. În această stare, funcţia intelectivă a sufletului, faţă de care orice poet nou este un poet dificil, trece printr-un mic leşin. O ameţeală ca de farmec cuprinde totul şi ceea ce mai rămâne să se audă e un adevărat descântec, al cărui neînţeles logic nu se opreşte în loc nicio clipă". În fine, cel mai original din cele cinci studii (în fapt, paisprezece, fiindcă doar Creangă şi Coşbuc au norocul unor sinteze, ceilalţi autori fiind trataţi în mai multe articole separate) este acela despre Coşbuc. Este cea mai radicală înnoire a interpretării poetului *Iernii pe uliţă* după ce Gherea l-a numit „poetul ţărănimii". Pentru Streinu, formula gheristă e şi sociologic, şi estetic greşită. Nimeni nu

mai credea că în *Balade și idile* este pictat un tablou realist al satului ardelean. Idilismul, ludicul și miticul de esență folclorică se opun acestui fel de a privi lucrurile. Streinu ne propune în Coșbuc, oarecum în consonanță cu poezia modernă, un poet de *week-end*, împreună cu care putem descoperi aerul proaspăt și inocența morală a satului, cu erosul său șăgalnic, de idilă, chiar dacă unele pasiuni „tulburi și vinovate" nu lipsesc, totul transfigurat de un „geniu al formei". „Coșbuc nu e poet liric", conchide Streinu. Și pe bună dreptate. El nu numai scria pentru „gustul orășenesc" (observație capitală!), dar, aceasta Streinu n-o mai spune, era el însuși un orășean care trata muzeal satul, transformând autenticitatea sentimentelor și a momentelor de viață într-un spectacol, într-un joc, cu costumația de rigoare. Înainte ca cititorul să fie invitat a merge duminica la țară, poetul însuși făcea acest lucru, redescoperind satul într-o lumină nouă și dezvelindu-i farmecul pe jumătate artificial cu o voioșie inextingibilă. Iar dacă, așa cum spune Streinu, liric Coșbuc nu e, aceasta se explică prin faptul că poezia lui nu are interioritate, nu e confesiune, ci punere în scenă, cu personaje, psihologic și lingvistic, distincte. În *Cântecul fusului* ori în *Fata morarului*, cele mai apropiate de formula lirică, avem monologuri precis atribuite; nicidecum jelanii lirice. Știm mereu cine vorbește în poezia lui Coșbuc. Tot timpul altcineva decât poetul însuși. Coșbuc este el însuși numai când este un altul. Sugestia pentru o astfel de înțelegere a *Baladelor și idilelor* vine din remarcabilul studiu al lui Streinu.

Versificația modernă din 1966, „studiu istoric și teoretic asupra versului liber", este o contribuție de primă mână la cunoașterea poeziei moderne (și nu numai). Autorul se ocupă mai întâi de tradiția europeană a verslibrismului spre a ajunge la capitolul românesc din care nu omite prozodiile (câte erau știute până la acea dată, începând cu *Observațiile și băgările de seamă*... ale lui Ienăchiță Văcărescu, dar neputând, din păcate, să ia cunoștință de remarcabilele analize ale lui I. Funeriu și Mihai Dinu apărute după moartea sa). Câteva dintre constatările lui Streinu sunt definitive. El este cel care a descoperit faptul că „alexandrinul românesc este versul de 14 silabe", cu două mai multe decât în modelul său francez: „Deși, aritmeticește, comparabil mai curând cu *fourtheener*-ul englez, funcțional și statistic versul nostru de 14 silabe deține rolul alexandrinului, revenit decasilabului – *the five iambics* în limba engleză și endecasilabului *sciolto* în cea italiană".

Vladimir Streinu este și un poet interesant, chiar dacă fără notă personală, cu excepția stringenței formale învățate și ea de la Ion Barbu. Primele versuri, de imediat după 1920, sunt pline de atmosfera naturistă posteminesciană care nu lipsește nici la Șt.O. Iosif, nici la G. Topârceanu, viitorul istoric al versului liber preferând versul regulat („Vânătă între-ale vântului bătăi/ Toamna aspră, ca și-n alte rânduri,/ A lăsat deodată ceață grea pe văi/ Și pe sufletele noastre – gânduri.// Din tăceri de sure veșnicii ales,/ Rece gândul morții ne încarcă/ Dar părem cireșii firavi, parcă,/ Ce din pâcle chiciuri grele au cules"). Ulterior, fără a exclude ecouri din Mateiu Caragiale, Bacovia și Arghezi, inspirația e trecută prin strungă barbiană, fie aceea din primele poezii, acelea expresioniste neincluse în volumul din 1930 („La sudic promontoriu pletos de alge, unde/ Mustea salin principiul lui Thales miletin,/ Inform scafandru merse adânc să cate-n unde/ Broboanele de germeni cleioși ca-n gropniți vinul.// Dar mugurele Vieții bivalv suia-n lanterne/ Și-n visul lor fu scoica, din care Venus, plină/ De somnuri, se sculase pe apele materne,/ Molatic val de nimfă, de spumă și lumină"), fie aceea din *Joc secund* („Rezumat acestei zi, solara cale/ Trebuie să fi clădit un curcubeu,/ Ca un arc de-nalt triumf și de cristale,/ Pentru ochii mari de tineri; poate Eu// Știu doar umbra care, fără a se teme,/ De sub talpă mi-a scăpat ca un sobol/ Și-ntr-un cerc vrăjit de noapte și blesteme/ M-a cuprins cu fapt spurcat și cu ocol"). Versurile sunt mereu foarte frumoase, chiar dacă îndulcite de pastelul pillatian:

„Am scos din panoplie o veche carabină
Să fiu pândar de toamnă pădurilor secrete;
Voi împăia o piele, în pod sau de perete,
Ca să-mi răzbun amarnic pe-o singură
jivină
Totala-ngălbenire, ce stă să se arate,
Adusă-n blăni de șue sălbăticiuni roșcate.

Dar n-apucai oțele a-ntinde prin frunzișe,
Că fulgeră o fugă subcorni – cărămizie;
Pe dâmburi și muscele, de unde nu se știe,
Norod de vulpi aprinse, când drept și
când piezișe,
Gonea – și, ca tutunul, va trebui să spui că
O ginte mai măruntă, de jder sau
nevăstuică,
Tălăzuia o mare de curgeri, argiloasă.

Coprins de îmbulzeala făpturilor de iască,
Văzui cum seara, urma, le vrea să
tăinuiască
Și-atunci, în anotimpul prea galben, de
pucioasă
Trăgând mai la-ndemână grea pungă cu
alice,
Ochii buimac în toamnă întunecimi
complice

Și-am slobozit din țeavă pe ceruri, arzător,
Un Orion și șapte-opt Cloști cu puii lor."

ȘERBAN CIOCULESCU
(7 septembrie 1902 – 25 iunie 1988)



Foto: I. Cucu

„Un vestigiu prețios din vremea criticii normale": formula lui Marin Sorescu din portretul pe care i l-a consacrat lui Șerban Cioculescu, octogenar, în *Ramuri* e, în cel puțin două privințe, cât se poate de potrivită. O dată fiindcă face apel la epoca de aur a criticii noastre, aceea dintre războaie, când o strălucită generație de critici preluase ștafeta maioresciană a autonomiei esteticului și a judecăților de valoare nepartizane. A doua oară, fiindcă structura carteziană a gândirii lui Cioculescu, luciditatea lui, refuzul obscurantismelor ideologice, pasiunea pentru spiritul treaz al lui Caragiale, toate, vizibile și în opera de bătrânețe, redeveneau (ce fatalitate!) un scut necesar împotriva asaltului protocronist și al naționalismului comunist din anii '70-'80 ai secolului. Și încă: Șerban Cioculescu a rezistat la fel de bine și altor glasuri de sirenă care se făceau auzite în critica literară contemporană, de pildă, structuralismului și în general noilor metode care sacrificau criteriul subiectiv al valorii și al gustului în favoarea tratării operei ca un

obiect cultural. Respingând acest soi de exagerări, Ş. Cioculescu le respinge şi principiile. Bunul-simţ de la care se revendică orgolios şi cu temei îl ajută să vadă just excesul de zel, chiar dacă uneori îl împiedică să accepte faptul că există, în critică la fel ca oriunde, şi schimbări fireşti. Autoironic şi deopotrivă ironic, se caracterizează singur, într-un rând, prin raportare la un autor de studii despre Eminescu: „Dânsul, intuiţionist şi existenţialist, sensibil la adierile contemporane ale gândirii, iar eu, biet retardat, legat de metoda carteziană a îndoielii metodice şi încrezător în puterile inteligenţei..." Sau, în altă împrejurare: „Nu sunt sceptic, dar, cum spuneam, plec de la îndoiala metodică spre a ajunge la adevăr, iar în cercetare, de la texte probante, indubitabile, neîncrezându-mă în subtilităţi de interpretare". Nu se poate un crez mai limpede! Ş. Cioculescu vrea să fie R. Picard al nostru faţă de noua critică inspirată de Roland Barthes. Şi, dacă ieri, această voinţă i-a atras un oarece, fie şi delicat, oprobriu, astăzi, ea pare legitimă şi chiar necesară într-un moment în care critica se abătea de la rosturile ei, filosofând steril pe marginea textelor, cedând ispitelor pseudoştiinţifice de tot felul şi alambicându-şi expresia până la absurd. Sigur, exista şi riscul ca, odată cu apa murdară din albie, să fie aruncat şi copilul. Respingând inefabilul artistic şi punând preţ exclusiv pe inteligenţa criticului, Ş. Cioculescu îşi închidea accesul spre zone fierbinţi ale actualităţii literare, mai ales poetice. După ce, în anii '30-'40, justificase admirabil obscuritatea argeziană condamnată de Iorga, în anii '60 îi judeca aspru pe Marin Sorescu şi pe Nichita Stănescu în numele aceluiaşi principiu, dar inversat, al aparentului arbitrar logic din versurile lor. Roland Barthes distingea, cam tot atunci, o lectură de plăcere, a clasicilor, a consacraţilor, de una de juisare, a contemporanilor. Aş fi fost tentat să afirm că Ş. Cioculescu o considera valabilă critic doar pe cea dintâi, dacă n-aş avea exemplul articolelor şi studiilor sale, dintre războaie, când sita critică a cernut perfect poezia şi romanul nostru modern. Inamicul inefabilului nu era, în practica lecturii, la fel de radical cum era în teorie, dar se vede că nu-i este dat niciunui critic, oricât de mare, să înţeleagă literatura la toate vârstele ei, că există un prag de sus al înţelegerii care nu poate fi niciodată depăşit. Ş. Cioculescu n-a avut cine ştie ce dificultăţi în a-i înţelege şi impune pe autorii din generaţia sa ori din cele vecine, dar s-a blocat în faţa celor mult mai tineri de după 1960.

De altfel, Ş. Cioculescu a debutat, dacă lăsăm la o parte activitatea de editor al lui Caragiale (în continuarea operei începute de Paul Zarifopol), ca un foarte exigent şi prob cronicar literar. Mai direct în aprecieri decât Perpessicius, mai minuţios şi mai elaborat decât Pompiliu Constantinescu, mai susţinut în timp decât Streinu şi mai puţin fantast decât Călinescu, el a pus umărul în modul cel mai util la consolidarea literaturii noastre moderne. Cronicile sale (îndeosebi din *Revista Fundaţiilor Regale*) sunt nu numai un repertoriu aproape complet al apariţiilor importante din poezie, roman, eseu, teatru etc. din interbelic, dar sunt, spre deosebire de ale confraţilor săi de generaţie şi breaslă, mult mai asemănătoare cu nişte sinteze istorice decât cu analizele sumare şi rapide prin care s-a remarcat recenzia literară dintotdeauna. Altfel spus, Ş. Cioculescu nu scrie de obicei despre o singură carte, el comentează *poezia* lui Blaga, Vinea sau Maniu, dublând comentariile asupra unor autori cu „priviri" asupra unor „aspecte" (e titlul său!) literare actuale, cum ar fi ermetismul liric. Consideraţiile istorice (de situare şi comparare) abundă, unele articole fiind, de exemplu, veritabile cronici de ediţie (mereu interesat de latura filologică, Ş. Cioculescu rămâne până astăzi cel mai remarcabil autor de cronici de ediţie din câţi am avut, urmat de foarte puţini după război, cum ar fi Mircea Zaciu sau Mircea Anghelescu). În fine, nu este de neglijat, în această abordare frontală, nici turnura didactică a articolelor sale. Niciunul dintre cronicarii noştri literari n-a dat atâta atenţie izvoarelor, explicării unor expresii, subînţelesurilor unor metafore ori ereziilor de gândire. În acest punct se leagă de altminteri

concepția lui Ș. Cioculescu despre valoarea inteligenței în critică și, implicit, despre insuficiența intuiției în căutare de inefabil de înfățișarea concretă pe care o capătă textul său critic. Merită, spre a ne edifica deplin, să cităm analiza dintr-o cronică la patru versuri ale (*nota bene!*) clasicizantului N. Davidescu. Versurile sunt acestea: „Armatele de-un zeu necunoscut/ Conduse-ale Cartaginei slăvite/ Ca gheţurile-au năvălit topite/ Pe-al nostru-ntreg și strămoșesc ținut". Și acum comentariul logic, filologic și istoric al lui Ș. Cioculescu: „Incidentala – « de-un zeu necunoscut conduse » – îngreunează strofa și suferă de un echivoc noțional, deoarece cartaginezii erau politeiști, așa că ea se referă probabil la regele lor, Hanibal. Pus în gura unui roman, epitetul «slăvită», legat de Cartagina dușmană, e admisibil doar ca o umplutură cerută de rimă, iar celălalt epitet, «strămoșesc», pe lângă ținutul Italiei peninsulare, este discutabil, deoarece cucerirea, de către latini, a țării întregi era prea recentă ca să permită romanului de a vorbi cu conștiința modernă a unui cetățean". Ce ar fi de adăugat? Poate doar că acest criteriu de istorie gramaticală, perfect aplicabil unui N. Davidescu, devine bizar dacă e vorba de poezia unui Lautréamont, Rimbaud sau, în general, a modernilor. Prin prisma acestui fel de a gândi poezia, Ș. Cioculescu rămâne probabil cel mai maiorescian dintre criticii noștri moderni. E destul a-i reciti bunăoară analiza la *Caligula* lui Arghezi spre a constata cum desfacerii mecanismului intim al liricii i se preferă informații asupra dublei personalități a lui Caligula, suveranul dement și, în primele luni ale domniei, oșteanul curajos și popular printre romani, ca să înțelegem corect sensul declamației pe care poetul i-o pune în gură și care e gura oșteanului, nu a detracatului mintal. Cam așa va fi toată interpretarea critică a lui Ș. Cioculescu, glisând permanent spre filologic și istoric, delicioasă anecdotic, dar fără antenă pentru literarul propriu-zis.

Poate de aceea n-ar trebui să ne surprindă în *Viața lui Caragiale* din 1940, încă biografia cea mai bună din câte avem a scriitorului, ciudățenia de a nu fi istorisită moartea protagonistului. În imensul său scrupul științific, lui Ș. Cioculescu îi scapă printre degete sensul destinului ca formă de transcendență. Preocupat să descopere și să cumpănească detaliile cele mai exacte și anodine ale vieții lui Caragiale, îi ratează moartea. Singurul dintre criticii însemnați ai vremii care a găsit insuficientă *Viața lui Eminescu*, Ș. Cioculescu nu împărtășea cu G. Călinescu, autorul ei, ideea că o biografie nu e doar chestiune de document, ci și de creație. Întregirea biografiei din 1940 cu studii despre opera lui Caragiale n-a modificat esențial această lectură care se referă, cu maximă acuratețe, la litera textului (fie acesta și viața lui Caragiale), dar aproape fără acces la spiritul lui.

Ș. Cioculescu este și autorul primei părți dintr-o *Istorie a literaturii române moderne* scrisă în colaborare cu T. Vianu și Vl. Streinu și apărută în 1944. A redactat capitolele despre pașoptiști, dintre care lipsește Ion Ghica. E curioasă absența, dat fiind că lui Ș. Cioculescu nu se putea să nu-i placă savuroasa proză a corespondentului lui V. Alecsandri și nici nu avea motive să-l plaseze pe autor în epoca „Junimii" în care acesta și-a tipărit scrisorile, e drept, dar fără a ilustra în vreun fel „direcția nouă" maioresciană. De altfel, Vianu, care a redactat capitolul despre „Junimea", îl sare și el pe Ghica. Dincolo de asta, sintezele lui Ș. Cioculescu sunt remarcabile, originale și moderne. Ca și atunci când va scrie despre Neculce, ca să mă refer la un autor și mai vechi, Ș. Cioculescu vine cu un spirit propriu, neinfluențat de clișee, corectând adesea viziunea consacrată. Un Neculce „rău", „pornit", fără largheţe de minte, depeizat de câte ori a trebuit să stea departe de moșioara lui din Moldova, contrazicea portretul fixat de Iorga și acceptat de majoritatea istoricilor literari. Nu e, desigur, nicio inovație comparabilă în paginile despre pașoptiști, dar este evident că Ș. Cioculescu a recitit totul cu atenție (printre care nuvelele lui Asachi, proza politică a lui Heliade) și a făcut observații personale, nu atât de răsunătoare ca ale lui Călinescu, dar mai

mereu perfect îndreptăţite şi utile. Cartea e, în totul, cea mai bună *Istorie* didactică a literaturii noastre (maximum de originalitate este la Streinu care îi aşază pe Macedonski şi pe postemines-cieni sub semnul estetismului).

După lunga întrerupere din anii '50, când Ş. Cioculescu a trăit din meditaţii de franceză ori vânzându-şi cărţi din biblioteca proprie, fără a putea publica, reluarea activităţii sale de istoric şi critic literar n-a adus mari noutăţi de metodă şi concepţie, doar că, în contextul complet diferit al vremii, ea a putut să treacă în ochii generaţiilor următoare drept foarte normală. Am văzut de ce aprecierea lui Sorescu era corectă. Trebuie spus şi că nivelul şi calitatea informaţiei culturale au scăzut mult după război. Ş. Cioculescu apărea în ochii celor mai tineri drept un *monstrum eruditionis*. Faptul că el găsea închise uşile noii poezii, pentru care n-avea chei nimerite, conta mai puţin decât prezenţa bătrânului lucid, meticulos, grijuliu cu nuanţele, dotat cu un spirit „galic" atât de reconfortant în plin delir ideologic şi, mai ales, capabil să păstreze, împotriva vicisitudinilor, o mască de bună dispoziţie intelectuală, să fie ironic în condiţiile stupidităţii morocănoase a atâtora. Aşa se explică de ce a putut fi luat drept model, deşi mergea, cum singur a spus-o, contra curentelor majore ale epocii, şi de ce a fost respectat chiar şi când era evident faptul că tipul lui de interpretare critică este prea didactic şi clasicist ca să fie eficient pentru o literatură care se vedea silită nu doar la ambiguităţile estetice moderniste, ci şi la cele morale, fără de care n-ar fi putut supravieţui cenzurii comuniste. Articolele din *România literară*, breviarele şi itinerarele critice ale lui Ş. Cioculescu au continuat să placă, plăcere sporită şi de abilităţile aduse de experienţa şi de vârsta criticului. Nici chiar compromisurile lui ideologice din anii '60-'70, destul de numeroase (taxate în articolele radiofonice ale Monicăi Lovinescu, nu, evident, şi în ţară) nu i-au ştibit prestigiul moral, cel mai vârstnic critic român din toate generaţiile beneficiind până la moarte de un *bonus* de simpatie şi de clemenţă.

Pot fi relevate în articolele târzii ale lui Ş. Cioculescu aspecte ce ţin de literar şi de inefabil în mai mare măsură decât de ştiinţific şi de preciziune. Poate că niciun cuvânt nu iese mai des de sub peniţa bătrânului critic decât verbele *a adulmeca* şi *a scotoci*. La raţionalismul franţuzesc al criticii lui, nealterată ideologic, şi mereu lipsită de mijloace de expresie spectaculoase ori de lirism, se cuvine să adăugăm mirosul subtil, rafinat şi gustul care o orientează subteran, dar sigur. Acestea sunt, *horribile dictu*!, inefabile. Ş. Cioculescu devine tot mai mult un poet (care se ignoră!) al rarităţii în literatură, cu simţul lucrului de preţ ori al mărunţişului picant. Un manuscris până acum necunoscut, o carte veche plină de însemnările cititorilor succesivi, un episod din viaţa lui Şt.O. Iosif, un cuvânt neaşteptat la care recurge D.D. Pătrăşcanu, un pasaj dintr-o cronică moldovenească – acestea şi altele îi procură modestului glosator, cum se socoteşte el însuşi, enorme satisfacţii secrete, un haz interior reţinut, o exultare rece, dar care fac să vibreze emoţional pagina critică. Fineţea vocabularului critic întregeşte adesea impresia de agreabilă şi ludică subiectivitate. „Desigur că N. Iorga şi G. Ibrăileanu exagerau în rău. Nu «toată clasa cultă» românească este galomană, ci o pătură subţire a clasei suprapuse, care «se piquait de lecture»", scrie undeva Ş. Cioculescu. Aici expresia franceză de la urmă sugerează că el nici măcar nu dispreţuieşte prea tare pretinsa galomanie. Amfibologia e prezentă adesea, când Ş. Cioculescu trage din plin foloasele cunoştinţelor sale lingvistice, profitând de nevinovate etimologii ori de sensuri multiple ale cuvintelor. Despre Topârceanu ne spune că, fiind secretar de redacţie la *Viaţa românească*, „îşi făcea mâna bună printre scriitoarele începătoare, oferindu-şi serviciile de stilizator şi făcând toaleta prozei lor şovăitoare". Reunite, într-o scurtă evocare a felului cum Şt.O. Iosif a întâlnit-o pe Natalia Negru, ironia şi echivocul fac ravagii. Criticul pare a se ţine de textul unor

scrisori ale blândului poet, pe atunci custode al Bibliotecii Fundaţiei. Istorisirea e o capodoperă de insinuaţie. Citez doar finalul: „A doua scrisoare, fără dată, ni-l arată pe poet îndrăgostit mai mult ca oricând de aceea pe care o numea destul de fad «sărmana mea domniţă albăstrică». A avut sărmanul, peste câteva zile de la scena de pomină, «îndrăzneala nemaipomenită de a o ruga să-mi permită s-o însoţesc». A treia zi ea a arborat «un corsaj albastru de mătase care o prindea de minune». I s-a părut îndrăgostitului «aşa de frumoasă, frumoasă! Să-ţi pierzi minţile când te uitai la ea, nu altceva!». A urmat o strângere fugitivă de mână din partea ei şi iar o absenţă calculată, în cursul căreia Iosif a urcat toate treptele sublimului până la aceea de a se simţi nevrednic să se ridice până la ea!". Ultima propoziţie cade sec: „Restul se cunoaşte".

La bătrâneţe, Ş. Cioculescu ştia ca nimeni altcineva să umble cu manuscrise şi cărţi rare. Îşi făcuse obiceiul de a sta zilnic câteva ore la BAR (chiar şi când nu mai era director) şi de a, cu vorba lui, scotoci. Urmărea ce se tipărea (aproape toate articolele lui din cele cinci volume intitulate *Itinerar critic* pornesc de la o apariţie recentă), însă plăcerea cea mai mare era de a ieşi în întâmpinarea cărţilor cu informaţii neaşteptate, culese în raidurile lui cotidiene prin bibliotecă. La acestea, se cuvin adăugate întâlnirile de la Muzeul Literaturii, pe care le prezida, devenite cu o voioşie de spirit inegalabilă. Oprindu-te pe stradă, în curtea BAR ori în cea apropiată a Uniunii Scriitorilor, Ş. Cioculescu avea totdeauna să-ţi comunice o descoperire, pe care o debita repede, într-un monolog fermecător, fără replică, practic imposibilă din pricina surzeniei care însă nu-l făcea, ca pe alţii, morocănos ori absent. Bibliofil, erudit al cărţii, pe care o aprecia adesea şi ca pe un obiect frumos (doar el păstra deprinderea de a-şi ţine cititorii la curent cu formatul cărţii ori cu alte detalii tipografice), Ş. Cioculescu se *desfăta* (e tot cuvântul lui) mânuind o raritate în materie, cum ar fi o traducere a *Istoriilor* lui Herodot din 1645, când nu ofta după un dicţionar ca acela latin-francez al lui Quicherat. Avea cu cărţile raporturi de afecţiune şi, când *le coup de foudre* se producea, putea, iarăşi vorba lui, să *tăinuiască* zile-ntregi (să stea de vorbă în taină, adică) în compania cine ştie cărui exemplar descoperit întâmplător sau conservat ca prin minune. În fapt, Ş. Cioculescu citea cu creionul în mână, după ce în prealabil îşi vâra nasul între file. Nasul lui era un *coupe-papier* dotat cu un detector. Exista în Ş. Cioculescu bătrân o curiozitate de copoi literar. Era un Sherlock Holmes în meseria noastră, aflat necontenit în urmărirea unei piste ori în reconstituirea unei filiere. Şi când asta nu era posibil, se mulţumea să vâneze greşeli, inconsecvenţe ori tot soiul de bizarerii. Pentru editori, comentariile sale puteau deveni un coşmar. Nici cea mai îngrijită ediţie critică nu ieşea cu faţa curată din investigaţiile lui. Nimic nu scăpa atenţiei: erori de lecţiune, cuvinte în limbi străine transcrise greşit, nume proprii incorect redate, note de subsol incomplete. Felul în care astfel de, în definitiv, mărunţişuri sunt comentate rămâne unic prin haz şi fineţe. Iată cum e taxată pudoarea unei editoare a lui Alecsandri: „O mică observaţie finală la adresa primei note, la întâia scrisoare ce o adresează poetului, în 1859, contesa d'Agoult, «celebră prin prietenia sentimentală cu Liszt». Atât de sentimentală, că a dat naştere a două fete, una măritată cu politicianul francez Emile Ollivier, cealaltă cu Wagner, şi poate şi unui fiu, după revendicările zgomotoase ale urmaşilor acestuia: doctorul Carol Davila! Să nu mai crezi *ab imo* (din adâncul inimii) în roadele «prieteniei sentimentale»." În definitiv, articolele lui Ş. Cioculescu sunt tot un fel de *menţiuni critice* precum cele ale lui Perpessicius, nişte glose istorice şi filosofice, privilegiind detaliul în detrimentul ansamblului şi lexicul în detrimentul stilului. Este izbitor la Ş. Cioculescu ori la Perpessicius, ultimi mohicani ai generaţiei de critici dintre războaie, pactizarea la sfârşitul vieţii cu biografismul şi cu anecdotismul, citind mai ales corespondenţă sau documente. Între critica nonlingvistică, de inspiraţie croceană, a

unor Lovinescu şi Călinescu, şi aceea stilistică în sensul tradiţional a lui Vianu, Cioculescu şi Perpessicius ocupă un loc mijlociu, continuând spiritul filologiei şi erudiţiei clasice.

Au rămas de la Ş. Cioculescu şi câteva pagini de încântătoare *Amintiri* (în fond, o culegere care, în versiunea cea mai cuprinzătoare din 2007, e datorată nurorii autorului, Simona Cioculescu), scrise, mai toate, sub forma unor articole separate, cu începere din 1972. „Omul este un animal care-i aduce aminte", remarcă Cioculescu fără a pretinde de la evocările sale însuşiri literare (cum au cele ale lui Lovinescu), mai mult, fără a urmări un fir, improvizând şi sărind de la una la alta. Memorialistica aceasta intermitentă denotă o „peniţă veselă", cum o numise Vladimir Streinu pe a criticului, observaţii spirituale şi în general binevoitoare, valabile mai mult documentar decât moral. Autorul are o bună ţinere de minte, dar recurge, ca şi istoricul literar, şi la informaţii de arhivă, de câte ori simte nevoia să-şi completeze impresiile proprii. Cele mai literare (totuşi!) pagini sunt despre copilărie şi despre oraşul în care a trăit-o, Turnu-Severin, mişcate de o vibraţie lirică repede retractată, care nu se va regăsi mai târziu, când tonul va fi rezervat, chiar sec, deşi mereu plin de simpatie, cursiv, amuzant, neocolind anecdota ori vorba de duh memorată scrupulos. Anii recenţi nu trezesc niciun ecou, memoria fiind, la bătrâneţe, când Cioculescu i se încredinţează dismnezică. Anii de ucenicie şi, apoi, portretele de scriitori formează materialul principal. E păcat că autorul nu s-a apucat mai devreme să-şi aştearnă amintirile pe hârtie. E, în ele, o întreagă lume, azi dispărută, nu lipsită de farmec (autorul nu reţine dinficultăţile ori referinţele) şi absolut „normală".

OCTAV ŞULUŢIU
(5 noiembrie 1909 – 9 februarie 1949)



Timp de douăzeci de ani Octav Şuluţiu şi-a publicat conştiincios cronicile literare în *Familia* de la Oradea, în *Ultima oră*, *Vremea* şi altele, destule dintre ele fiind citite la radio. Le-a strâns parţial în volumul *Pe margini de cărţi* (1938). Postum a avut o singură culegere, în 1974, *Scriitori şi cărţi*, parţială şi aceasta, cu multe pasaje omise de cenzură. Restul stau încă risipite prin reviste. Conştient fiind că o cronică literară e produsul cotidianelor de la finele secolului XIX şi începutul secolului XX, a rămas fidel genului, fără alte pretenţii, ca şi Pompiliu Constantinescu, Ion Chinezu sau Perpessicius. Puţinele lui articole teoretice ţin tot de gazetăria culturală. De exemplu, acelea în care dezvoltă ideea *autenticităţii* literaturii, la modă în anii '30, Şuluţiu numărându-se printre primii care au susţinut-o. Autenticitatea ar fi „revolta vieţii contra artei". Autenticul s-ar opune estetismului. În tinereţe, Şuluţiu fusese mai radical,

cuminţindu-se apoi şi renunţând a mai vedea în autenticitate un criteriu al noului ori al valorii. Cronicile propriu-zise i s-au părut lui G. Călinescu nesigure în judecăţi. E drept că Şuluţiu prefera un modest roman al lui Dan Petraşincu romanului arghezian *Ochii Maicii Domnului*, dar obiecţiile la acesta din urmă nu sunt neîntemeiate, deşi „o carte ratată" este o exagerare. *Cimitirul Buna-Vestire* i se pare în schimb una extraordinară, *Întâmplările* lui Blecher „uluitoare", iar *Viaţa lui Eminescu* a lui G. Călinescu, „cea mai bună biografie a marelui poet". Dintre poeţi, îl socoteşte cel mai demn de atenţie pe Blaga, iar dintre romancieri pe Camil Petrescu şi Gib Mihăescu. Lovinescu fiind „poate cel dintâi critic în adevăratul înţeles al cuvântului", Ibrăileanu are norocul acestei succinte, dar expresive caracterizări: „Bătrâneţea criticului ieşean nu ne poate înşela: sub aparenţa de ariditate, sub fugozitatea unui stil didactic, în claustrarea consimţită, G. Ibrăileanu ascundea un suflet plastic, maleabil, în care sentimentele şi-au lăsat urma ca într-o ceară moale". Din păcate, astfel de lucruri sunt rare, cronicile fiind pe cât de ample (poate cele mai ample din istoria genului la noi), pe atât de lipsite de relief artistic. Problema lor nu e atât calitatea aprecierilor, în general juste, cât calitatea stilului.

Octav Şuluţiu a publicat şi două romane, foarte diferite unul de altul. *Ambigen* (1935) este în nota autenticismului teoretizat de autorul însuşi şi de alţii din generaţia lui, aflaţi sub influenţa lui Gide şi a romanului lui Camil Petrescu. Protagonistul este neadaptatul anilor '30, făcând un pandant ciudat lui Dan al lui Vlahuţă ori celorlalţi asemenea lui din proza începutului de veac, iar mai departe eminescienilor Dionis ori Toma Nour, tânăr, intelectual, timid, asocial, fără iniţiativă erotică, cu aspect de „hermafrodit adolescent", abulic, Di (acesta îi e numele, tot aşa de nefiresc precum sunt Ata ori Elina ca nume de femei) îşi consumă fără vreo satisfacţie spirituală experienţele sexuale, la fel cu protagonistul din *Femei* de M. Sebastian. Îşi încheie mediocra existenţă ca soţ al unei patroane de bordel. Pompiliu Constantinescu găsea că *Ambigen* (care nu prezintă alt interes decât acela al unor scene de sex fără perdea, şi ele foarte căutate în proza şi poezia anilor '30, anticipând cu şapte decenii romanul încă şi mai emancipat al generaţiei 2000) este „între puţinele romane de introspecţie ale literaturii postbelice" lângă acelea ale lui Aderca sau Sebastian. Pompiliu Constantinescu aşază pe acelaşi raft şi romanul lui Ibrăileanu premodern, *Adela* (foarte preţuit de Şuluţiu), dar nu poate fi vorba de vreo asemănare. *Adela* e un roman cu tot aspectul de jurnal la persoana întâi. Perpessicius vede în *Ambigen* un urmaş al lui *Adolphe*. Lui Ş. Cioculescu nu-i place deloc, cum nu-i plac, în general, romanele de acest tip în care personajele nu par a avea „harul vieţii". G. Călinescu nu consemnează în *Istorie* romanele lui Şuluţiu. Acesta va fi fost el însuşi nemulţumit de prea marele credit acordat noului roman al generaţiei sale, dovada oferind-o *Mântuire* (1943), care trebuia să fie debutul unei trilogii, ca şi *Sfârşit de veac* al lui I.M. Sadoveanu. *Mântuire* este un roman doric, obiectiv şi, psihologic, destul de sărac. Se simte înrâurirea lui Dostoievski, după cum s-a remarcat, dar foarte probabil prin intermediul prozei lui Gib Mihăescu. Este şi un roman senzaţional, în felul *Rusoaicei*, al *Donei Alba* ori al nuvelelor scriitorului pe care Şuluţiu îl ţinea drept unul dintre cei mai mari. Se citeşte pe nerăsuflate, ca orice roman popular, pentru intriga poliţistă, cu suspans psihologic, deşi nu este mai mult decât o scriere artistic cât se poate de banală. Tensiunea e mai degrabă factice. Procesul prin care cumsecadele subprefect se identifică treptat cu un odios criminal în serie spre a se autodenunţa în final ca asasin, în speranţa că sacrificiul său îl va mântui pe adevăratul vinovat, avea nevoie de mult mai mare forţă spre a semăna celui prin care trece Raskolnikov în *Crimă şi pedeapsă*. În lipsa incendiului moral, avem doar un subţire strat de cenuşă, iar revelaţiile psihologice nu trec pragul senzaţionalului ieftin.

Avangarda. Politizarea literaturii

Nu întâmplător, spiritul avangardei a fost numit de către unii în epocă „extremism" (E. Lovinescu) şi de către alţii, „anarhism" (Constantin Emilian). G. Călinescu n-a luat în serios tocmai latura avangardistă a poeziei lui Vinea sau Voronca. Nici alţi critici interbelici n-au fost entuziasmaţi de noua şcoală. Avangardismul s-a bucurat, aproape exclusiv, de critica favorabilă a avangardiştilor înşişi, autori, ce e drept, mai mult de manifeste decât de analize, dar părând să ştie destul de bine ce fac. Abia după ce Saşa Pană, devenit un fel de custode al muzeului avangardei, a publicat în 1969 *Antologia literaturii române de avangardă*, se poate vorbi de o revalorificare a mişcării în ansamblul ei. Începutul îl face Matei Călinescu în prefaţa la antologie, urmat de Ion Pop, Ov.S. Crohmălniceanu, Adrian Marino, Marin Mincu, Mircea Scarlat, Nicolae Tzone şi alţii. O vreme, ca şi tradiţionalismul, avangardismul e privit independent de modernism. Doar de curând s-a simţit nevoia unificării tendinţelor literare dintre războaiele mondiale sub eticheta modernistă. Într-adevăr, de la futurismul italian al anilor 1909-1912 la suprarealismul românesc de inspiraţie materialist-dialectică, din anii '40 ai aceluiaşi secol, avangarda a fost una din ipostazele modernismului. Cea mai radicală, în opinia comentatorilor, convinşi că avangardismul a spulberat mai multe tabuuri decât orice alt curent modern. Am văzut că lucrurile nu stau chiar aşa. Deja faimosul *Manifesto tecnico* al lui Marinetti, din 1912, proclama inutilitatea logicii, gramaticii şi punctuaţiei în literatură. De la „cuvintele în libertate" ale aceluiaşi la recomandarea lui Tzara: „luaţi un ziar, luaţi o pereche de foarfeci, alegeţi un articol, tăiaţi pe urmă fiecare cuvânt, puneţi totul într-un sac, agitaţi-l!", şi de aici la „starea permanent revoluţionară" a poeziei din manifestul lui Gherasim Luca, avangardismul a dat tot timpul impresia că schimbă din rădăcini literatura. Antitradiţional, s-a revendicat totuşi din Lautréamont (hazardul calculat), Jarry (absurdul), Rimbaud (alchimia verbului) şi Whitman (poezia vieţii), adică din acei scriitori ai secolului XIX care sunt socotiţi fondatorii modernităţii. Reforma începută de ei, continuată de simbolişti, la răscrucea veacurilor, avangardiştii o vor urma pe două planuri diferite.

Cel dintâi, şi cel mai vizibil, a fost acela lingvistic. Avangardismul a eliberat expresia de ultimele chingi, nu doar prozodice şi lexicale, dar logico-gramaticale şi stilistice, pulverizând discursul şi cultivând hazardul şi chiar absurditatea pură a asocierii cuvintelor. În această privinţă, pasul înainte este incontestabil, deşi ar

fi de observat că el a fost mai important pentru poezie în general decât pentru poezia avangardiştilor înşişi, trădată de excesul de înnoire şi de experiment, deseori ilizibilă la propriu şi victimă a unei lesnicioase imposturi. Când cumpătarea va lua locul inovaţiei cu orice preţ, câştigul va fi evident. Se observă şi alt lucru important. Reformatorii genului din secolul al XIX-lea avuseseră în vedere o emancipare profundă şi multiplă a poeziei şi nicidecum doar sub raportul expresiei. Ei reinventau conceptul de poezie şi lirismul înalt simbolic; modificau viziunea ontologică a poetului şi toate raporturile lui cu universul. Hazardul lui Lautréamont, alchimia lui Rimbaud, logica absurdă a lui Macedonski aveau un aspect mai curând metafizic decât gramatical. Bulversarea de către avangardişti doar a limbajului reprezintă o cedare de principiu extrem de gravă, dacă examinăm proiectul primilor moderni, la care, de exemplu, versul liber înseamnă mult mai mult decât dispariţia unui corset, şi anume un mod nou de a defini poezia, nu formal, ci substanţial. Dacă poezia dintotdeauna fusese legată de versificaţie, de formă adică, acum ea era ancorată în însăşi subiectivitatea lirică. În al doilea rând, avangardismul a dorit, şi asta de la început, să rupă cu acele convenţii – sociale, etnice, religioase şi literare – care transformau arta într-un produs ieftin. Avangardismul a politizat reforma modernistă, alegându-şi drept ţintă spiritul utilitar şi mercantil al culturii capitaliste. O ţintă facilă, se poate spune. Urmaşele Ziţei, de care a vorbit Zarifopol, au avut parte de o onoare, fie şi contestată, la care nu sperau. Academismul pudibond din arta plastică ori din literatură era omorât încă o dată. Deja Caragiale se distra pe seama lui Puvis de Chavannes. E adevărat că, mai târziu, contestaţia avangardistă şi-a precizat mai clar inamicul principal: convenţiile morale burgheze. Avangarda a fost, dacă-i citim atent manifestele, o critică de la stânga a societăţii liberale, în care valorile reale nu păreau să intereseze pe cineva, în schimb codurile sau convenţiile care le limitau fatalmente începeau să nu mai fie suportate. Dacă, iniţial, futuriştii şi ceilalţi împărtăşeau optimismul şi încrederea în progresul material, vorbind despre necesitatea ca arta să intre în „ritmul vremii", ulterior atitudinea avangardiştilor s-a răsucit cu o sută optzeci de grade. Poate nu e fără sens a reaminti că Marinetti şi Malaparte au devenit fascişti, iar Breton, Gherasim Luca şi Aragon, comunişti. „Constructiviştii" şi „integraliştii" români de la *Contimporanul* sau *Punct* vedeau lucrurile în acelaşi fel ca futuriştii şi dadaiştii. Vinea prefera romanului reportajul, iar picturii, fotografia (la poezie, *Manifestul activist către tinerime* din 1924 nici nu se referă). Voronca pleda pentru maşinism, avion, locomotivă, cablogramă, ca şi Saşa Pană în *Unu*. Sub acest fard se ascundea însă un obraz schimonosit de dispreţ faţă de societatea burgheză şi faţă de valorile ei. Atitudinea venea de mai departe, de la Flaubert, care şi el trebuie menţionat printre fondatorii modernităţii, numai că nu mai era doar o atitudine morală, ci şi una politică. Manifestele *dada* ale lui Tristan Tzara se răfuiau şi ele cu logica („căsătorită cu logica, arta ar trăi în incest"), proclamând dreptul la „continua contradicţie", dar şi cu bunul-simţ („urăsc bunul-simţ"). Cel mai celebru dintre ele repetă de două sute de ori cuvântul „urlă", probabil ca expresie a revoltei în stare pură. Dar chiar cel dintâi, din 1916 (*manifestul domnului antipyrine*) face deja trimitere la morala „drăguţului de burghez", ironie ce se va regăsi mai târziu în „dezgustul dadaist" faţă de valorile acestuia (familia, „sexul pudic, comod şi al politeţii", „ierarhie şi ecuaţie socială" – memorie, profetism şi speranţă în viitor). E interesant de observat că, într-o tabletă din 1928, Arghezi socotea că „noile curente literare şi artistice derivă de treizeci de ani încoace succesiv din aspectul de negaţie al inteligenţei, care, părăsind terenul politic ca impracticabil şi absurd, s-au manifestat [...] exclusiv în atmosfera imaginaţiei şi reveriei". Anarhistul Bakunin ar fi aşadar strămoşul avangardei.

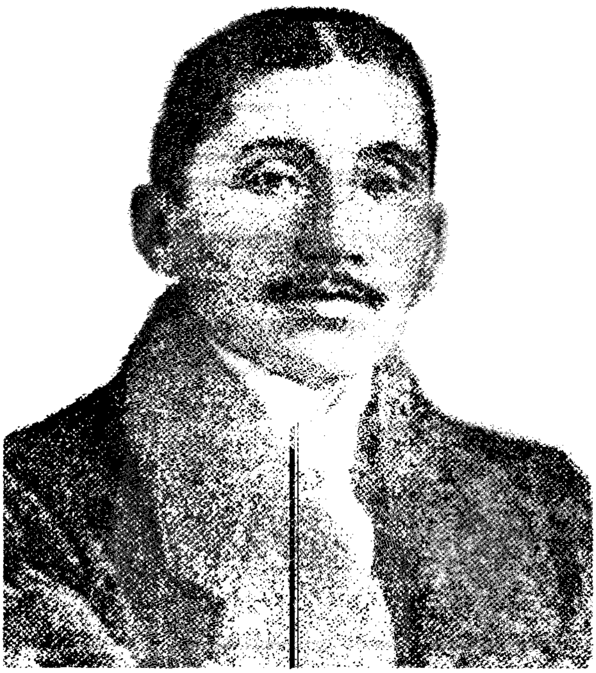
Câţiva ani după bătăliile lui Vinea, Voronca sau Saşa Pană cu nepoatele Ziţei („Poezia nu e decât un teasc de stors glanda lacrimală a fetelor de orice vârstă" sau „gramatica logica sentimentalismul ca agăţătoare de rufe"), *Dialectica dialecticii* a lui Gherasim Luca nu mai e doar antiburgheză, ci un curat program comunist. Autorul, care va emigra în Franţa după instaurarea comunismului, îşi declara divorţul de toţi aliaţii de dinaintea „războiului imperialist mondial", cu excepţia lui Breton, capul „mişcării suprarealiste internaţionale", singura care ar fi rezistat „devierilor de dreapta" (despre cele de stânga, Gherasim Luca nu părea să aibă cunoştinţă) şi care ar fi capabilă printr-o hegeliană „negare a negaţiei" să „menţină suprarealismul într-o stare permanent revoluţionară". Acest puseu troţkist e totuşi corectat de încredinţarea că „forţa dialectică şi materialistă" i se trage poeziei de la poziţia „leninistă a relativ-absolutului". Toate tezele acestea se găsesc în *Limites non frontiéres du surrèalisme* al lui Breton, manifest pe care Luca îl considera Biblia suprarealismului, unde se vorbeşte răspicat de „adeziunea la materialismul dialectic", de „primatul materiei asupra gândirii şi adopţiunea dialecticii hegeliene", de „necesitatea revoluţiei sociale" etc. Gherasim Luca e un adept al globalizării de tip kominternist a literaturii. I se alătură D. Trost, Paul Păun, Gellu Naum şi Virgil Teodorescu (ultimii trei, autori ai *Criticii mizeriei* din 1945, cam cu aceleaşi idei de sursă bretoniană), gata a contribui la rândul lor cu un onirism prost temperat de o atitudine „nonoedipiană" în materie de dragoste, pe urmele lui Sade, Freud, Breton şi, ei bine!, Engels. E oarecum de mirare că marxismul grotesc al ultimilor avangardişti a trecut aproape neobservat. Dacă i se acorda atenţia cuvenită, s-ar fi luat în seamă dubla lor trădare a proiectului modernist de reformă, iar radicalismul le-ar fi fost evaluat cu mai multă circumspecţie: pe de o parte, renunţarea la ontologic şi metafizic în favoarea revoluţiei verbale, pe de alta degradarea înaltei contestaţii morale şi artistice într-o politică materialistă joasă. Din nefericire, avangarda n-a înţeles că arta suportă mai bine reformele organice decât revoluţiile (şi, în niciun caz, pe cele permanente) şi a pierdut din vedere că, după observaţia lui Călinescu, o anume doză de conformism este obligatorie în arta mare. Originalitatea absolută este improductibilă. Deschizând calea unor excepţionale libertăţi şi îndrăzneli de exprimare, poezia avangardistă nu mai e lizibilă astăzi decât acolo unde spiritul ei distructiv şi anarhic ne apare îmblânzit, dacă nu neapărat de o întoarcere conştientă la cuminţenia fundamentală a literaturii, măcar de un real talent. Soarta avangardei, care a vrut să schimbe regulile jocului literar, a fost de a supravieţui ca o excepţie care le confirmă.

Avangarda românească (1912-1945) a cunoscut trei valuri succesive, destul de bine conturate, deşi protagoniştii sunt uneori aceiaşi. Cel dintâi val este al lui Tristan Tzara, Ion Vinea, Ilarie Voronca, Ştefan Roll, având un precursor în Urmuz, şi este legat de revistele *Contimporanul, 75 HP* sau *Punct*, promotoarele constructivismului (cubismul literar) şi pictopoeziei. Tzara şi Vinea debutaseră înainte de război la *Simbolul.* Al doilea val e acela din jurul lui 1930, cu Geo Bogza, Saşa Pană, Mihail Cosma (Claude Sernet), Aurel Baranga, M. Blecher (mai degrabă un marginal), toţi editori sau colaboratori la *Unu*, *Urmuz*, *Integral*, *Alge* etc. Nu sunt neapărat mai radicali, dar cu siguranţă mai teribilişti decât premergătorii lor, mai ales când e vorba să atace pudibonderia burgheză. În 1936 Baranga şi alţii editează, cu desenele lui Perahim, o revistă care are drept titlu numele popular al organului sexului masculin, conţinând, pe lângă versuri voit scabroase, ireproductibile, şi altele pur şi simplu idioate: „când a aflat că a luat blenoragie/ şi-a dat cu pumnii în pălărie". Dintre colaboratorii la scandaloasa publicaţie în doar treisprezece exemplare, Gherasim Luca şi Paul Păun vor reprezenta, alături de Gellu Naum, Virgil Teodorescu, D. Trost etc., cel de-al treilea val avangardist, acela din anii '40, singurul care

se revendică de la suprarealism şi în care devine acută ideologic critica leninistă a artei. Libertăţile, îndeosebi erotice, pe care Luca, Naum şi ceilalţi le prevedeau literaturii eliberate de servituţile burgheze se vor evapora foarte curând, odată cu introducerea cenzurii comuniste. Unii dintre junii corupţi de spiritul dialecticii nu vor mai avea drept de semnătură mai bine de două decenii.

URMUZ

(17 martie 1883 – 23 noiembrie 1923)



Precursorul avangardei literare româneşti nu este un poet, ci un prozator: Urmuz. Prozele sale circulau, se pare, prin anii 1907-1909, două dintre ele fiind publicate de Arghezi în 1922 în serioasa revistă *Cugetul românesc*, iar celelalte apărând postum, în *Punct*, *Contimporanul* şi *Unu*. În 1930 Saşa Pană alcătuieşte cel dintâi volum, sub titlul *Urmuz*, pe care-l reia în 1970 sub titlul, astăzi cunoscut, *Pagini bizare*. Dacă îi lăsăm la o parte pe viitorii avangardişti, care i-au închinat un veritabil cult şi ale căror comentarii sunt lipsite de spirit critic, trebuie spus că Urmuz a fost socotit de către contemporani un autor amuzant de parodii absurde. Ceea ce nu era fundamental greşit. Doar că nu era sesizată anvergura consecinţelor. Parodia semnifica revolta contra clişeelor de limbaj (abia mai târziu s-a remarcat că era vorba şi de clişeele romaneşti), iar absurdul, intens frecventat de dadaişti, calea regală a eliberării totale a literaturii. „Simple elucubraţii premeditate, fără un sens mai înalt", scrie G. Călinescu în *Principii de estetică*, recunoscându-i totuşi scriitorului o „înaltă conştiinţă estetică", deşi jocul lui era dintre acelea pe care le „profesează şcolarii". Acest fel de a vedea lucrurile va reveni, după al Doilea Război, doar la Alexandru George, pentru care Urmuz e o ficţiune a criticii literare. Între timp, avangarda în totalitatea ei îşi dăduse roadele, aşa că se putea înţelege mai bine o literatură ca aceea a lui Urmuz. Radiografia ei cea mai temeinică o găsim în *Urmuz* (1970) de N. Balotă, paradoxal studiu academic consacrat unui rebel. Luat în serios, autorul *Paginilor bizare* fusese şi înainte, de exemplu de către Tudor Vianu, care în *Figuri şi forme literare* a demonstrat că umorul lingvistic urmuzian pleacă de la „nonsensurile prin echivoc ale lui Dodgson" (autorul *Alicei în ţara minunilor*). Un punct de vedere uitat mai apoi, dar de o remarcabilă intuiţie, este acela exprimat de Perpessicius. Convins, ca şi alţi interbelici, dar fiind primul în a o spune (1931), că proza lui Urmuz e un „joc voluntar şi amuzant", criticul adaugă: „Marionete încovoiate sub greutatea unor destine peste puterile lor, Ismail, Turnavitu, Grummer, Algazy, Gayk şi Cotadi, protagoniştii micului teatru de păpuşi al lui Urmuz,

amuză şi întristează în acelaşi timp: sub travestiul lor amuzant se schiţează o existenţă înrudită cu a noastră". În definitiv, nimic mai exact decât a remarca faptul că, aproape fără excepţie, concisele proze urmuziene sunt nişte portrete-biografii, deopotrivă comice şi tragice. Maniera în care sunt concepute, asta e altă problemă.

Există, în prima parte a secolului XX, aproape în toate literaturile, artişti care au avangarda în sânge, voind să schimbe tiparele, să şocheze bunul gust, să scandalizeze. Cel mai celebru, dintre prozatori, este Kafka. Ruşii îl dau pe Daniil Harms, polonezii pe Bruno Schultz şi Gombrowicz, românii pe Urmuz. Cine compară *Odradek*, *Caietul albastru* şi *Fuchsiada* descoperă imediat tehnica înrudită a portretului-biografie, în care o fiinţă umană mecanomorfă sau zoomorfă nu mai este descrisă după o logică a viului biologic, ci după una a limbajului. *Fuchsiada*, descoperită de Saşa Pană printre manuscrise, este capodopera acestui tip insolit de proză. Nu s-a stăruit destul asupra fineţii literare a bucăţii, excepţională sub raportul stricteţii artistice a întregului demers, fără nicio notă falsă, ca să împrumutăm lexicul muzical caracteristic micului roman. Iată unul din cele mai frumoase *incipit*-uri din proza noastră:

„Fuchs nu a fost făcut chiar de mama sa... La început, când a luat fiinţă, nu a fost nici văzut, ci a fost numai auzit, căci Fuchs când a luat naştere a preferat să iasă prin una din urechile bunicei sale, mama sa neavând deloc ureche muzicală..."

Fuchs, care poate fi considerat o himeră a muzicii, nici nu se putea naşte altfel. Delicata lui origine mitologică sugerează un principiu creator diferit de acela organic, natural. Ieşind printr-o *ureche*, e normal să fie *auzit*, nu văzut. Se compune din *sunete* şi ia, crescând, *forma unui acord perfect*, învăţând spontan *armonia* şi *contrapunctul* (nu fără a se retrage o lungă vreme în fundul unui *pian*). Degenerează înspre o formă umană, două dintre sunetele ce-l compun prefăcându-se într-o pereche de mustăţi, una de ochelari şi o umbrelă. Organele lui genitale sunt vegetale: o exuberantă frunză de viţă care-i serveşte şi drept hrană. Locuieşte în umbrela încuiată, cum altfel decât cu *chei muzicale* şi, dormind, îşi *aude* visele. Nu doar logica portretului e muzicală, dar şi aceea a biografiei lui Fuchs. Pedalând la un *pian*, sub cerul liber, e cucerit de *muzica astrelor* şi se pomeneşte într-un cartier rău famat. I se cere de către slujitoarele lui Venus să cânte şi, executând cu brio o sonată, e auzit de însăşi zeiţa iubirii. „Ajutat de aripile puternice ale inspiraţiei lui de compozitor", Fuchs se înalţă în Olimp, unde, în alcovul lui Venus, amoraşii „intonau cântece de slavă iubirii", „sub bagheta lui Orfeu". Venus îl aşază între sânii ei, precum regina din Brobdingnag pe Gulliver, unde Fuchs nu prea ştie ce să facă, până când, mânat de instinctul lui muzical, intră „printr-un *sforzando* în găurica urechii drepte a Zeiţei". După vreo oră, iese „îmbrăcat în frac, cu cravată albă, satisfăcut şi radios". Concertul erotic s-a sfârşit. Nimeni nu-l aplaudă. Obişnuită cu alt soi de omagii, Venus îl alungă, acoperindu-l cu „o ploaie de disonanţe, de acorduri răsturnate şi nerezolvate, de cadenţe evitate, de false relaţiuni de triluri şi mai ales de pauze", ca o „grindină de diezi şi becari ascuţiţi care-l lovesc în spinare şi peste tibii". Peste toate, zeiţa îi smulge frunza de viţă, înlocuind-o cu organul genital cuvenit. Pedeapsa este inversul unei castrări, dar are exact urmarea uneia, care-l sileşte pe Fuchs să abandoneze cu totul lumea. Aventura lui Fuchs este deopotrivă sexuală şi textuală. Caracterul glumeţ al micului roman rezultă nu atât din peripeţiile nenorocosului amant al Venerei, cât din funcţionarea textului devenit un *perpetuum-mobile* lingvistic. Acest fel de inventivitate îşi are originea în câţiva autori vechi ispitiţi de *coups de langage* absurde cum ar fi Lewis Caroll sau Flaubert, al cărui *Bouvard et Pécuchet* Urmuz nu avusese cum să-l cunoască, dar care e un text urmuzian *avant la lettre*. Flaubertianismul e, de altfel, o trăsătură neaşteptată la Urmuz. Scociorând „lădoiul" de

manuscrise pus la dispoziţie de familie pentru ediţia din 1930, Saşa Pană nu descoperă în el, cu excepţia *Fuchsiadei*, singurul text necunoscut, decât aceleaşi şapte deja publicate, însă transcrise şi retranscrise de zeci de ori. Povestind istoria debutului la *Cugetul românesc*, Arghezi notează la rândul lui scrupulul artistic infinit al lui Urmuz, care nu se decide nici în ultima clipă dacă să tipărească cele două proze sau să le ardă. Cuplul flaubertian din povestirea menţionată evocă foarte bine cuplurile urmuziene: Algazy şi Grummer, Cotadi şi Dragomir, Ismail şi Turnavitu. Cei doi „bonshommes" ai scriitorului francez fac mecanic aceleaşi gesturi, în oglindă şi în acelaşi timp. Meseria lor e de asemenea interesantă: sunt *copişti*. Ceea ce copiază nu e lipsit de semnificaţie: un *sottisier*, o culegere adică, de specimene din toate stilurile, cu toate acele „idées reçues", clişee şi prostii pe care le folosesc oamenii. Copiate unde? Într-un „grand régistre de commerce". Aici este, întreg, Urmuz. Micile lui naraţiuni sunt un *sottisier* consacrat ticurilor romanului realist care nu ia însă forma dicţionarului, ci pe aceea a romanului. Procedeul pe care, probabil, Urmuz l-a considerat cel mai obişnuit şi meritând a fi cu precădere ironizat este acela al portretului prin care romancierul îşi prezintă protagonistul. Toate prozele încep cu astfel de portrete care reproduc în derizoriu felul cum arată, se comportă sau se îmbracă personajele: „Ismail este compus din ochi, favoriţi şi rochie şi se găseşte astăzi cu foarte mare greutate" sau: „Algazy este un bătrân simpatic, ştirb, zâmbitor, cu barba rasă şi mătăsoasă frumos aşezată pe un grătar înşurubat sub bărbie şi împrejmuit cu sârmă ghimpată..." Al doilea procedeu parodiat este acela, balzacian, al descrierii locului unde începe povestea: „Un apartament bine aerisit, compus din trei încăperi principale, având terasă cu geamlâc şi sonerie. În faţă, salonul somptuos, al cărui perete din fund este ocupat de o bibliotecă de stejar masiv, totdeauna strâns înfăşurată în cearceafuri ude... O masă fără picioare fără picioare, bazată pe calcule şi probabilităţi, suportă un vas ce conţine esenţa eternă a «lucrului în sine», un căţel de usturoi, o statuetă ce reprezintă un popă (ardelenesc) ţinând în mână o sintaxă şi... 20 de bani bacşiş". În portrete sau descrieri, stilul este savant, exact, menit a sugera că metoda realistă se pretinde una ştiinţifică. Dar *sottisier*-ul nu se rezumă la atât. Tudor Vianu a remarcat amestecul stilului administrativ-juridic şi acela al reclamei. (Avangardiştii vor fi sensibili îndeosebi la acesta din urmă, de ecourile căruia poezia lor mai ales va răsuna.) Romanul realist fiind un gen burghez, Urmuz face trimiteri sarcastice la „soţia tunsă şi legitimă" a lui Stamate ori la faptul că fiul lor, Bufty, „are avere personală". Mediile acţiunii sunt negustoreşti, magazine, cafenele, şi mai rar politice. Turnavitu este un Dinu Păturică modern; la origine Turnavitu este un ventilator care accede la funcţia de ventilator de stat, după ce profită de relaţiile lui Ismail şi face oarece politică. Algazy şi Grummer sunt negustori. Cotadi are şi el magazin, fiind asociat cu Dragomir. Parodia comportă şi o latură absurdă. După cum s-a observat (Ion Pop, N. Balotă), avangarda a fost marcată de „mitul maşinist", de unde alcătuirea mecanomorfă a personajelor, combinaţii de viu şi de maşină, dotate cu proteze mecanice din cele mai ciudate. Aspectul zoomorfic are probabil, ca şi celălalt, o legătură cu imaginaţia pictorilor avangardişti. Ismail, Gayk şi restul seamănă bine cu hibrizii umani din tablourile lui Picabia, Ernst, Duchamp, Brauner, Picasso, Mirò sau Dali. E destul să citim *legendele* puse de Max Ernst la unele din tablourile lui ca să simţim spiritul urmuzian: „Quelques animaux dont un illetré" sau „Miroir *auch*: tête, oeuf et poisson". Dacă privim *Euclidul* aceluiaşi, nu putem să nu ne gândim la Grummer şi la ciocul lui de lemn. De altfel, avangarda a mizat pe caracterul neeuclidian, adică nonmimetic, al realului. Obiectele cubiştilor, vizibile unele prin altele şi ocupând mai multe acelaşi loc în spaţiu conduc la o realitate posibilă şi probabilistică, în mai multe sau mai puţine dimensiuni decât aceea euclidiană. În fine, dacă artistul tradiţional are religia

naturalului, a viului, acela de avangardă preferă artefactele, automatele şi materialele ieftine (zegrasul, rumeguşul, cârpele şi vopselele ordinare ale lui Bruno Schulz). Dar nu doar personajul şi locurile realismului sunt transformate, ci romanul realist însuşi. *Pâlnia şi Stamate* e un „roman în patru părţi" întins pe doar câteva pagini": cele patru părţi sunt descrierea locului acţiunii, prezentarea protagoniştilor, intriga şi deznodământul. Naratorul respectă forma clasică, dar o goleşte de vechiul conţinut: rigidei caroserii nu-i mai corespund nici o acţiune coerentă, nici personaje psihologic motivate. Familia Stamate e una tipic burgheză, în sensul că ocupaţiile, *hobby*-urile, relaţiile pot fi lesne recunoscute, doar că ironia le face să pară absurde. Stamate e un domn „demn, unsuros şi de formă aproape eliptică", membru în consiliul comunal, care mestecă toată ziua „celuloid brut". Fiul lui, Bufty, „târăşte o mică targă pe uscat" soţia (respectiv mama) „ia parte la bucuria conjugală, compunând madrigale". Stamate are şi o existenţă clandestină, ca toţi burghezii duplicitari de la care i se va trage nenorocirea: filosof şi astrolog fiind, e ispitit de o sirenă care-i depune la picioare o Pâlnie, de care eroul se înamorează fulgerător. E surprins de Bufty tocmai intrat în graţiile (citeşte: tubul) Pâlniei. Îşi ucide cu sânge rece soţia, copilul şi iubita, după care se omoară. Parodia melodramei burgheze e împinsă aici în fabulosul suprarealist criminal şi erotic.

Urmuz e precursorul prozei unor Gellu Naum sau Ion Vinea şi mai ales Arghezi, la care latura absurdă, sexuală sau fantastică nu va lipsi, deşi aceea parodică va scădea în intensitate. Suprarealiştii vor fi mai sensibili la oniric şi psihanalitic, absente la Urmuz, totuşi cel dintâi care a demonstrat caducitatea romanului realist punându-i în relief clişeele, atât de bine ascunse. Flaubertianismul lui profund constă în această dezvăluire parodică. Urmată însă de o reciclare a lor în manieră comică şi absurdă.

TRISTAN TZARA

(16 aprilie 1896 – 25 decembrie 1963)



Tristan Tzara este cel dintâi scriitor român care a făcut o carieră internaţională. O bună parte a operei lui este scrisă în franceză şi e cunsemnată de istoriile literare franceze. I-au urmat, din aceeaşi generaţie, Fundoianu, Voronca, Ionesco (doar cu opt ani mai tânăr) şi Cioran. De numele lui Tzara se leagă *dadaismul*, unul din principalele curente de avangardă. Cele *7 Manifeste Dada* sunt mai celebre decât poeziile sau decât poemul dramatic *La fuite*, din 1940 (tradus de Calistrat Costin în 1996), ale cărui replici poetic-absurde abia dacă pot fi rostite pe scenă. Opera care s-a bucurat de cel mai mare succes în Franţa a fost poemul în 19 părţi *L'homme approximatif*, din 1930 (tradus de Ion Pop în 1996), în care Marcel Raymond a văzut câteva dintre „gesturile prozei lirice rimbal-

diene" într-un „extraordinar desfrâu lingvistic" (*De la Baudelaire la suprarealism*). Descentrat, fragmentar şi debordând de nonsensuri voite, aproape de necitit, *Omul aproximativ* este o mostră de suprarealism anarhic. Puţinele pasaje care se pot excerpta nu sunt pe deplin convingătoare liric. Tristan Tzara a împins un pic prea departe antipoezia, cum va numi-o Voronca.

Mult mai consistente sunt *Primele poeme*, publicate în 1934 în volum de Saşa Pană, rodul colaborării la aceleaşi *Simbolul*, *Chemarea*, *Noua revistă română*, de dinainte de Primul Război, unde-l găsim şi pe Vinea, şi apoi la *Contimporanul*, *unu* şi *integral*. Nu sunt opera unui mare poet, dar, în orice caz, a unuia original şi promiţător. Aspectul celor dintâi este parodic, cu metafore îndrăzneţe, mult peste nivelul epocii. Tematica rurală şi aceea simbolistă sunt reluate într-o perspectivă inedită, anticipând-o pe aceea a lui Fundoianu şi Maniu. *Înserează*, datată Mangalia 1913, arată bine distanţa parcursă de pastelul liric de la Coşbuc şi emulii săi:

„deschide-te fereastră – prin urmare
şi ieşi noapte din odaie ca din piersică
sâmburul,
ca preotul din biserică,
dumnezeu: scarmănă lâna îndrăgostiţilor
supuşi,
vopseşte păsările cu cerneală, înnoieşte
paza de pe lună.
– hai să prindem cărăbuşi
să-i punem în cutie
– hai la pârâu
să facem oale de lut
– hai la fântână să te sărut
– hai în parcul comunal
până o cânta cocoşul
să se scandalizeze oraşul
– sau în podul grajdului să ne culcăm
că te înţeapă fânul şi auzi rumegatul
vacilor
pe urmă li e dor de viţei
să plecăm, să plecăm."

Lucrul izbitor sunt asociaţiile, mai şocante decât ale lui Vinea din aceiaşi ani: „Din ospiciu ţipetele năvălesc/ la şerpii domesticiţi din lada de menajerie" sau: „Îmi plac animalele domestice/ În menajeria sufletului tău" sau: „am scos visul vechi din cutie cum scoţi tu o pălărie". Duhul bacovian trece prin aerul poemului: „Mă duc să mă întâlnesc cu un poet trist şi fără talent", ca şi acela pillatian, dar transformat comic: „Sub nuci – pe unde trece vântul greu ca o grădină de fântâni/ o să jucăm şah/ Ca doi farmacişti bătrîni/ Şi sora mea o să citească gazetele-n hamac...// Ne-om dezbrăca pe deal în pielea goală/ Să se scandalizeze fetele,/ Vom umbla ca agricultorii cu pălării mari de paie/ O să facem baie lîngă roata morii// Să ne întindem la soare fără sfială/ Şi-o să ne fure hainele şi-o să ne latre câinele... " Uneori versurile nu seamănă cu nimic din ce se scria la noi înainte de 1916:

„Sufletul meu e un zidar care se întoarce
de la lucru
Amintire cu miros de farmacie curată
Spune-mi, servitoare bătrână, ce era odată
ca niciodată,
Şi tu verişoară cheamă-mi atenţia când e
să cânte cucul

Să ne coborâm în râpa
Care-i dumnezeu când cască
Să ne oglindim în lacul
Cu mătăsuri verzi de broască.

Să fim săraci la întoarcere
Şi să batem la uşa străinului
Cu ciocul păsărilor în coajă de primăveri
Sau să nu mai mergem nicăieri
Doliu alb la fecioara vecinului."

Claude Sernet, care a tradus aceste poeme în franceză, n-a găsit nimic pre-dadaist în ele. În schimb, G. Călinescu, în *Istorie*, a fost de părere că dacă „temele sunt de tradiţie simbolistă", „presimţirea dadaismului e în aceea că, ocolind

raporturile ce duc la o viziune realistă, poetul asociază imagini neînchipuit de disparate, surprinzând conştiinţa”. Ion Pop, care s-a ocupat printre primii după război de avangardă, a semnalat şi el „sugestia automatismului comunicării”, iar Marin Mincu, al doilea antologator după Saşa Pană al literaturii lui Tzara şi compania, a văzut în aceste poeme o „dinamitare” a convenţiilor. Mai degrabă ironice, aceste prime poeme mai curând reciclează motive şi nuclee tradiţionale sau simboliste decât le aruncă în aer. E greu de prevăzut în ele spiritul destructiv al *dadaismului*. Convenţiile sunt privite cu o nonşalanţă care le relativizează. Detaşarea de spiritul simbolist sau romantic e câteodată glumeaţă:

> „Dragoste de soră – ca şi când bei lapte
> Surioară, surioară – cu miros de portocală
> Vino să-mi pui sufletul la loc – că s-a agăţat
> de buruieni afară
> Unde cântă păsărică noapte pe un gard
> unde cântă păsărică noapte”

cu note ludic-copilăreşti sau afectând tonul compasiunii sentimentale şi duioase:

> „Verişoară, fată de pension, îmbrăcată în
> negru, guler alb,
> Te iubesc fiindcă eşti simplă şi visezi
> Şi eşti bună, plângi şi rupi scrisori ce nu au
> înţeles
> Şi îţi pare rău că eşti departe de ai tăi şi că
> înveţi
> la Călugăriţe unde noaptea nu e cald.
> Zilele ce au rămas pân' la vacanţă iar le
> numeri
> Şi ţi-aduci aminte de-o gravură spaniolă
> Unde o infantă sau ducesă de Braganza
> Stă în rochia-i largă ca un fluture pe o
> corolă
> Şi se-amuză dând mâncare la pisici şi
> aşteaptă un cavaler
> Pe covor sunt papagali şi alte animale mici
> Păsări ce-au căzut din cer
> Şi lungit lângă fotoliu ce-i în doliu
> Jos – subţire şi vibrând – stă un ogar
> Cu o blană de hermină lunecată de pe
> umeri [...]
> Eu încep din nou scrisoarea şi îţi scriu: Ma
> chère cousine
> Je croyais hier entendre dans ma chambre
> ta voix tandre et câline.”

De aici şi până la „Domniţa suferă în cartea mea”, simbol al Ziţelor lăcrămoase care se cuveneau stârpite, după cum cer Tzara, Vinea, Voronca sau Bogza, e o cale lungă, parcursă de junele Samuel Rosenstock de la Moineşti la Zürich în exact un lustru de viaţă. Pe ce căluţ de lemn va încăleca el acolo, asta e o altă poveste.

ION VINEA

(17 aprilie 1895 – 6 iulie 1964)

„Instinctul tropic” remarcat de G. Călinescu la Ion Vinea este cât se poate de limpede de la debutul său în revista *Simbolul*, din 1912: s-a vorbit de minulescianism, deşi nu e nimic din faconda *Romanţelor pentru mai târziu*, putem, de asemenea, vedea în cele câteva sonete înrâurirea lui Petică şi Anghel, în alte locuri o atmosferă pillatiană, ori reminiscenţe macedonskiene. Foarte repede, Vinea abandonează maniera simbolistă. *Un căscat în amurg* din 1915 e deja plină de asociaţii insolite, mai curând şocante decât sugestive, care le prevestesc pe ale lui Fundoianu, cu aerul lor de parodie a tradiţionalismului rustic: „cloşcă supranaturală, seara închide aripi de nori pe ouăle/ săteşti”. Ritmurile sunt variate, rima începe să lipsească, buru-

ienile prozei invadează grădina poetului. Ion Pop va descoperi încă de aici „revoluţionarea expresiei". E mult spus. Metaforele sunt curajoase („Toamna a muşcat podgoriile/ aerul e ca perlele bolnave"), dar au o acurateţe care nu va fi pe gustul avangardiştilor. Ca şi Fundoianu sau Adrian Maniu, Vinea începe prin a transcrie tradiţionalismul în cheie modernă. Multe din pastelurile lui sunt inspirate de natura rustică. Abia odată cu cele citadine se face simţit în măsură mai mare modernismul. Avangardismul e sesizabil pe mici porţiuni şi e bine temperat. Aproape singurele elemente prin care Vinea se ataşează avangardei poetice sunt, dincolo, desigur, de tematică şi decor (oraşul, automobilele, reclamele luminoase, jazz-bandul etc.), stilul sincopat, telegrafic, şi neprevăzutul unor comparaţii. Ş. Cioculescu le-a „descifrat" pe unele cam în felul în care o va face şi cu „obscurităţile" argheziene. Nu e totuşi nimic ermetic în *Lamento*, considerată cap de serie pentru poezia postbelică a lui Vinea:

> „Ploi de martie, tragedie citadină,
> Arborii îşi fac semn ca surdomuţii.
> Pentru spectacolul de adio,
> Plângeţi lacrămi de făină,
> Printre sonerii, lumină,
> De Sfântul Bartolomeu al afişelor."

Nici în *Ev*, pe care C. Emilian a declarat-o ininteligibilă:

> „Pâclă şi brumă.
> Jertfa hornurilor nu mai e primită.
> Lumini zgâriate pe cer
> nord-sud-est-vest vibrări,
> farurile nimbu-l beau care-naintează,
> soneriile treieră chemări în săli,
> laolaltă, împreună,
> cu toţii lunecăm spre clipă la fel.
> Fără steaguri coborâm veacul
> cu umbra noastră vestmânt."

E posibil ca acest stil telegrafic să-i fi surprins pe contemporani. Astăzi nu mai poate fi vorba de nicio surpriză. E. Lovinescu putea scrie în 1927: „Dl Vinea ţine să-şi încurce ghemul artei sale în expresii enigmatice şi libertăţi faţă de punctuaţie care nu pot, totuşi, masca firul clar al unei inteligenţe artistice". Inteligenţa aceasta cumpăneşte însă totdeauna exact noutatea şi obişnuitul. Dislocările topice, descentrarea imagistică, elipsele nu întrec niciodată măsura. Poemul în pur spirit avangardist nu-i iese decât foarte rar de sub condei lui Vinea.

Aşa se explică de ce volumul lui tardiv şi aproape postum, *Ora fântânilor*, din 1964, şi care a părut criticilor vremii contrafăcut, nu conţine poezii complet diferite de cele din revistele anilor '20-'30. Cele aproape o sută de poezii datează din epoci diferite, au fost orânduite necronologic şi transcrise parţial sau total, dar nu alterate esenţial. Eliminarea elementului şocant era de înţeles. Vinea procedase la fel şi înainte. E destul de evident că poetul nu numai că nu-şi trădează în volum natura adevărată, dar şi-o precizează. El este un elegiac în gamă minoră şi un caligraf. G. Călinescu l-a definit bine vorbind de „pathos de imagini" şi de „plâns mătăsos". E un trubadur şi un preţios:



„Mi-e veche inima: un menuet
captiv în ceasul unei jucării.
L-asculţi şi-ncerci în soarta lui să-l scrii
altfel: să-i stingi suspinul desuet.

Împotrivit pe singurul său gând,
se-ntoarce-n arcuri cântecul plăpând
şi lasă semn, ca dintr-un zbor ţinut,
rugina lui pe degete de lut.

Polen de chin pe albe cinci petale,
fie-le, Doamnă, dulce nimbul pus, –
şi iartă orniciului nesupus
când încă plânge-n degetele Tale."

Specialitatea lui Vinea sunt comparaţiile de o mare frumuseţe: „O tristeţe întârzie în mine/ cum zăboveşte toamna pe câmp" sau: „Dobrogea sonoră ca lemnul de vioară" sau „priveliştea leneveşte-n păuni". Tropismul lui nu se dezminte nici în poezia maturităţii. Vinea e un poet prin ale cărui oglinzi lăuntrice trec multe din privelіştile poetice dintre războaie. Simpla citare a celor mai frapante ne arată diversitatea paletei. Se cuvine să precizăm totuşi, înainte de a ilustra, că o scriitură puternică şi deopotrivă delicată, limpede şi totodată concisă, înzestrează aceste netăgăduite ecouri cu o muzică proprie: Arghezi („Opreşte ora mâna ta suavă/ şi visul în privirea ta de fum.// Trecutul ca o floare de otravă/ mi-a cotropit aleile de scrum"), Blaga („Pretutindeni aripa răscrucilor/ rupe negurile, sperie stolurile./ Nicăieri joc. Nimeni în noapte./ Cerne şoapte şi scrum/ paradisul pierdut"), Barbu („Abis amar la iarba de-ntuneric…"), Pillat („Septembrie cu drumuri de aramă prin pădure,/ cu-ntârzieri de cornuri şi povârnişuri moi/ pe cari se-opresc din umblet întoarcerile sure/ de turme cu talange şi botul de trifoi" sau „ Când voi pleca, – povestea-i la ultimele file, –/ voi ţine minte-odaia şi pianul de eben/ şi fruntea ta-nclinată prin moartea unei zile / pe treptele ce-ngână tristeţea lui Chopin"), Maniu („Podgoria e roşie, chiotul a rămas/ în amintire umbra ciudat-a unui glas, –/ prin soarele rar cum ar străluci cuvintele/ tăcerea zădărniceşte aurul acestui ceas"), Emil Botta („Puneţi mâna/ pe Ucigaşul arborilor"). În unele cazuri, nu se poate stabili prioritatea. Vinea i-a anticipat pe unii sau pe alţii. A respirat însă aerul tuturor.

Într-un stil prea literar şi *imagé* sunt scrise prozele din *Descântecul* şi *Flori de lampă* (1925): „Cărările răcoroase măcinau la lumină veşnicul lor mucegai hrănit cu hoituri, larve şi ouă de furnici şi lăcuste. Spaţiul se limita ca o colivie imensă prinsă în gratiile soarelui. Suluri de vapori se învârteau pe raze izolate şi se respira un parfum ud şi seminal, plin de moartea apelor". Unele dintre aceste bucăţi sunt nişte „eboşe de poeme în proză", cum le-a numit M. Petroveanu, unul din primii comentatori de după război. M. Zamfir le-a examinat, la rândul lui, în *Poemul românesc în proză*, aşezându-le în tradiţia prozei lui Macedonski şi Anghel. Nu ating însă nivelul acelora. La un om cultivat şi fin ca Vinea, este stupefiant prostul gust de care dă dovadă în câteva dintre ele, simple anecdote triviale. Întâmplările sunt de obicei erotice, iar comportamentele, excesive sau pitoreşti. Firescul lipseşte de pretutindeni. Acelaşi lucru îl putem spune şi despre cele trei naraţiuni din *Paradisul suspinelor* (1930). În ciuda falsităţii lui, micul roman titular a fost raportat la Strindberg, Villiers de L'Isle Adam şi Edgar Poe. Amestec de evocări, vise, reflecţii, jurnale, un caiet găsit şi reprodus etc., *Paradisul* nu izbuteşte să închege o intrigă plauzibilă. Tehnica naraţiei din unghiuri multiple l-ar fi putut anunţa pe Camil Petrescu, dacă romanul lui Vinea n-ar fi iremediabil compromis de imposibilitatea de a-i distinge pe naratori, toţi seduşi, – şi când descriu realităţi foarte lumeşti, cum ar fi, iată, un act sexual, – de acelaşi insuportabil kitsch stilistic: „Sărutări punctau acum pauzele lunecând strivite ca fructele în mustul lor. Auzi truda respirărilor cu foale de mătase peste un cămin întunecat. Câte un cuvânt fosforescent ca un sfânt peste gheena, cu gemete în cari se înţelege elasticitatea chinului şi a plăcerii; ritmul apoi recurbat pe o suprafaţă împletită din răchită trosnitoare şi amintindu-i

de coşul cel mare pentru rufe de afară. În reţeaua genelor a furat priveliştea de ivoriu a corpurilor zbătute ca două fulgere încopciate". Dintre cele trei, *Luntre şi punte* este singura naraţiune valabilă, cu un personaj urmuzian, sesizat de G. Călinescu, Domnul-cu-servieta, sau de ce nu kafkian, şi pe care Alexandru George îl va evoca, împreună cu protagonistul din *Bercu Leibovici* de Al.O. Teodoreanu, când va încerca să explice sinuciderea din *Inspecţiune* de Caragiale.

Romanul postum *Lunatecii* (1965) este mai obiectiv şi mai cuminte, însă teribil de demodat, cu un Oblomov român în centru, după cum s-a remarcat imediat, deambulând printr-un Bucureşti din întâia jumătate a secolului XX. După cum în poezia lui Vinea o regăsim pe aceea interbelică, în *Lunatecii* se strevăd Holban, Sebastian, Gib, Mihăescu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu şi alţii. Romanul are fineţuri artiste de tip proustian, în portretistică. Două surori sunt zugrăvite ca Ana şi Maria din tabloul lui Da Vinci. Obsesia erotică este, ca în toată proza lui Vinea, stăpânitoare. Întreagă existenţa omului de prisos se petrece între amoruri diverse şi ciudate: un bărbat fermecător şi slab este devorat de iubitele lui simultane, una legându-l prin infirmitate, alta, prin vitalitate, o a treia prin capriciu. Din nou gustul scriitorului este prost: romanul coboară în trivialităţi de foileton.

E inexplicabil cum a putut găsi I. Negoiţescu „remarcabile" primele două sute de pagini din celălalt roman postum al lui Vinea, elaborat cam în acelaşi timp cu *Lunatecii*, şi anume *Venin de mai* (1971). E drept că în ele „pedagogia şi prostituţia fac casă bună", dar într-o tramă epică banală despre iniţierile sexuale ale unor liceeni din care pedagogia cam lipseşte. Odată cu ea Vinea ratează un posibil *Bildungsroman*, inferior chiar şi acelora de care şi-a legat numele Ionel Teodoreanu. Un stil mai sobru, mai puţin înflorat este totuşi de notat în aceste din urmă opere în proză ale lui Vinea. Am fi aşteptat mai multe de la portretul sculptorului Gorjan, nume de împrumut pentru Brâncuşi, pe care eroul romanului îl întâlneşte la Paris. Şi, din nou, finalul este unul de foileton, cu un duel urmat de moartea adversarului.

ILARIE VORONCA

(31 decembrie 1903 – 5 aprilie 1946)

Într-o recenzie la una din plachetele lui Ilarie Voronca, G. Călinescu făcea remarca aparent îndreptăţită că poezia autorului *Colombei* e lipsită de limfă. N-are, adică, fluiditate, nu e „legată". Concepţia oarecum clasicist-romantică asupra poeziei a lui G. Călinescu nu admitea caleidoscopul de imagini şi nici notaţia sau descripţia fără simbolistică pe care le găsea cu asupra de măsură în poezia de avangardă. De aici însă şi până la pamfletul pe care autorul *Avangardei literare româneşti*, o antologie altminteri utilă, din 1999, îl îndreaptă contra lui G. Călinescu e oarecare distanţă şi cam repede parcursă. Nu e de exemplu deloc adevărat că autorul *Istoriei literaturii* lua „la propriu doar fronda", gramaticală a avangardiştilor. G. Călinescu îi reproşa de fapt lui Voronca de a sfărâma cu voinţă un „impresionism ordonat în punctul iniţial" prin simple „procedee tipografice şi metaforism exagerat". Şi adăuga: „În ciuda pozelor revoluţionare, poetul e un temperament retoric, sentimental, descriptiv..." Aceste constatări sunt de altfel perfect justificate. Călinescu nu aplica poeziei o logică prozaică, de tipul celei maioresciene, ci socotea că Voronca depăşeşte o astfel de logică în chip artificial, fără vocaţie. Toată discuţia ar fi inutilă, câtă vreme Marin Mincu, autorul al antologiei cu pricina, n-are despre revoluţia poetică avangardistă nicio idee personală, rezumându-se la câteva truisme sau păreri ale altora.

Dar Voronca e un caz care merită a fi semnalat sub raportul contribuţiei la stilistica poeziei de avangardă. Ca şi Vinea sau Tzara, el este la început un simbolist întârziat iar inovaţia avangardistă propriu-zisă o găsim în câteva poeme din revista *75 HP* ca o tranziţie spre poezia maturităţii, de un modernism temperat în care doar scriitura aminteşte de futurism. Cât despre suprarealism, Voronca însuşi l-a apreciat ca fiind în afara „spiritului vremii". Aşadar, remarcile lui Călinescu nu sunt cu totul nefondate şi nu trebuie tratate ca o neînţelegere a noii formule poetice. Dacă formula ca atare îi plăcea sau îi displăcea autorului *Universului poeziei*, asta este o problemă fără însemnătate în context. Toţi comentatorii au văzut simbolismul tematic şi de atmosferă din *Restrişti*, volumul cu care Voronca a debutat în 1923. Bacovia, Adrian Maniu, Arghezi, Pillat şi Fundoianu, poeţi pe care Voronca însuşi îi ţinea la loc de cinste în panteonul său personal, alături de Lautréamont şi Urmuz (a se vedea articolul *Radiografie* din 1930), se află reuniţi în *Restrişti*, o carte pe nedrept desconsiderată mai târziu, foarte promiţătoare ca debut al unui poet de 20 de ani. *Tristeţi* e o elegie bacoviană despre întomnarea iubirii, în imagini mai degrabă frumoase decât şocante, deşi noi nu le mai putem citi astăzi în cheia epocii în care au fost scrise şi când vor fi sunat cu siguranţă mult mai îndrăzneţ:

„Îmi port ca pe un copil bolnav tristeţea,
prin parcu-n care frunzele, asemeni
clopotelor, plâng;
şi-aud cum creşte neliniştea începutului de
toamnă departe
şi cum aleargă păsările ploii pe acoperişuri
negre şi se frâng [...]

E pretutindeni un aer apăsător, ca de spital,
şi pomii în despletiri îşi spun mâhniri ştiute.
Amintirea ta îmi închide drumul ca un mal,
şi-mi simt gândurile, în pietrişul umed,
căzute."

Poetul peripatetizează nostalgic prin amintire, iar comparaţiile fac o trecere subtilă de la simbolism la modernism: „liniştea e aceeaşi batistă de melancolie sau mătase" sau „la ferestre singurătatea ca un stor verde". Coerenţa e încă evidentă, deşi noutatea asocierii nu poate fi pusă la îndoială:



„De aceea, înserări triste, ca perle pe mâini.
Să privim în noi tristeţea, ca un pietriş în
apă;
să spargem în durerea trupului întomnarea
şi să simţim cum sufletul din piept, ca o
piatră."

Deja în *Colomba* (1927) se produce fractura discursului liric, asocierile devin aleatorii, poezia nu mai „curge", ci ia înfăţişarea unui mozaic, din care lipseşte nu doar, ca la futurişti, punctuaţia, dar uneori prepoziţiile şi conjuncţiile. Deocamdată nu este decât un vag ermetism barbian, dar oricum altceva decât bacovianismul dinainte:

„inima duce-n codru sub piept ca o
caleaşcă
privire-n desfrunzire pe-o gură precum
scrin
pleoapa mea de tine se umple ca o ceaşcă
şi-opreşti în respiraţie tălăngile-n declin

cuvinte cresc nalte în seară ca porumbul
drumul se-ncrucişează cu ochi pe-aceste
bănci
vânătoresc când luna în frunză-şi sparge
plumbul
şi plopi ca o cireadă se-ncumetă cu lănci."

Cea mai bună culegere a lui Voronca şi una dintre remarcabilele cărţi de poezie din interbelic este *Ulise* (1928). Se văd de la început spiritul anti-tradiţionalist şi orientarea spre peisajul citadin modern şi spre profesiile burgheze. Versuri ca următoarele sunt sută la sută avangardiste:

„îţi închin un imn ţie veac al mediocrităţii
nu mai vânăm ursul sus prin munţii
americii
braţele noastre nu mai sângeră păduri
sălbatice
ne operăm visele ca intestine
singuri ne închidem în mucegaiurile
birourilor
dimineaţa dactilografele îşi îmbrăţişează
logodnicii
până la revederea din ceasul nopţii
când vor face dragoste pe saltele de paie
dar în aer sufletele ni se sărută
clădim un cer peste acoperişuri ca
mădulare
pe bulevarde sirenele autobuzele
cum acompaniază concertul prin fără fir
veac al asigurărilor şi al reclamei
luminoase
e ora când englezii o aplaudă pe raquel
meller
şi refuză buchetul de violete
aruncă lumini jocurile de ape
scrâşnesc din dinţi marile cotidiane
şi iată: agenţii companiilor de afişaj
primenesc rufăria zidurilor"

Acesta e punctul maxim al avangardismului lui Voronca, fiindcă poeme precum *Hidrofil* sau *Strofă I şi II* din *75HP*, reţinute de mai toate antologiile, n-au altă valoare decât ilustrarea mecanică a programului („vântul e pătrat invers 50 LEI util gazometru/ interstiţial cheamă homar pentru esofag/ einzwei pentru sept huit dieci/ temperament scafandrieri în *portefeuille*/ sistem nervos apoteoză cu bumbac/ omletă confecţionează clorofilă castrat etc.") şi ar trebui date uitării. Că G. Călinescu nu greşea văzând în Voronca mai degrabă un sentimental şi un descriptiv se poate dovedi şi prin rapida abandonare de către autorul lui *Ulise* a scriiturii futuriste, recucerit mai degrabă de splendoarea unor comparaţii decât de insolitul lor dadaist. Faimoasa piaţă din volumul din 1928 seamănă cu o expoziţie de produse ori cu un „catalog" de bunuri agricole (Voronca îşi definea poezia ca un „catalog de maşini agricole"), cu strălucitoare metafore ce pot fi, e adevărat, citite uneori în moduri alternative, fiindcă absenţa punctuaţiei nu ne permite întotdeauna să asociem în mod precis adjectivele şi adverbele de anumite substantive sau, respectiv, verbe:

„te opreşti la vânzătoarea de legume
îţi surâd ca şopârle fasolele verzi
constelaţia mazărei naufragiază vorbele
boabele stau în păstaie ca şcolarii cuminţi
în bănci
ca lotci dovleceii îşi vâră botul înaintează
amurgesc sfeclele ca tapiţerii pătrunjelul
mărarul
iepuri de casă ridichii albi pătlăgelele
vinete înnoptează iată tomatele ca
obrazele transilvănencelor
în broboade de mângâieri cristale paşii
conopidele cât omăt întârziat pe
boschetele de şoapte
şi sticle cu apă minerală morcovii oglinzi
fluviul

ca oase lungi se deosebesc casele
cuvintele
cu virtuţi terapeutice drumul săpat în
pătlagină lăptuci
şi iată faţa de hristos chinuit a cartofului
el ştie secretele nopţii cu burdufe de
linişti
rădăcina lui pipăie rărunchii pământului
albe netede ca tuburi rădăcinile
înaintează în nervi
sug înţelepciunea vremurilor osemintele
nopţii
închini un imn cartofului"

Interesant este şi că, la fel ca Fundoianu, poetul preferă citadinismului această natură vegetală, chiar dacă tot ca peisaj de oraş, tot mai dezinteresat de aici înainte de revelaţiile avangardiste de ultimă oră. Norocul acestor poezii descriptive şi repetitive este concreteţea lor. Spre deosebire de alţii, Voronca n-a sacrificat niciodată nimic pe altarul abstracţiei, iar retorismul lui a fost în permanenţă alimentat de un „debit metaforic" excepţional, după expresia lui Negoiţescu din *Istorie*, ca să nu mai spunem că, în cuvintele aceluiaşi, tehnica asocierilor n-a urmat calea unui discurs liniar, ci pe aceea „de buclă, de panglică, de fundă", răsucindu-se ori muşcându-şi coada, în volute spornice şi elegante. Partea proastă este că, obosind, poetul începe să-şi repete procedeele şi poezia pierde din spontaneitate. În *Plante şi animale*, *Brăţara nopţilor* şi mai ales în culegerile de după 1930, elaboraţia este aşa de izbitoare şi de greoaie iar comparaţiile aşa de *recherchées*, încât poemele cad în manierism. O oarecare animaţie polemică se simte în *Peter Schlemihl*, când Voronca ia aerul unui neînţeles şi huiduit. Ceva se întâmplase. Poetul se despărţise de grupul de prieteni de la *unu*, care îi atacaseră *Incantaţiile* şi-l obligaseră să-şi retragă colaborarea la revistă. Tot mai stângistul Saşa Pană îl acuzase că a rezolvat cu „burgheză candoare" toate „gravele probleme sociale", dobândind împăcarea „cu sine şi cu cei din jur". Voronca pretinsese, e drept, că scriitorul nu e un activist politic: „Trebuie să rămânem la uneltele noastre. Suntem literaţi, suntem pictori..." De aici încolo, după emigrarea în Franţa, în 1933, Voronca va scrie aproape exclusiv în limba franceză. Neluat în seamă de critica noii sale ţări, cu toate relaţiile internaţionale ale avangardei şi cu toată prezenţa lui în mişcarea de rezistenţă, nu va mai fi comentat nici de critica românească. Poezia lui în franceză este onorabilă, dar nu mai mult. Şi, în orice caz, în afara razei de bătaie a avangardei.

Cunoscut ca autor al câtorva dintre cele mai epatante manifeste ale avangardei („Faceţi greşeli de gramatică!" fiind recomandarea cea mai cuminte), Voronca a fost şi un publicist harnic. Ş. Cioculescu îi găsea articolele din *A doua lumină* (1932) vinovate de confuzia dintre imagini şi argumente. G. Călinescu le ironiza „stilul babilonic". În fond, ele urmăreau, ca ale majorităţii contemporanilor din avangardă, să-l epateze pe burghezul literelor. Unele lucruri sunt notabile. „Poemul un «trebuie» să fie nimic", susţinea Voronca, plângându-se de poezia galantă şi falsă care arbora „un surâs Onctuos comercial". Îi prefera „poezia concepută creaţie pură, mai presus de raporturile de raţiune şi logică", rod al sensibilităţii noi de după Războiul Dintâi, „infinită", bogată, decisă de „imagini (care) se succed cum cerbii într-o vînătoare mistică". Materialul poetic nu s-a schimbat (asta justifică oarecum în propriii ochi „tradiţionalismul" motivelor din toată poezia lui Voronca), dar „interpretarea" lor e alta. Realitatea şi-a căpătat dreptul de a exista în sine, ca „obiectul în spaţiu" al pictorilor cubişti, fără a mai fi victima geamătului subiectivităţii sau a „jelaniei nazale" a poetului. Emoţiei îi ia locul senzaţia, ca mai directă. Poezia e o „telegramă cifrată a inimii": „E extraordinară lovirea cuvintelor într-un poem; sunetul pe care-l fac e asemeni aceluia al atomilor ciocnindu-se între ei în substanţa lucrurilor; e zgomotul planetelor pe pleoapa cerului". Şi încă: „Un poem nu trebuie alcătuit numai din cuvinte, ci şi din goluri..." Restul textelor sunt aforistice („ca o scriere secretă iubirea apare pe pagina fiecărei vîrste" sau: „gura explodează ca o granată şi răneşte toate cuvintele") sau fante-

zist-confesive, fără să anunțe totuși plăcerea de a povesti și biografismul din *Interviul* scris în franceză cu doi ani înainte de a se sinucide și devenit accesibil în românește abia în 1989 (în care putem citi probabil primul reportaj, deși destul de liber, despre atelierul lui Brâncuși din Impasse Ronsin).

GEO BOGZA
(6 februarie 1908 – 14 septembrie 1993)



Geo Bogza începe și sfârșește ca poet. Între extreme, își publică reportajele, puțina proză de ficțiune și un jurnal de adolescență interesant atât literar, cât și pentru unele prețioase informații despre mediul debutului său. Junele editor al revistei *Urmuz* aparține unui al doilea val al avangardei noastre, după acela ilustrat de Brâncuși, Urmuz, Tzara, Fundoianu, Vinea, (*Contimporanul*), Marcel Iancu sau Voronca (*Punct*). De la mijlocul anilor '20 și până la mijlocul anilor '30, acest val se grupează în jurul revistelor *unu* și *alge*, în care îl aflăm și pe autorul *Jurnalului de sex*, alături de Sașa Pană, Roll, Brauner, Sernet, Maxy, Aurel Baranga și, ceva mai târziu, pe Gherasim Luca, Gellu Naum și alții putând fi considerați, aceștia din urmă, și ca aparținând unui al treilea val. Nu sunt mari deosebiri între pionieri și emuli, despărțiți prin 10-20 de ani, ca vârstă, deși aceștia din urmă se cred îndreptățiți să se despartă de *Contimporanul*, care „nu are nimic comun cu entuziasmul și tinerețea noastră", după cum pretinde în 1930 Sașa Pană, și în general de „utilitarismul constructivist" și de compromisurile cu arta veche din revista lui Vinea. Sigur, astfel de despărțiri nu trebuie luate neapărat în serios. Ele țin de spiritul avangardei și, la rândul lui, Bogza însuși se simte nereprezentat de „mișcarea de la *unu*", „eșuată în cel mai cras burghezism și mediocritate". Aproape singurul argument invocat de avangardiști împotriva înaintașilor este tinerețea nonconformistă. Ei vor să scrie altfel și cât se poate de liber. Indiferent de numele pe care-l dau direcției artistice pe care o promovează (degetele de la două mâini abia dacă ne ajung să le numărăm pe cele care au avut oarecare ecou), sunt unanimi în a respinge convențiile care ar îngrădi arta anterioară. Nu întâmplător încep cu manifeste și programe, cele dintâi frapant publicitare din istoria literaturii, în sprijinul liberalizării artei. Vocabularul, sintaxa, dar și stilistica sunt supuse unui proces de dislocare și înnoire. Ce e drept, nu de la început, este atacat codul bunelor maniere, ceea ce conduce la dispariția tabuurilor și interdicțiilor de tot felul, îndeosebi a celor care fuseseră dintotdeauna câinii de pază ai moralei mic-burgheze. De aici învinuirea, automat penală, de pornografie. Avangardiștii

nu vor doar să-şi proclame libertatea absolută, dar şi să şocheze simţul comun. Ei compun o sectă, perpetuu divizată în facţiuni rivale, dar mereu unită în bătălia contra bisericii oficiale, pe care vor s-o scandalizeze cu orice preţ. Chiar dacă totul pare să plece de la un limbaj incomprehensibil, eliptic, rapid, neologistic şi telegrafic, ca un nou cod Morse, ţinta este liberalizarea tematicii şi a tratării ei în artă.

Bogza debutează, ca toţi ceilalţi, cu poezii (le va strânge pe toate în *Jurnal de sex*, 1929) scrise în „leopardă", cum va numi Virgil Teodorescu noua limbă, sau în „limba spargă" pe care o va propune Nina Cassian peste câteva decenii, repede însă abandonată, după un *Descîntec* reluat până azi, nu se ştie de ce, în antologii, după nişte caligrame à la Apollinaire, şi câteva poeme „penetrantiste", despre care *Jurnalul de copilărie şi adolescenţă* nu ne spune nimic precis, în spiritul eliptic al lui Ion Barbu sau Ştefan Roll, proclamând de pildă „valoarea metalului pur", neamestecat şi nefalsificat. Unele imagini sunt puternice, oarecum în maniera asociativă a lui Voronca: „iar sufletul sub univers/ cum omul sub cobiliţă". Biografismul este acela din viitoarea poezie postoptzecistă (unele detalii din *Olga* se pot verifica în *Jurnal*), ca şi prozaismul, cotidianul, faptul divers (*Misterioasa crimă din comuna Buştenari*), reportajul, „trivialitatea" stilistică (*Nicolae Ilie*, *Fata popii*), totul pe un fond antisentimental şi cinic din care va ieşi lirica de la debut a lui Geo Dumitrescu.

Poemul invectivă (1933) este, probabil, cel mai şocant volum de versuri din întreaga noastră literatură. Versuri pe care G. Călinescu le consideră „brutal priapice" şi „cu totul deşănţate". Au fost rareori retipărite laolaltă. Ştiu o singură ediţie, aceea din 1986 de la Panciova din fosta Iugoslavie, cu postfaţa lui Alexandr Petrov, singura analiză aplicată a acestui tip de poezie, considerat stânjenitor până astăzi. În primul rând pentru limbajul direct, cu puţine perifraze aşa-zicând poetice („planta dulce şi otrăvitoare" sau „fructul fraged şi rotund" al sexului), spunând de obicei lucrurilor pe nume: sex, erecţie, ejaculare, falus, spermă, onanie etc. „Cred într-o viziune sexuală a întregului univers", declara Bogza încă din *Crezul* publicat în *unu* în 1929. Interesant este că liberalismul vocabularului şi tematica nu mai presupun în *Poemul invectivă* metaforele incomprehensibile şi absurde în felul de la Breton, nici dislocarea topicii. Din contra, discursul se limpezeşte până la a deveni retoric. Niciun avangardist român nu îşi reorientează protestul, în egală măsură, de la scandalul expresiei la acela al moralei ca Bogza. Tradiţia la noi a acestei poezii voit scandaloase e redusă. Identificăm lesne la Bogza spiritul *Florilor de mucigai* (*La închisoarea de hoţi din Doftana*), pe acela villonesc al baladelor deşănţate (*Poemul destrăbălatelor frumoase*) sau, în fine, concupiscenţa ludic-estetizată de la Ion Barbu (*Tam-tamul paparudelor* sau *Poemul marinarilor venerici*). Însă autorul *Poemului invectivă* merge mult mai departe şi va fi greu de întrecut. Poezia anilor 2000 seamănă, de pildă, foarte bine cu *Poemul ultragiant*, probabil singurul cunoscut tinerilor poeţi de astăzi, în care ei se regăsesc şi programatic:

„Servitoare cu pântecul mirosind a ceapă
şi pătrunjel
Servitoare cu sexul ca o mâncare de
pătlăgele vinete
Scriu despre tine poemul acesta
Pentru a face să turbeze de ciudă fetele
burgheze
Şi să se scandalizeze părinţii lor onorabili
Fiindcă deşi m-am culcat cu ele de
nenumărate ori
Nu vreau să le cânt
Şi mă urinez pe cutiile lor de pudră
În lenjeria lor
În pianul lor
Şi în toate celelalte accesorii care le
formează frumuseţea."

Niciun poet n-a îndrăznit însă să facă pasul următor, descriind în versuri incestul, violul, sexul cu animale şi păsări şi masturbarea. Un tată văduv râvneşte zadarnic la soţia moartă

(„Dar moarta-i moartă/ Şi nu se mai deschide prea putrezita poartă"), consolîndu-se cu propria fiică (*Balada tatălui denaturat*). O scelerată adoră ciocul raţelor din curte (*Femeia şi raţele*). Domniţa aleargă goală şi despletită să se împreuneze cu câinii de vânătoare de la castel (*Balada domniţei care s-a culcat cu câinii*). *Anica nebuna*, nesatisfăcută de flăcăii din sat, se masturbează cu castraveţii cultivaţi special şi pe care-i vinde apoi curtezanilor ei neputincioşi, iar un cioban oligofren (*Balada eroului legendar*) e bătut de ţărani fiindcă a poftit la „sexul drăguţ şi galben ca o floare de dovleac" al vacilor pe care le ducea la păscut. Mai romantic, *Gheorghiţă cismarul* recurge la pantoful „fraged şi mov ca o pulpă de fată" al unei tinere boieroaice şi, prins asupra faptei, se sinucide de ruşine. Un bătrân îşi omoară iubita ca să se poată culca cu nepoata ei („Erji nebuna n-a vrut, a ţipat/ Maruth a izbit-o numai o dat.// Afară se crăpa de ziuă/ Şi pântecul lui Erji crăpa: ca o piuă") (*Balada ucigaşului Maruth*). *Poemul invectivă* nu e colecţie de orori, ci un volum absolut remarcabil prin forţa poetică a distrugerii tabuurilor şi a legalizării oricărui fel de sexualitate. Dacă ar fi fost cunoscut tinerilor poeţi contemporani, e posibil să fi avut un efect paradoxal, descurajând excesele care provin din încredinţarea unora că sunt cei dintâi exploratori în literatură ai zonelor erogene cu pricina.

Cu *Ioana Maria* (1937) poezia lui Bogza se schimbă complet la faţă. Cele şaptesprezece poeme din culegere evocă o iubire platonică şi romantică. Un simbolism cuminţit, cu vag aer exotic (norii, constelaţiile, corăbiile) şi gesticulaţia verbală anunţă poezia târzie, din *Orion*, sau chiar poemele în proză din *Paznic de far*. *Cîntec de revoltă, de dragoste şi moarte* (1945) este un exerciţiu whitmanian, cam bombastic („adu-ţi aminte floarea convulsivă şi fumegândă a insomniei"), fără mare pregnanţă. Poemele cu pânze şi catarguri din *Orion* (1978) nu mai amintesc câtuşi de puţin de poezia de odinioară: livreşti, alegorice, sentimentale, ele sunt închinate făpturilor umile, nebăgate în seamă de poeţi. Bogza nu se sfieşte să înalţe imnuri de slavă ciulinilor („împăraţi peste un imperiu de nebuni"), ovăzului, sălciilor şi urzicilor („ţigăncile vegetaţiei"), apelând la o fantezie care are sensul colosalului şi al sublimului (bouri scufundaţi în zăpadă pînă la gît, ciorchini de urşi, pădurile carpatine ca o lume de curteni ceremonioşi şi gravi etc.). În *Paznic de far* găsim tabletele de la rubrica „Vineri" a *Contemporanului* lui G. Ivaşcu, unele foarte transparente parabole politice (cum este aceea cu găina care a făcut un singur ou, de aur, şi cotcodăceşte la nesfârşit, vizându-l pe Ceauşescu de după 1968), altele admirabile poeme în proză, în stilul noului Bogza, singuratic, solemn şi hieratic ca un plop în marginea cîmpiei. Poetul are nobleţea de a recunoaşte geniul altora. Nici un poet n-a scris probabil mai sărbătoreşte despre alt poet decât Bogza despre Ritsos: „În acea toamnă, cât Ritsos a stat în Bucureşti, globul pământesc a rămas aprins cu toate oceanele şi continentele lui". La bătrâneţe, poetului i-a plăcut să ridice privirile spre cer:

> „Nici o corabie nu s-a întors vreodată
> Din mările Sudului sau de la Capricorn
> Atât de pură şi elegantă fregată
> Cum se întoarce toamna Orion."

E şi orgoliu în gestul celui care fusese cândva la şcoala de marină, de a se preumbla pe apele imaginaţiei doar cu mari mijloace de locomoţie lirică:

> „Apele acestea sunt prea lâncede pentru
> etrava corăbiei mele.
> Şi vântul prea mediocru pentru catargele
> care au trecut prin atâtea furtuni"

În 1931, Paul Sterian îl chema pe „cel cu o mie de ochi, o mie de urechi etc.", adică pe Reporter, să se facă purtătorul de cuvânt al noii proze. Reportajul era de altfel la modă în toată Europa, prin Paul Morand, Ardengo Soffici sau F.T. Marinetti, scriitori situaţi politic în extrema dreaptă şi pasionaţi de fascism sau de războaiele mussoliniene din Africa. Dar nici stânga poli-

tică din jurul Primului Război Mondial nu disprețuia reportajul. La noi el a fost un bastard al avangardei. Într-un *Dicționar popular* publicat în revista *Urmuz*, Bogza ironiza romanul ca pe un „sport" pe care îl „practică cu pasiune fetele de pension și tinerii bărbieri repetenți la mandolină". Îi va prefera din prima clipă reportajul, cu o priză la real mai puternică, mai direct și mai onest. Așa cum e un reformator al poeziei erotice, în primele sale două volume, este și unul al prozei sociale, în reportajele din anii '30-'40. Vreme de un deceniu, el va încredința tiparului cele mai senzaționale radiografii ale realității din câte cunoscuse proza românească. Și, dacă n-ar fi fost corupt de clișeele realismului socialist, după 1948, reportajul bogzian ar fi putut rămâne și un model de onestitate morală într-un gen literar pe care autorul *Țărilor de piatră, de foc și pământ* l-a creat în definitiv la noi. Când a vrut să scrie proză propriu-zisă, a apelat tot la mijloacele reportajului. *Sfârșitul lui Iacob Onisia* din 1949 este o nuvelă care se deschide cu un fapt senzațional, căderea unui miner din funicular, și cu ancheta de rigoare. Remarcabilul început este stricat când autorul se abate de la stilul reportericesc și prezintă din perspectiva minerului mort ultimele sale clipe de viață, în funicularul oprit la două sute de metri deasupra unei prăpăstii. „Tot ce urmează, ne prevenea Bogza la început, este relatarea fidelă a întâmplării de atunci, așa cum a fost povestită de cei care au luat parte la ea, și cum se consemnează în dosarul anchetei." Din păcate, acest cuvânt nu e ținut și, pe lângă inutila analiză psihologică de care am pomenit, n-avem decât relatarea țăranului care vede vagonetul de funicular arzând pe cer (Iacob Onisia încerca să-și semnaleze prezența) și care crede că e un semn ceresc. Rareori un autor a greșit mai grav față chiar de vocația sa decât Bogza în singura lui operă de ficțiune. Între reportajele anilor '30, câteva sunt însă excepționale. *Valea Plângerii* este o descindere în groapa de gunoaie a Capitalei, *La porțile morții*, în lumea câinilor arestați de hingher și condamnați la moarte, iar *Fișele de închisoare* descriu lumea lui Arghezi din *Poarta neagră*. Eugen Barbu va scrie desigur *Groapa* cu gândul la *Valea Plângerii*, veritabil jurnal al coborârii în infernul materiei, acolo unde viața se reînchează din gunoaie, unde elementul primordial este pestilența. Serviciul de ecarisaj, din celălalt reportaj, înfățișează un Auschwitz canin, în care animalele sunt sacrificate după un ritual ce va dobândi o tragică notorietate câțiva ani mai târziu și când victimele vor fi umane. Iată metoda Cyklon-B aplicată câinilor, așa cum o vede Bogza în 1938:

„Când se apropie șase seara, ultima clipă a prizonierilor din cuștile de fier a sunat. Hingherii vin, cu mânecile sumese, să împlinească ultimul act al ignobilei lor meserii. Deschid una după alta cuștile și își înfig mâna în ceafa câinilor. Ușa metalică a camerei de expiațiune e larg deschisă. Condamnații sunt aruncați unul peste altul în pivnița întunecoasă. [...] Într-un sfert de oră toate cuștile au fost golite. Afară, în dube, așteaptă noii prizonieri. Aici e o industrie a morții și lucrează neîntrerupt, ca toate industriile.

La șase și douăzeci, toți câinii se găsesc în camera morții. La lumina slabă care ajunge până jos, se văd, nedezmeticiți, strânși unul în altul, pe fundul gropii în care au să-și dea sfârșitul.

Ușa metalică scârțâie în balamale, descrie greoi un semicerc, și cade peste deschizătura pe care o astupă, compact. Oamenii învârtesc piulițele în ghiventuri, le strâng bine, parcă ar monta o piesă într-un vapor.

În cazanul încins gazele stau gata să năvălească. Un om pune mâna pe o roată mică, pe un ventil. Desface încet. Încă o învârtitură. Gata.

Dincolo de ușa metalică, peste haita înfricoșată a câinilor, gazele coboară, năvalnic ca niște balauri, le caută nările, intră prin ele, li se duc în fundul plămânilor, îi asfixiază.

Au să fie scoși abia a doua zi dimineață. Un morman de cadavre.

În fiecare zi, un morman de cadavre!"

O capodoperă a genului este *175 de minute la Mizil* (1940). Avem multe imagini ale provinciei unde nu se întâmplă nimic în literatura de dinainte de războaiele mondiale, niciuna însă mai elementară, mai nudă şi mai apăsătoare decât aceasta. Nici chiar *Înmormântări*, altă piesă de rezistenţă a *Fişelor de provincie*, n-o egalează, poate din cauză că în aceasta subiectul însuşi este teribil: înmormântarea ca sărbătoare plină de fast şi strălucire. În *175 de minute la Mizil* reportajul seamănă cu acelea de televiziune din zilele noastre înfăţişate *no comment*. Minut cu minut e arătată trecerea prin urbe a naratorului. Senzaţională este lipsa de senzaţional. Totul este atât de obişnuit, încât devine excepţional. Un decor, câteva elemente naturale, o lume, gesturi, voci, sunete, faruri de automobil, tropot de cai, luna, o femeie cumpără făină, trece un câine pe drum... Finalul aşază neantul provincial într-o perspectivă de umor negru:

„Trenul porneşte. Trec la fereastra din partea cealaltă, spre câmp. Sub lumina lunii, Bărăganul se întinde nesfârşit şi în depărtare devine haotic. E luni, 10 octombrie 1938, mă cheamă Geo Bogza, am treizeci de ani şi am vizitat pentru prima oară în viaţa mea Mizilul. Viaţa şi lumea mi se par fantastice, de neînţeles."

–

Ţări de piatră, de foc şi de pământ (1939) n-a fost niciodată reeditată integral în timpul comunismului. Cele două „ţări" din urmă fiind Cadrilaterul şi Basarabia, pierdute după război, se înţelege tăcerea asupra lor. Cartea lui Bogza avea însă o unitate şi o simetrie care s-au pierdut în felul acesta. Este unul dintre cele mai interesante reportaje ale scriitorului, în care debutează acea viziune geologică legată ulterior de numele lui. Dozajul dintre cosmic, geologic, excepţional, şi banalitatea existenţei cotidiene a oamenilor din cele trei „ţări" reprezintă secretul unei arte nici lui Geo Bogza însuşi ştiut în toate operele. Camera de filmat trece de la detalii comune la peisaje mirifice, de la delicateţea cu care femeia din mocăniţă mănâncă mărul la imaginea miilor de femei care ies la fereastră în nopţile cu lună şi torc cânepa asprelor şi grosolanelor lor rochii, de la bărbatul care a trecut munţii cu o legătură de lemne în spate ca să scoată pe ele cât pentru un pahar de vinars la lămpaşele minerilor de la Roşia Montană care aprind întunericul dimineţilor de iarnă. Cadrilaterul e, în felul lui, mai senzaţional decât urmărirea holongărilor, hoţii de aur, din Apuseni, şi nepătruns niciodată cu adevărat în literatură, dacă exceptăm ţărmul Mării Negre: câmpuri marţiene de pietre, căpiţe incendiate, un turc dansând nebuneşte în mijlocul drumului ca să oprească un cal speriat, o ploaie apocaliptică de broaşte, o fetişcană ucigând cu o lovitură de sapă ditamai namila de bărbat... În fine, Basarabia înseamnă pământ: oameni de pământ, case de pământ, drumuri de pământ. Huma, ca materie unică. În rest, sărăcie (aceea din Ţara Moţilor e lucie, dar solidă, pietroasă), bălţi, clisă, murdărie. Nu se ştie de ce Bogza n-a văzut în răsăriteana provincie românească dintre războaie decât acest tablou deprimant.

Cartea Oltului (1945) s-a aflat multă vreme în bibliografia şcolară obligatorie, împreună cu *România pitorească* a lui Vlahuţă. G. Călinescu va scrie în ediţia din 1982 a *Istoriei sale*: „*Cartea Oltului* face monografia unui râu uriaş himeric în stil cam bombastic". Este adevărat. Nimeni n-a comparat prima ediţie cu aceea „definitivă" din 1985. Ca şi alte reportaje, şi acesta a mai fost reluat de scriitor în ediţii trunchiate din primul deceniu de comunism. Dacă versiunea prescurtată din *Trei călătorii* (1951) nu prezintă niciun interes, aceea finală ne obligă să reflectăm la ameliorările stilistice socotite de cuviinţă de către Bogza care au vestejit însă textul şi i-au sporit emfaza. În 1945 Bogza scria simplu şi direct. Şcoala reportajului din avangardă nu se pierduse. Desigur, scriitorul lăsase în urmă nuditatea (ce e drept, niciodată perfectă) a primelor sale reportaje, umflând pânzele unui stil din ce în ce mai bombastic şi preferând banalului (fie el teribil, ca în *175 de minute*) senzaţionalul. *Cartea Oltului* adoptă de la început un ton senzaţional.

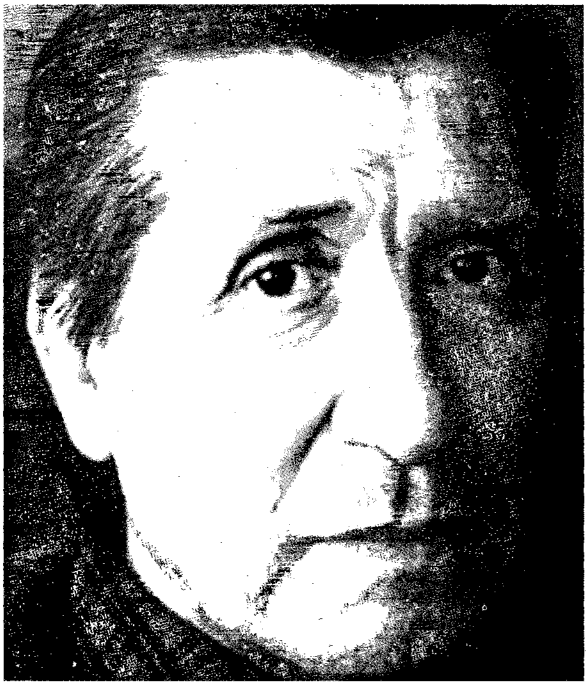
Aventura Oltului, de la izvoare la vărsare, este zugrăvită în trepte (minerală, vegetală etc.), şi într-un stil de epopee naturală, amestecată cu tragedii şi drame omeneşti. Ce se poate reproşa primei versiuni este, dincolo de excesul de grandios, de colosal, de înfricoşător, lungimea. Epopeea are o sută sau două de pagini în plus. Frumuseţile, care şi câte sunt, ţin de detaliu, de imagine. Ediţia definitivă este, stilistic, o eroare. Bogza modifică structura, ritmul şi limbajul. *Cartea Oltului* seamănă în această versiune mai degrabă cu o monografie decât cu o operă literară. Neologismele au înlăturat peste tot cuvântul originar: *spăimântător* devine *halucinant*, *vijelia*, *uragan*, *golul*, *vid*, *viaţa*, *existenţă*, *furtuna*, *taifun*, *Întâmplările pe marile înălţimi* (un titlu), devin *Tragedii pe înaltul podiş*, şi aşa mai departe. Prima versiune era incomparabil mai dinamică. Defectul rescrierii este şi un tot mai accentuat manierism, o lustruire a frazei ce pare curăţată cu glaspapir. Modificări au suferit şi alte reportaje, la reeditare. *Anii împotrivirii* (1953), o antologie din reportaje mai vechi, le culege pe cele mai întunecate (*Tăbăcării*, de exemplu), le trunchiază şi le epurează. Nobilii *unguri* din *Ţara de piatră* devin *feudali*, pasajul cu „mocăniţele care au rămas de pe vremea ungurilor sunt tot tinere şi-şi fac treaba în fiecare zi, cu sârguinţă" dispare, femeia care mănâncă atât de frumos mărul nu mai stă de vorbă cu „Dumnezeu", ci cu „munţii", numele şi versurile lui Cotruş despre Ion Ciura, „neam de mineri români," sunt eliminate, ca şi menţionarea Marii Uniri. Ion Vitner care prefaţează culegerea are grijă să ne avertizeze: „Cititorul tânăr, după lectura volumului de faţă, va avea sentimentul că a străbătut o lume de coşmar." Fireşte! Bogza ar fi fost, după părerea aceluiaşi, cronicarul „ororilor dictaturii burgheze şi moşiereşti din ţara noastră între anii 1934-1939", când rari au fost scriitorii, mai ales comunişti, capabili să „spună adevărul cu privire la viaţa de mizerie a poporului". O antologie „selectivă" este şi *Trei călătorii în inima ţării* (1951), unde *Ţara de piatră* şi *Cartea Oltului* sunt reduse la o treime.

Tot ce a scris Bogza după 1948 în afară de poezie este de un nivel lamentabil. Convertirea curajosului reporter la platitudinile realist-socialiste este evidentă de la primele cărţi din deceniul al şaselea. *Porţile măreţiei* (1951) prezintă într-un stil grandilocvent uriaşa operă stalinistă de împădurire a zonei dintre Caspica şi Urali. Bogza îi trasează scriitorului român „sarcina însemnată" de a urma modelul celui sovietic, redând „în întregime amploarea, profunzimea şi răsunetul bătăliei cu natura" declanşată de Stalin, veritabilă „simfonie străbătută de impresionante acorduri", „reprezentare polifonică" a unui „eveniment epocal" etc. Cu motto-uri şi citate din Lenin şi Dej, este anunţat şi alt „eveniment epocal": electrificarea. Cât despre Canal, aflăm că „de la Cernavodă la Capul Midia se iveau, în toamna aceasta, realităţi ce s-ar fi putut numi pe drept cuvânt cosmice". „Va fi la Pontul Euxin vremea civilizaţiei socialiste..." Despre lagăre, deţinuţi, morţi, evident nimic. *Tablou geografic* (1954) este o expunere şcolărească despre Republica Populară Română: geografie dintr-un unghi marxist-leninist din care cel mai important lucru este vecinătatea cu marele popor rus şi sovietic şi o istorie în care siderurgiştii hunedoreni îşi află în daci primii prelucrători ai fierului din Europa, nişte iluştri înaintaşi. Şi, dacă tot a fost vorba de vecini, scriitorul ascultă în *Meridiane sovietice* (1956) bătăile din turnul Spasski din cea mai glorioasă capitală a lumii. Interesant este faptul că, probabil „copleşit (fiind) de o emoţie fără seamăn, de un sentiment de profundă veneraţie", reporterul nu vede în Mausoleul de sub Kremlin decât pe Lenin. Privind sicriul cu mumia marelui revoluţionar şi rememorându-şi istoria, din care nu lipsesc Alexandr Nevski, Petru cel Mare, Tolstoi, Repin, Revoluţia din Octombrie, Maiakovski, uită cu desăvârşire de cel care împădurea malurile Caspicii. Deşi dat la tipar în februarie 1956, aşadar evocând o vizită anterioară, când raportul lui Hruşciov nu era cunoscut, reportajul de călătorie nu suflă o vorbă

despre Stalin. Oportunismul acesta răsturnat şi *avant la lettre* este cu totul remarcabil.

În ultimii săi ani de viaţă, revenit la poezie, Bogza n-a mai scris reportaje. Le-a reeditat doar pe cele onorabile. Pe celelalte le-a dat uitării ca pe Stalin în *Meridiane sovietice*, doar că, de data asta, nu înainte, ci după moartea realismului socialist.

GELLU NAUM
(1 august 1915 – 29 septembrie 2001)



Gellu Naum este singurul nostru suprarealist veritabil. Remarca a mai fost făcută, într-un context hagiografic, dar argumentele n-au fost totdeauna impecabile. Spre deosebire de Tzara, de Vinea şi chiar de Voronca, poeţi interesanţi mai ales în afara zonei de iradiere a modelului avangardist, spre a ne referi la cei cu adevărat valoroşi, Naum este aşa-zicând un nativ suprarealist, atât în poezie, cât şi în proză sau teatru. În 1945 el a publicat un soi de manifest intitulat *Critica mizeriei*, urmat de *Mizeria criticii*, o listă de comentatori ai operei sale chipurile incompetenţi, în care s-a despărţit brutal de amicii săi de până atunci, al căror suprarealism începuse să lase de dorit. Semnat împreună cu Paul Păun şi Virgil Teodorescu, dar scris cu siguranţă de Naum, manifestul defineşte suprarealismul drept „permanentul efort pentru eliberarea expresiei umane sub toate formele ei, eliberare care nu poate fi concepută în afara eliberării totale a omului". Nu sunt suprarealişti cei pentru care „necesitatea poetică nu se confundă cu necesitatea de a schimba o lume". Sunt arătaţi cu degetul Saşa Pană, cu „activitatea (lui) confuzionistă de la *unu*", naţionalistul Carianopol, mai tinerii Caraion şi Geo Dumitrescu, ba chiar Gherasim Luca („trăieşte din amintirile sale revoluţionare", izolându-se de ideile mişcării şi închizând pur şi simplu ochii în faţa „luptei de clasă"). Interesant pentru gratuitatea acestor reproşuri (de obicei, mutuale) este că în *unu*, cu un deceniu mai devreme, se publica un *Inventar* semnat andré far. Şi acolo se dresa lista poeţilor anteriori, recuperabili ori nu. Luaţi alfabetic, Alecsandri era „monumentul confortului poetic", Bacovia, un „şcolar întârziat", Caragiale, „singurul forte din literatura noastră", iar Zarifopol, autor pentru „cucoane la ceai şi la menopauză". Să mai spunem că într-un *Appendice* la *Teribilul interzis*, tot din 1945, Naum revine la *Dialectica dialecticii* a lui Luca şi Trost, criticând-o cu argumente din Hegel şi Engels. În partea a doua, manifestul se răfuieşte cu Tudor Vianu („perfecţionatul instrument de cretinizare universitară"), cu G. Călinescu, în a cărui *Istorie* sunt consideraţi suprarealişti câţiva poeţi şovini din Bucovina, şi cu Perpessicius, Streinu, Marino şi alţii. Apărând ideile lui Breton, Naum este cel mai radical dintre suprarealiştii de după război, chiar şi politic. Ruptura de Gherasim Luca este, din acest motiv, cel mai greu de înţeles. Mani-

festul duce campania până în faza excluderii din partidul suprarealist (şi aici Breton crease precedentul).

Atitudinea aceasta neconcesivă se poate vedea deja cu un deceniu mai devreme, când Gellu Naum debuta cu *Drumeţul incendiar* (1936), fără nicio preparaţie a suprarealismului său poetic, aşa cum se întâmplase cu Tzara sau Vinea, e drept, cu aproape douăzeci de ani mai vârstnici. Poemul titular este în sine un manifest, îndreptat contra poeţilor care au „orificiile inspiraţiilor lipite cu gumă-arabică" şi pledând cauza opusă a celor care doresc să şocheze social, moral, sexual. Finalul e citabil: „Drumeţul incendiar îşi priveşte faţa cu grijă/– ochiul stâng în care e/ o floare cu păr roşu despletită/ ochiul stâng a devenit pe rând o pălărie de pâslă/ o aripă o cutie cu febre/ apoi mormăie: eau de cologne/ şi seara lingea geamurile seara/ era o broşură de propagandă". Niciunul dintre poeţii avangardei nu începuse în acest stil. Aspectul propagandistic se observă peste tot în acest prim volum al lui Naum: „E o înaltă şcoală de artă aceasta/ să-ţi scobeşti creerul ca pe un nas/ şi din adâncuri să scoţi mucii trişti ai poemului." Atacul viitor din *Critica mizeriei* este, iată, declanşat: „Camarazi poeţi ajunge/ destul am gâdilat pământul pe burtă/ el dansează cu luna buric/ ascultând oasele de castagnetă ale monezilor/ sexul lui de putoare a împuţit apele Mediteranei/ pe pletele Pacificului curg păduchii de fier/ oamenii zic: Kultur sau foame/ arzând în focurile albastre creerul lui Heine/ de soare atârnă o perdea ciuruită/ hymenul umanităţii/ destul am admirat în poze straşnice/ curul Dlui Ford scăldat în cele mai suave ape de colonie/ destul am mirosit pudic rozele/ purtând ghetele cu stofă ale poeziei clasice/ cântecele noastre de dragoste sună fals/ şi sub carnea pudrată apar ridurile hidoase ale bătrâneţii". Poetul avea, când scria aceste versuri, 19 ani. Scria la fel, la o vârstă mică, dintre contemporani, Geo Bogza, iar dintre urmaşi va scrie Marius Ianuş. Sigur, lirica propriu-zisă, de pildă aceea erotică, oricât de scandaloasă, are fineţuri incontestabile şi nu se rezumă la vehemenţe de ton. Lipsită, ca tot ce va scrie Naum, de punctuaţie, ea poate sugera lecturi alternative:

„Dar eu voi fi în apele tale erotice
cu mâinile ca două cărţi de rugăciuni
îţi voi face
jocuri de umbre
voi suna din şira spinării ca dintr-un
şarpe cu
clopoţei de nervi
voi căuta să învăţ pe dinafară câteva
versuri din
Dante
şi-n dimineţile acelea voi fi foarte grăbit

Băltoaca pretenţioasă a pletelor mele
va fi scară
pentru salturile tale peste zidurile de
marmoră
pieile le vom lăsa pe pământ ca nişte
tricouri
incomode
şi vom sări afară din noi uimiţi noi înşine
de extraordinara noastră acrobaţie erotică

Atunci vei asculta respiraţia ca pe un
evantai
melodios
melancolia ca pe o perdea stupidă
inimile vor fi două mijloace de irigaţie
şi-mi vei cere să scriu un poem despre
nuferii
hoitului tău"

Culegerile următoare (*Libertatea de a dormi pe o frunte*, 1937, *Vasco de Gama*, 1940, ineditele din *Culoarul somnului*, 1944) cultivă acelaşi suprarealism *à outrance*, nu mereu la fel de fermecător, combinând asociaţiile hazardate ale lui Lautréamont cu notarea unor întâmplări din „irealitatea imediată", în maniera lui René Char, după cum fericit a numit-o Simona Popescu în cartea ei *Despre suprarealism şi Gellu Naum*, 2000. În pofida metaforelor extravagante şi a unor nonsensuri

voite, poezia e cristalină, de o maximă claritate interioară, îngăduind să se vadă nervii delicaţi ai imaginii:

> „Te mângâie cerneala pe pântec Knoss
> vreau să-ţi pictez un peisaj sau să-ţi scriu
> un poem pe frunte
> şi să-ţi citesc pe sub piele cântecul
> sângelui
> Anonimatul e o sârmă întinsă vibrând sub
> drapele
> te caut în trenuri şi-n felinare
> Knoss tu eşti frumoasă ca o pălărie
> şi pălărierul îşi mângâie nevasta pe crupele
> ca nişte pălării
> te desenez în aer ca să-ţi mângâi profilul
> te pricep ca pe o ironie destinată
> salcâmilor
> te ameţesc cu subtilităţile cu vremea
> ca masca şi ca baiaderele"

Frumuseţea feminină e în centrul multor poeme:

> „părul tău flutură în toată odaia ca un
> steag mare
> dezlipit de pe ţeastă
> urechile ţi se desprind şi vin spre mine
> buzele se lipesc şi dispar
> iată părul tău care suge lucrurile
> e rândul peretelui
> e rândul mâinilor
> rândul tablourilor şi al oamenilor
> Părul tău ţi-a mângâiat pulpele"

E aici şi în alte locuri o anatomie dinamică, precum aceea din Picasso sau din avangardişti în general (corpuri mixate, distorsionate, protezate sau mutilate aparent), anunţînd jocurile anatomo-fiziologice nichitastănesciene: „sînii ca nişte vulpi îţi pătrund în urechi/ limbile ochilor miros aerul/ şira spinării sună lin/ din măduvă ai făcut jocuri de cărţi". Poemul *Vasco de Gama* e ţesut din obsesii erotice („pentru că piciorul femeii e o casă/ pentru că piciorul femeii e o trompetă/ din care curg sunetele ca nişte panglici verzi/ şi se împletesc cu părul celuilalt picior/ pentru că el este o meduză şi un scaun/ o limbă care surâde şi se îndoaie" sau: „pe pântec harta este însemnată/ un semn de lână şi cu un semn de var/ semnele de lână atrag navigatorii/ ca nişte cântece/ coamele lor se izbesc de ele/ ochii se lipesc de aceste stânci/ ca nişte ventuze cu pompe"), nu însă aşa de trivial-şocante ca ale lui Bogza, şi din imagini urmuziene, care vor face de altfel o lungă carieră în scrisul lui Naum („diplomatul îşi scoate vata din burtă/ şi burta se dezumflă ca un balon înţepat"). Suprarealismul lui Naum devine tot mai fantasmagoric, cu delicate şi tandre asocieri:

> „Vom fi la timp la această întâlnire
> vom trece prin noapte ca printr-o cutie cu
> fosfor
> la această întâlnire la care ne aşteaptă
> umbrele noastre ca nişte pantofi uitaţi
> fluturii de sugativă care ne vor suge
> sângele
> toate mănuşile uitate toate pleoapele
> pe care ne-a plăcut să le sărutăm
> tot ce am găsit pentru niciodată
> gurile care ne-au rămas lipite pe sâni ca
> nişte inele
> plantele care ne-au crescut pe faţă în
> timpul somnului
> apa limpede din pahare
> spânzuraţii cu mâinile de cretă"

Ce se întâmplă după război cu strălucita poezie de tinereţe a lui Gellu Naum este o altă poveste. Abia în 1968, în *Athanor*, poetul îşi republică poeme din anii '40 şi cîteva fragmente din *Vasco de Gama.* Criticii generaţiei mele îl redescoperă abia acum, deşi nu pe de-a-ntregul, odată cu *Copacul animal*, *Descrierea turnului*, *Focul negru* şi celelalte culegeri din anii '70. Fără să fie asociat cu „generaţia pierdută", Naum se bucură de reputaţia tuturor acelor poeţi care n-au publicat în obsedantul deceniu, de la Emil Botta la Ion Caraion. Fiind în general o prezenţă dis-

cretă, lui Naum i s-au trecut cu vederea câteva cărţi de la începutul deceniului cu pricina (*Filonul* sau *Tabăra din munţi*) sau chiar de la începutul celui următor (*Poem despre tinereţea mea,* 1960, *Soarele calm*, 1961) în care tributul plătit realismului socialist nu era deloc neglijabil. Inspirat de accentele anticapitaliste ale unor Ritsos şi Neruda („am să scriu despre milioanele de tineri care/ la optsprezece ani, în cotloanele lumii, departe,/ îşi pierd visele, înecate în noroi etc."), un poem precum *Primăvara lumii* schiţează o istorie în versuri a lumii contemporane, plină de banalităţi pamfletare, în stilul lui Jebeleanu din epocă, din care nu lipseşte „salonaşul" dlui Krupp (în tinereţe, Naum avusese ceva de împărţit cu dl. Ford) „cu scaune electrice, de uranium, îmbrăcate în piele/ (piele de om, alb sau negru, piele de om, ca a ta...) ". „Cavalerii Hiroşimei", Bicazul (reportaj liric), Siqueiros, războiul imperialist contra Egiptului, iată temele. De la *Athanor* încoace lucrurile se schimbă. Întrebarea este dacă Naum îşi regăseşte vocaţia suprarealistă ori cultivă acum un onirism „cu ochii deschişi", cum îl consideră C. Regman, „sarcastic sau măcar bufon". Alt comentator, Ion Pop, vorbeşte de „o lume care e deopotrivă a obiectelor, a evenimentelor şi a cuvintelor". Poemele acestea sunt aparent descriptive, sugerând peisaje citadine misterioase ca ale lui Chirico. Dar coarda prea întinsă a primului suprarealism pare a se fi rupt. Poetul face eroarea de a publica, în anii ce vin, mult prea mult. Strânse într-o culegere din 2000, poemele din deceniile din urmă sunt de câteva zeci de ori mai numeroase decât acelea dintre 1936 şi 1944. Prefaţatoarea culegerii, Ioana Pârvulescu, socoteşte că „fiecare poem este scris într-o *limbă de unică folosinţă*". E acelaşi lucru cu a lua *ad litteram* credinţa avangardiştilor într-o revoluţie poetică permanentă. În artă însă originalitatea absolută este la fel de riscantă cum este conformismul absolut. Gellu Naum n-a încetat, revenind la suprarealism, să uimească. Şi-a păstrat intact gustul pentru asociaţiile stupefiante, pentru rupturi în carnea poemului şi pentru schimbări de ritm neaşteptate. Două lucruri se petrec în aceste poeme. Imaginaţia se potoleşte. Putem considera poemele de după 1970 de *stil* suprarealist mai degrabă decât suprarealiste, aşa cum mobilă *stil* nu e totuna cu mobilă originară. În al doilea rând, îşi face loc un anume aer simili confesiv, evocator şi descriptiv („alături de grădină vecinii văruiesc/ şi-au scos în curte mobila şi câinele lor urlă/ vrea să mănânce var/ pe când în golul din odăi numele noastre sună printre timpane sparte/ lipindu-se pe umezeala pereţilor şi în lăuntrul lor"), din care revolta de odinioară lipseşte, poetul făcînd acum figură de uşoară dezabuzare („nu ne mai atrage nici un ţărm") ori de goetheeană nostalgie („unde sunt insulele verzi cu cireşii înalţi şi sumbri ca o sete înfrunzită/ cu portocali"). Deşi *Dimineţile cu domnişoara Peşte* este unul din acele poeme aluvionare, de largă respiraţie, în care Simona Popescu a identificat o formulă caracteristică suprarealismului naumian, cele mai multe poezii din perioada ultimă sunt mai degrabă în spiritul concis şi inventiv pe spaţii mici al concettismului:

> „Acoperiţi cu mătase
> paşii noştri sunt o simplă deducţie
> umbrele nu ne mai însoţesc
>
> pe străzi rădăcinile teilor
> luptă din greu să iasă din asfalt"

Sau:

> „Pe un câmp acoperit cu zăpadă am
> întâlnit un om
> omul acela m-a privit o secundă
> apoi a rupt-o la fugă peste câmp
> în locul umbrei lui aluneca speriată umbra
> unui cerb."

Proza lui Gellu Naum conţine la început (*Medium*, 1945, *Teribilul interzis*, 1945, *Spectrul longevităţii. 122 de cadavre*, 1946, *Castelul orbilor*, 1946), mărturisiri, note, impresii şi aforisme (mai

ales pe teme literare), toate foarte inteligente şi clare, fără supa lirică primordială ori polemică de la ceilalţi. În spiritul unei autenticităţi a cărei necesitate o proclamau în epocă şi alţii decât avangardiştii (Camil Petrescu, M. Eliade, bunăoară), Gellu Naum scrie: „Am cu mine tristeţea profundă a poeţilor care toată viaţa, dar toată viaţa, s-au căznit să nu facă literatură, şi până la sfârşit, răsfoind cele o sută şi mai bine de pagini, am descoperit că n-au făcut decât literatură". Şi încă mai autocritic: „Sunt infectat de literatură până dincolo de măduvă, şi pariez că orice medic ar vedea în fiecare din nervii mei cangrena puturoasă a poeziei". Sunt în *Medium* consideraţii despre Nerval (romanul acestuia *Aurélia* va fi asociat de critici cu *Zenobia*, ca şi *Nadja* lui Breton) şi despre romantici (care „se mulţumesc cu puţin", uitând tot ce văzuseră *dincolo*, după ce se întorceau *dincoace*, ca şi cum s-ar fi învârtit într-o „uşă turnantă"), despre Lautréamont şi forţarea apariţiei obiectului într-un timp şi spaţiu nou, nocturn, despre vise („n-avem decât de câştigat dacă privim mai cu atenţie logica onirică"), despre misterul lui Chirico (explicat extraordinar: „Am fost izbit la un moment dat de siguranţa cu care unele obiecte, de categoria calapoadelor, de pildă, se grăbesc să intre în altele, realizând pe lângă puţin interesanta umplere a formelor, o acţiune de succub, pe care ghetele o realizau la rândul lor aşezându-se pe forma exactă şi încăpătoare de pe scaunele văcsuitorilor. Raportul acesta dintre gheată şi calapod, dintre cuţit şi mână, dintre piatră şi trecătorul care a întârziat să vină, e unul dintre raporturile cele mai misterioase şi mai adevărate totodată"), în sfârşit, despre caracterul efialtic al unor obiecte („caracterul avid succub al mânuşilor, al pălăriilor, al scaunelor, al paharelor, vampirismul tocilelor, al aparatelor fotografice care sug imaginile, al sobelor, licantropismul vampiric al unei puşculiţe în formă de animal etc.") şi despre alte multe lucruri interesante. Remarcile despre artă sunt paradoxale, aproape toate legate de libertatea pe care avangardiştii o socoteau bunul suprem („orice lucru permis nu are nimic de a face cu ideea de libertate"): „Poetul vede în măsura în care vorbeşte" sau: „A face un poem înseamnă a sugruma. Între un poet şi un sugrumător e o imensă asemănare: mâinile lor sunt imaculate" sau: „Singurul pictor pe care l-am cunoscut era orb. Singurul poet era surdo-mut" sau: „Se poate numi poet numai acela care deformează cu preciziune" sau: „Cuvântul este un vas în care ard foarte încet simbolurile defuncte". Dincolo de nivelul lor intelectual înalt, paginile acestea au şi mari calităţi literare. Ar merita poate să fie citat poemul în proză despre ploaie din *Medium*. Alte asemenea poeme din *Teribilul interzis* sunt în tradiţia Macedonski-D. Anghel. Valoarea lor se vede însă cel mai bine pe spaţii mici, în câteva veritabile haiku-uri în proză: „În faţa arborilor a mai rămas doar o coamă de melci" sau: „Ghetele tale cu fundă, aceste stânci palide" sau: „Acest poem îl port în deget" sau: „Sub aripi e un spaţiu imens, mai tăcut decât imensităţile polare" sau: „Vârful degetelor te susţine deasupra apei". E greu de explicat literatura aceasta, în fond minoră şi manieristă, dacă o punem în raport cu ideile din *Critica mizeriei* sau din *Appendicele* la *Teribilul interzis*, volum în care mai găsim şi o proză suprarealistă în care îşi dau întâlnire, într-un parc de locomotive ruginite, o femeie muribundă, un maseur, naratorul însuşi ducând în spinare cadavrul lui Marat, şi Zenobia, care cântă la pian. Treizeci de ani mai târziu, în *Tatăl meu obosit*, subintitulat *pohem*, genul de proză va fi reluat fără mari schimbări. Aceeaşi este predilecţia urmuziană pentru bizar („În dimineţile următoare mă duceam la universitate pe la ora nouă. Aveam picioarele legate cu nişte curele şi purtam pe faţă obişnuitul capişon cu moţ ca de pitic... "), acelaşi amestec de exactităţi realiste şi de absurdităţi, aceleaşi contradicţii logice. Bucăţile sunt uneori rituale şi l-au determinat pe Ion Pop să le numească versete. Cea mai organizată dintre toate prozele este „homanul" (adică romanul) *Zenobia* din 1972, care debutează cât se poate de realist, doar că repetarea insistentă a formulei

„nu vreau să-l descriu” (un personaj, un loc etc.) arată că autorul nu ţine să fie socotit romancier (poate, homancier). Realitatea e o ţesătură de probabilităţi. O lectură adecvată ar fi, în concepţia lui Naum, ca aceea în Braïlle: „Dacă aţi închide ochii şi v-aţi trece uşor vârfurile degetelor peste ploaia de litere negre, sunt sigur că *aţi vedea* odaia dlui Sima... ” Urmuzianismul nu lipseşte nici de aici: „Această aschimodie cu cap de pasăre, ceva între curcan şi găină, cu nasul ca un cioc moale atârnând-i peste gură, această scârbă de om mort, mărunt şi slăbănog, cu părul totdeauna gominat, cu haine de o exemplară eleganţă, acest produs desăvârşit al zonei de promiscuitate pe care Natura o cloceşte ca să compenseze şi o vomită, pe sub cealaltă faţă a ei, apăruse în viaţa mea cam pe la optsprezece ani...” Aparenţa de roman realist e sistematic sabotată de tot soiul de situaţii neobişnuite. Naratorul, pe care-l cheamă ca pe autor, şi Zenobia trăiesc în ţinutul mlaştinilor, într-o scorbură căptuşită cu frunze, împreună cu un bătrân senil şi, pentru alţii, invizibil, care stă nemişcat pe masă. Merg în oraş pentru o vreme, ca să revină în final în ţinutul mlaştinilor. Spre deosebire de prozele suprarealiste dinainte, aici contrapunctul realistic la fantezie este permanent. Oraşul e zugrăvit exact, cu nume de străzi cunoscute. Romanul ia pe alocuri înfăţişarea unui jurnal sau al unor memorii, în care, deşi totul e transfigurat sau vag, pot fi recunoscute elemente autobiografice sau personaje istorice. *Zenobia* poate fi citit şi ca un roman autobiografic, un pic fantezist, îndoind întâmplările reale cu apa imaginaţiei, şi ca o carte plină de sensuri simbolice ascunse (scara, coridorul, mlaştinile). Aceste două lecturi au fost de altfel cele dintâi de care romanul a avut parte (Dan Cristea şi Marian Papahagi), înainte de apariţia studiilor mai ample datorate lui Ion Pop şi Simonei Popescu.

Un succes neaşteptat de scenă a avut teatrul lui Gellu Naum, care cu excepţia piesei *Insula*, a intrat pe mâna unor mari regizori, Mihai Măniuţiu sau Alexandru Tocilescu. Cea dintâi piesă este *Exact în acelaşi timp* din *Teribilul interzis*, ionesciană *avant la lettre*, fiindcă nu e probabil ca Naum să fi auzit, cînd o scria, de *Englezeşte fără profesor*, versiunea primară, datată de Ionesco 1943, a *Cântăreţei chele.* Şi totuşi incomunicabilul voit, automatismele de limbaj sunt aceleaşi. *Poate Eleonora*... (1962) vine însă după ecoul pieselor lui Ionesco în Franţa, aşa că, în cazul ei, unele similitudini frapante s-ar explica. O altă explicaţie ar consta în faptul că originea teatrului lui Ionesco sau Beckett este în suprarealism. Naum merge pe drumul unui Artaud, de exemplu, întâlnindu-se mai mult sau mai puţin întâmplător cu protagoniştii teatrului absurdului din anii ’50. *Poate Eleonora*... începe cu neputinţa personajelor de a afla ora exactă şi cu o discuţie foarte ionesciană despre noţiunea de timp. Contradicţiile sunt izbitoare din capul locului: de două ori cel întrebat cît e ceasul spune că nu ştie, fiindcă nu-i merge ceasul, şi tot de atâtea ori indică ora exactă, doar că, după zece fără un sfert, spune nouă fără un sfert, ca şi cum timpul ar fi luat-o înapoi. Replicile se repetă mecanic (nu în sens invers, ca în interpretarea lui Tompa Gabor a *Cântăreţei chele*). Un personaj se dedublează în vis şi nu se poate face distincţia decât după culoarea fularului purtat de cei doi la gât. *Ceasornicăria Taus* (1963) are acelaşi motiv central al timpului. Personajele sunt adevărate marionete, schimbându-şi identitatea de la o scenă la alta. Dl. Klaus şi dna Klaus sunt unul şi acelaşi. Şi aici replicile se repetă automatic. Cea mai izbutită dintre piese este *Insula* (1963), unde, de asemenea, un metronom indică ritmul desfăşurării evenimentelor. Este o parodie bufă după romanul lui De Foe. Aspectul ionescian e mai şters, deşi lecţia de vorbit pe care Robinson i-o ţine lui Vineri este foarte în spiritul *Lecţiei de engleză*, cu absurdităţile de rigoare (deşi abia învaţă să vorbească, Vineri de fapt vorbeşte şi încă perfect!):

„*Robinson*: Aşadar, tu Vineri, sclavul meu, nu ştii să vorbeşti.

Vineri: Nu ştiu, stăpâne.

Robinson: Nici un cuvânt?

Vineri: Nici un cuvânt.

Robinson: Atunci, am să te învăţ eu. Azi un cuvânt, mâine altul... Vrei să înveţi să vorbeşti?

Vineri: Vreau, stăpâne. Cum să nu vreau? Am să-ţi fiu veşnic recunoscător.

(*Vineri se aruncă la picioarele lui Robison şi sărută ţărâna, apoi face cunoscutul gest de supunere.*)

Robinson: Atunci, hai să te învăţ.

Vineri: Învaţă-mă, stăpâne.

Robinson: Primul cuvânt... Să luăm numai un cuvânt. Unul singur. Ca să nu te oboseşti prea mult.

Vineri: Unul singur, stăpâne. N-are nici un rost să mă obosesc.

Robinson: Sigur... Eşti sclavul meu. Trebuie să munceşti pentru mine... Nu te superi, nu?

Vineri: Vai, cum să mă supăr? Se poate, stăpâne?

(*Vineri repetă gestul de supunere*)

Robinson: Atunci, să luăm un cuvânt...

Vineri: Să-l luăm...

Robinson: Adică să-l iei tu, fiindcă tu eşti sclav.

Vineri: Îl iau, stăpâne. De unde să-l iau?

Robinson: Ţi-l dau eu. Uite, ia cuvântul apa.

Vineri: L-am luat. Unde să-l pun?

Robinson: Nicăieri. Păstrează-l.

Vineri: Îl păstrez.

Robinson: Bine. Faci progrese frumoase. Tu ştii ce-i apa?

Vineri: Nu ştiu.

Robinson: Să înveţi. Trebuie să înveţi. Apa se bea. Există şi apă care nu se bea, dar acum e vorba despre apa care se bea."

Din păcate, intriga se complică inutil, cu o Sirenă, un pirat, un misionar, ba chiar şi cu un fel de dublu al lui Robinson, care şi el s-a salvat după naufragiu. Personajele sunt, în acelaşi timp, ele însele şi actori care le joacă rolul.

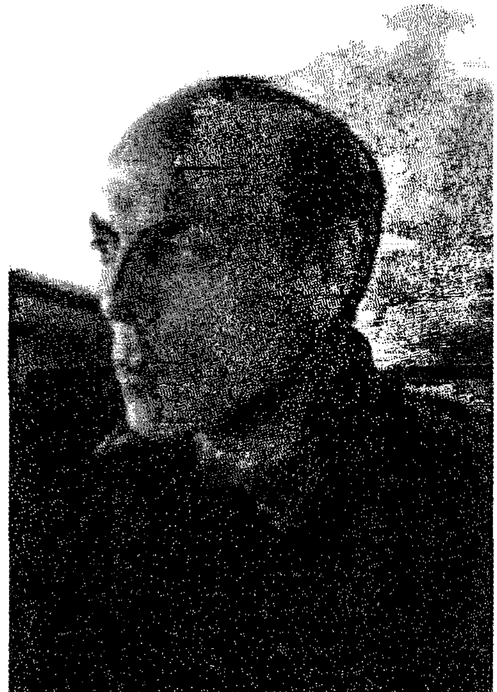
Gellu Naum a scris şi literatură pentru copii. *Cartea cu Apolodor* este celebră. E povestea în versuri a unui pinguin de la circ pe care întâmplarea îl face să colinde lumea întreagă. *A doua carte cu Apolodor* nu mai are farmecul celei dintâi, care, dacă n-ar avea o intrigă prea complicată, ca şi piesa *Insula*, ar fi pe de-a-ntregul memorabilă pentru versurile voit copilăreşti, cu adieri lexicale argheziene, amestecând instructivul şi agreabilul într-o proporţie aproape perfectă.

GHERASIM LUCA

(23 iulie 1913 – 9 februarie 1994)

Dacă în poezie, avangardismul a însemnat o revoluţie deopotrivă morală şi verbală, în proză el a condus treptat la descrierea unor „automatisme psihice pure", după expresia lui Breton, adică la ficţiuni verbale funcţionând combinativ sau aleatoriu şi care nu creditau în niciun fel realul, transformând personajul într-o apariţie inconsistentă psihologic şi fizic şi suspendând, odată cu temporalitatea istorică, aproape orice fel de determinism al actelor sau comportamentelor umane. Avangardismul punea în fond capăt realismului în artă, preferând nonfigurativul, alegoricul, parodia, absurdul şi, în general, substituind ontologicului o verbalitate care asculta doar de propriile reguli. Calea regală a noii proze e aceea dată de romanele unor Kafka, Urmuz, Harms, Gombrowicz, Schulz, încrucişându-se cu proza poetică suprarealistă, ca să eşueze, ca balenele, dar din pricini mai puţin misterioase, în *le nouveau roman* şi textualism. Gherasim Luca este cel mai bun exemplu pentru acest proces. *Un lup văzut printr-o lupă* (1945) împinge tema unică a obsesiei sexuale şi a viziunii onirice până la pagini poematizante,

făcându-ne să ne gândim la Dali și la Ernst, cum este aceea despre poluțiile nocturne în care erosul și thanatosul fac casă bună: „O barcă de păr cu lopețile moi ca nişte animale acuatice, gelatinoase, sub care o femeie în întregime de cristal își plimbă de pe o buză pe alta o bilă... Într-una din nopțile mele polutice, din nefericire atât de rare, când plopii din fața casei păreau prea pretențioși în costumul lor de gală și viorile din gesturi căpătaseră un sunet discret ca unele instrumente de tortură, poziția mea orgolios intrepidă în privința amorului mi s-a părut o diformație penibilă a unor riduri de metal pe un obraz de metal, pe un corp care își valorifică părțile lui tari, osoase, neglijând subtilitatea și incertitudinea volupto-pasivă a țesuturilor, a plămânilor, precăderea acordată scheletului în viața noastră amoroasă înlocuind pentru mine într-un mod demoralizant imaginea populară a morții". Gherasim Luca a început cu un *Roman de dragoste* (1933) în patru pagini, deloc urmuzian însă, despre o femeie cu sex mătăsos care se dă jos din tren în cea mai murdară gară din lume ca să devină nevasta unui hamal jegos, spre disperarea naratorului îndrăgostit lulea de ea. Sigur că nucleul acesta epic trebuie reconstituit din aluviunile impresiilor, fantasmelor și viselor junelui nefericit. *Fata Morgana* (1937) este, ca roman, o pură aberație, cu un motto din Engels și altul din Lautréamont, arătând din capul locului o confuzie statornică la Gherasim Luca și la alți avangardiști între revoluția socială și aceea erotică. Evreul Fișer din Basarabia oscilează între angajarea politică de partea clasei muncitoare și onanie. Are un tată capitalist de care se teme ca și Kafka, ascunzându-se „și mai adânc în sinea lui", unde „își roade zilnic unghiile 24 de ore în șir". Și așa mai departe, fără să putem ști dacă urmuzianismul unor gesturi și portrete este dovadă de umor negru sau dacă bizara carieră de revoluționar a lui Fișer, după dublul său botez întru sex și politică, n-ar trebui luată cumva în serios. Romanul a displăcut în epocă și criticilor de stânga, ca Ilie Constantinovski, și celor de dreapta, ca N. Iorga, unii găsind că trădează cauza simțului de revoltă al clasei muncitoare, ceilalți, pe a bunului-simț burghez. Spre deosebire de prozele din anii '40, elegante stilistic și hrănite cu Maldoror, satanism baudelairian, Nerval, macabru, dandysm, noctambulism și alte neoromantice substanțe, în cele din anii '30 este mai mult din concupiscența liric-vizionară a lui Bonciu și Blecher, deși fără imensul talent din *Întâmplările* acestuia din urmă. Prozele mai pot face deliciul unor savanți ai hermeneuticii literare, români sau francezi (după 1952, adeptul marxist-leninist al libertății totale a emigrat în Israel și apoi definitiv în Franța, unde a continuat să scrie în limba țării de adopție, ca și Cioran și Ionesco), dar numai cu greu mai pot fi citite astăzi de la un capăt la altul. Câteva pasaje, cu frumuseți de expresie incontestabile, vor fi probabil antologate ca ilustrative pentru un mod de a scrie. Nicio valoare nu au piesa într-un act *Atelier de cizmărie* și dialogul *De la orele douăsprezece noaptea femeile încep să spună anumite cuvinte murdare* publicate în revista *Muci* din 1932 și, respectiv, *Alge* din 1933.



Rămân poeziile scrise în românește între 1930 și 1933 fără ca un anunțat volum de

debut, *Bumerang*, să fie vreodată tipărit. Primele versuri n-au personalitate, luând de ici-de colo cîte ceva. Cel dintâi poem notabil este *Femeia Domenica d'Aguistti*, care e bogzian. Să remarcăm două lucruri. Gherasim Luca este unul dintre emulii lui Bogza, doar cu cinci ani mai tânăr, în a cărui linie – teribilisme, fapt divers, atitudini antisociale etc. – poezia lui se va înscrie. Al doilea, avangardismul nostru are, la mijlocul anilor '30, o tradiţie proprie. Dacă Vinea ori Tzara, dintre înaintaşi, porneau din simbolism, iată, două decenii mai târziu se formaseră modele valabile în interiorul avangardei. În *Domenica*, Ion Pop, autorul celei mai solide analize a operei lui Gherasim Luca (prefaţă la *Inventatorul iubirii*, 2003, singura antologie de până azi a scriitorului), a văzut o psihodramă lirică. E vorba, într-adevăr, de o poezie similidramatică şi similiepică, pe care o vom reîntâlni la Geo Dumitrescu şi la alţii din deceniul următor, cu exorbitante metafore ale „arderii" erotice. Flama dragostei îi caracteriza pe manierişti. La Gherasim Luca nu mai e doar simbolul focului mistuitor, ci un întreg scenariu al combustiei şi al stingerii ei:

> „Am pus mâna pe pielea mea
> şi înăuntru era închisă o femeie.
> Hoaţa, ţinea perdelele trase şi
> zăvorul la fel.
> Atunci am răsculat toată mahalaua
> Ca să aprind părul de pe tine
> am deschis apoi porţile pompierilor din
> mine ca să stingă focul
> am scurs toată sudoarea din trupul meu
> am tras malafia
> şi focul s-a mutat pe creier..."

Ispitit de modelul Bogza („o poveste despre o fecioară care a iubit un câine"), poetul nu evită vulgarităţile inutile („Mie mi-au căzut ţâţele, sfinte,/ Mie mi-a dispărut pizda, sfinte,/ Mie mi s-au uscat coaiele şi măselele şi le ciugulesc raţele în curte, sfinte... ") şi, în general, după cum s-a observat, o viziune mizerabilistă. Fiinţa poetului e multiplă şi maculată, în trupul lui coexistând sinucigaşi, hoţi, lăieţi, lupi, maimuţe, vrăjitori, pitici şi, fireşte, curve şi popi. Cu douăzeci de ani înainte de *Câinele de lângă pod*, Luca descrie o peregrinare cu câini:

> „de foarte multă vreme umblam prin
> mijlocul străzii
> şi din cauza noroiului îmi dam seama pe
> străzile pe care umblu
> sunt pe la marginea oraşului
> cei doi câini care mă însoţesc în
> peregrinările mele din mijlocul străzii
> îmi fac foarte bine
> toţi trei mergem încet, cu ochii ficşi
> înainte,
> suntem uzi şi fum iese din noi,
> câinele pe care-l ştiu în unghie e
> deocamdată destul de liniştit şi de
> paşnic şi pare obosit
> celălalt însă pe care l-am înghiţit într-una
> din nopţile trecute urlă într-un mod
> îngrozitor
>
> [...] şi niciodată nu vă veţi putea da
> seama că în clipa asta umblu într-
> adevăr prin mijlocul străzii
> şi că în realitate poetul şi câinele gherasim
> luca urlă în mijlocul străzii
> câinele ăsta e un câine de valoare
> îi vom transmite felicitările noastre şi îi
> vom da locul al 3642-lea în literatura
> română"

Lui Gherasim Luca îi reuşeşte introducerea reclamei, a publicitarului, în poem, pe care generaţia dinainte doar o proclamase. Vernisând o expoziţie a lui Perahim, ţine acest *Cuvânt de deschidere* în care se comportă ca un prezentator de spectacole de circ:

> „domnilor şi doamnelor
> astăzi vi-l aduc în faţa dumneavoastră pe
> cel mai tare om din lume
> intraţi domnilor, intraţi doamnelor

omul ăsta-i mai tare ca piatra
omul ăsta-i mai tare ca săgeata
omul ăsta-i mai tare ca maciste
domnilor
într-o singură mână duce patruzeci şi
patru de femei una şi una
într-un singur cap duce doi ochi unu şi
unu
şi ochii sunt plini cu păcură şi cu
pumnale, domnilor
nu vă uitaţi la el că e mic şi pipernicit ca o
râie" etc.

Ca şi Bogza, Gherasim Luca vrea să lase impresia unui „golan" care sfidează normele burgheze, umblând gol şi cu un cuţit în mână prin oraş, certându-se cu familia şi fiind interceptat de poliţişti. Un scandalos-bogzian *Poem de dragoste* face paradă de criminalitate. Poezia înseamnă sugrumarea unei femei, ca în aforismul lui Naum, probă totodată de luciditate artistică (Luca nu s-a împăcat niciodată cu suprarealismul, fiind criticat aspru de Naum):

„Sunt foarte lucid şi lipsit de orice
inspiraţie poetică
departe de orice urmă de halucinaţie,
acces de nervi sau
strâmbături în oglindă
sunt lucid, sunt sănătos, sunt perfect
conştient
e pentru prima oară când vă ofer creierul
meu aşa cum gândeşte
de dimineaţa până seara...

După 1933, cu două excepţii, Gherasim Luca abandonează poezia. Între 1934 şi 1938 se consacră unei publicistici (la *Cuvântul liber*) marxist-vulgare, în care Ion Pop nu vede „rigiditate dogmatică", din contra, „o remarcabilă supleţe" ideologică. Stângismul era de fapt curat troţkism. Totuşi Luca incriminează *teatrul capitalist* şi pledează pentru *poezia proletară*. Definind-o ca pe „o poezie fierbinte, care în elementul ei cel mai intim conţine aceeaşi gratuitate a momentului creaţiei", încearcă s-o acomodeze cu poezia pură (deşi pusă aceasta „în slujba clasei dominante"), cu ermetismul şi, în general, cu poezia nouă. Articolele fac risipă de efort ca să dovedească faptul că poezia proletară nu înseamnă Păun-Pincio, după cum aceea socială nu înseamnă Coşbuc, ea recuperând achiziţiile moderniste, inclusiv ermetismul. „Ţipătul de protest" al ermeticilor nu e auzit de „mase", dar există, şi nu poetul e vinovat de nivelul scăzut de înţelegere al „clasei muncitoare", ci exploatatorul capitalist. Articolele sunt confuze ideatic, dar limpezi în expresie, fără polemismul manifest al celor ale lui Voronca şi Tzara, deşi nu au coerenţa elegantă a celor ale lui Naum. Nu „poezia-educaţie" e aceea visată de Gherasim Luca, ci poezia „artistic revoluţionară". Într-un rând, îi dă o replică lui Ehrenburg care ironizase suprarealismul de pe poziţiile realismului socialist. Că nu de la acesta din urmă aştepta Gherasim Luca libertatea absolută a artei, este evident şi din exilul pe care şi l-a impus aproape imediat după instaurarea regimului comunist. De captivitatea ideologică Gherasim Luca a scăpat, nu şi de contradicţia, generală la toţi suprarealiştii europeni (care se răfuiau şi ei cu Ehrenburg, dar luau parte la Congresul pentru Apărarea Culturii din sala pariziană Mutualité organizat de sovietici, de care, ca oameni de stânga şi ca marxişti, se simţeau aproape), dintre eliberarea omului şi dictatura proletară.

Avangardiştii minori

Urmuzian este GRIGORE CUGLER (1903-1972), nepotul poetei junimiste Matilda Cugler-Poni, ca şi necunoscut contemporanilor. Opera i-a fost culeasă târziu, de prin publicaţiile exilului îndeosebi (Cugler a murit la Lima, după un sfert de secol de la părăsirea ţării) de către Şt. Baciu şi a apărut probabil integral în 2003, în volumul *Alb şi negru*, prin strădania lui Mircea Popa. Dacă puţinele poezii sunt, fără excepţie, nişte parodii, proza (*Apunake şi alte fenomene, Afară de unu singur, Vi-l prezint pe Ţeavă*) e interesantă, de aspect dadaist, cu multe calambururi, oarecum în maniera lui Daniel Harms, Cugler fiind singurul nostru avangardist atras exclusiv de comicul de situaţie şi de limbaj: „La nevoie, eu vorbesc toate limbile, afară de a mea, de care am nevoie. De ea mă folosesc în nenumărate împrejurări: pentru a-mi inspecta plombele din dinţi, pentru a găsi drumul pe întuneric, pentru a produce sunete agreabile şi încă o groază de lucruri pe care nu le-aş putea face cu o limbă străină. Privilegiul imediat al oricărui poliglot este poligamia, precum adulterul este privilegiul oricărui adult. Un adult poliglot polipupă de fapt poligamia în forma ei cea mai policromă. De la polinor la polisur." Se observă în textele mai noi că autorul scrie tot mai bine, cu acurateţe şi expresivitate. *Carte de bucate* şi *Apunake (Autobiografie)* sunt instructive în această privinţă, pline de hazul ideii şi al cuvântului. Niciuna nu are din păcate miză. Cugler este ludic prin excelenţă. El ia cu tot seriosul literatura ca pe un joc.

Dintre ceilalţi, mai cu seamă poeţi, care colaborează la revistele avangardei, ori le editează, autori, unii, de manifeste cu oarecare efect în epocă, niciunul n-are personalitate distinctă. Orice am cita din versurile unuia poate fi atribuit altuia. Nici specialiştii nu sunt capabili să facă distincţia. Antologia care urmează pune la încercare perspicacitatea cititorului, care va trebui să verifice autenticitatea atribuirii.

STEPHAN ROLL (1903-1974):

„Miresele gârlelor se închid în serile de
dafin
vântul adulmecă şi sfâşie din carnea lor
trandafirii
rumenesc vulpile la focul ochilor, tac
tenorii lupilor în beznă
bem apa strugurelui, nechezăm spre orzul
stelelor"

SAŞA PANĂ (1902-1981):

„pe bulevardul acesta cresc copaci
automaţi
şi stele obişnuite au apărut avioane
vântul se priveşte în oglinda vitrinelor albe
clipa care trece e un automobil de 60 H.P.
reclama unei fabrici de becuri electrice
luna"

PAUL PĂUN (n. 1916):

„Într-o cameră cu toţi pereţii din păr, e
întinsă pe
jos o piatră ale cărei inscripţii obscene nu
cruţă
membranele întinse la ferestrele corăbiilor
care
au pescuit cele mai mari specii de peşte şi
care mi-
ros cadavrul ascuns în cercurile concentrice
ale
rocelor suprapuse."

D. TROST (1916-1966):

„Cerceii singuri pot întrece viteza glontelui
În acele tubulare în care păsările îşi deschid
în întregime aripile
Departe de plantele carnivore sau minerale

Departe de sticla de lampă ca un film vechi
în care
picioarele aclamă
Departe de vocea de voal a paturilor"

MIHAI COSMA (1902-1968)

„Perdelele cad pe o mare suprafaţă din
odaia
unde dansatorii şchiopătă din când în când
în timpul dansului sau îşi înlocuiesc un picior cu o literă indescifrabilă din care nu se văd decât tălpile picioarelor călcând atent."

Ş.a.m.d.

Generaţia '27. Ideologi, eseişti şi romancieri

MIRCEA ELIADE

(13 martie 1907 – 22 aprilie 1986)



Mircea Eliade s-a dovedit de foarte tânăr un publicist prolific, repede acceptat ca lider al generaţiei lui intelectuale, a cărei dată de naştere a fost de altfel legată de 1927, anul apariţiei în *Cuvântul* a *Itinerariului spiritual*. „Pentru cine înţelege, scria Eliade fără a cruţa superlativele, noi suntem generaţia cea mai binecuvântată, cea mai făgăduitoare din câte s-au ridicat până acum în ţară". Şi preciza: „În noi izbândeşte Spiritul". Modelele erau acei câţiva mari oameni, care, ca Vico, Montesquieu, Gobineau, Marx, Chamberlain sau Spengler, au văzut în spatele realităţilor concepte precum rasă ori clasă. Eliade le admiră patima cu metodă şi devotamentul cu sistemă, altfel spus, „romantismul ştiinţific". O trăsătură a generaţiei, Eliade vede în aceea că-şi asumă viaţa. Cultură înseamnă tocmai această experienţă pe cont propriu, iar baza ei este mai curând religioasă decât etnică. O cultură s-ar defini prin empatie, nu prin critică. Eliade consideră că, în cultură, critica înseamnă moarte. Luther a ucis catolicismul romano-apostolic. În plus, dacă religia este un *nisus formativus*, îi mai trebuie unei culturi şi o dogmă. Cultura română a dus lipsă de ambele. Sub influenţa franceză, secolul XIX românesc a fost unul laic, iar umanismul latinist, în loc să fie o didactică entuziastă, a rămas o filologie torturantă. În fine, misticismul este o componentă esenţială a spiritului noii generaţii. Religiosul nu se rezumă la ortodoxie în concepţia *Itinerariului*, şi lasă poli-

ticul deoparte. Scopul tinerilor este de a deveni ortodocşi, crede totuşi Eliade, dar nu dintr-odată şi mai ales nu fără căutare. Cât priveşte destinul politic, Eliade va susţine totdeauna că generaţia lui n-a avut unul. În bună parte, aceste emfatice şi uneori confuze consideraţii îşi află originea în Papini, căruia Eliade îi scria în acelaşi an cât se poate de măgulitor: „Multe dintre caracteristicile mele spirituale seamănă cu ceea ce se numeşte în mod comun Giovanni Papini". Filosoful italian va juca în ideologia tânărului publicist român rolul pe care-l va juca André Gide în romanele lui. G. Călinescu, foarte aspru cu Eliade, a vorbit de „servilism" în privinţa gidismului. Eliade şi-a asumat mai ales papinismul. Tezele *Itinerariului* au trezit entuziasmul celei mai mari părţi a generaţiei '27. Doar E. Ionescu, prietenul de peste câteva decenii al savantului istoric al religiilor, i-a fost un adversar necruţător. Dintre „bătrâni", uneori cu numai câţiva ani mai în vârstă, Ş. Cioculescu (născut, el, în 1902) este autorul analizei celei mai exacte, până azi, a *Itinerariului*. Într-un prim text, oarecum binevoitor, Ş. Cioculescu rezumă impecabil seria articolelor apărute sub acest titlu, găsindu-le meritul principal de a fi întâia încercare de acest fel de la noi, şi încă una foarte sinceră. Obiecţia este confiscarea, în gândirea lui Eliade, a Spiritului de către biserică şi, în perspectivă, de către ortodoxie. Acestei gândiri „teribil de normative", Ş. Cioculescu îi mai reproşează infestarea spiritualului de către vitalism şi juisenţă. Având în vedere evoluţia intelectuală şi morală a lui Eliade, reproşul denotă o intuiţie foarte ascuţită. Al doilea text al lui Ş. Cioculescu este o replică la replică. Eliade era prea necopt ca să ştie să asculte. Aşa că ripostase. Respingerea este de această dată netă: „Ortodoxia dogmatică, aşa de divers savantă, de la *Cuvântul*, *Curentul* şi *Gândirea*, e lovită de nulitate [...]. Izvoarele erudiţiei sale, prin originea disparată, îi dau caracterul unui mozaic, în contradicţie principială cu etnicul sau naţionalul pe care pretinde a-l reprezenta eminent. Toate filosofiile şi ereziile momentului, asiatico-europene, sunt chemate aici la soluţionarea problemelor localnice, care cer însă contactul opincii cu bătătura românească". Întrebarea din încheiere, care reia contradicţia dintre spiritual şi vital, este mai mult decât ironică: „Ce bine poate aştepta biata ortodoxie indigenă de la impenitentul romantism şi exasperatul individualism al dlui Mircea Eliade, a cărui idealitate maschează poate numai o dureroasă refulare de instincte, invertite în spasme de mistică?" Se poate spune că Eliade a avut parte de ce a meritat.

Celelalte articole ale lui Eliade din aceiaşi ani nu mai stârnesc atâtea patimi ca *Itinerariul*. Ele sunt totuşi interesante pentru istoricul literar. Semne ale viitoarelor preocupări există în mai toate aceste texte de primă tinereţe. Recenzând conştiincios cărţi străine, Eliade se arată captivat de Orient, de mistică, de ezoterism, citindu-i deja pe Buonaiuti şi pe Pettazzoni, pe Rudolf Steiner şi pe Rudolf Otto. Un aspect nerelevat al acestui interes, deloc obişnuit în epocă la noi, este că vine în contradicţie cu opiniile lui Eliade despre unicitatea ortodoxiei. Inspirate îndeosebi de Nae Ionescu, aceste opinii vor fi abandonate ulterior de istoricul american al religiilor care nu va urma calea indicată de *Itinerariu* şi anume, în cuvintele aceluiaşi Cioculescu, „identitatea decretată şi postulată arbitrar între ortodoxie şi spiritualitate". Tolerant cu toate religiile, Eliade cel de peste câteva decenii nu va mai recunoaşte în ortodoxie cheia de boltă a dogmatismului său juvenil. În schimb, imediat după jumătatea deceniului al patrulea, se va produce „confuzia dintre religios şi politic", pe care *Itinerariul* o evita, iar autorul lui o va respinge constant mai târziu, despre care vorbeşte Florin Ţurcanu în remarcabila lui carte, *M. Eliade. Prizonierul istoriei*, din 2003. Primul simptom al confuziei este înmulţirea articolelor despre „românism". Eliade însuşi se consideră iniţial un naţionalist, dar nu dispus să amestece politicul în preocupările sale. Scria totuşi în 1935: „Singurul lucru important e că Europa crapă [...]. Sper că România nu aparţine acestui continent care a descoperit ştiinţele profane, filosofia şi egalitatea socială". Idei de felul acestora

pluteau în aerul pe care îl respira tânăra generaţie. Cam tot atunci, Cioran făcea apologia spiritului mesianic al lui Hitler, evoca plin de admiraţie „noaptea cuţitelor lungi" şi declara ritos: „Mă simt foarte bine la Berlin şi sunt chiar entuziasmat de ordinea politică de aici". Nae Ionescu se întorcea din Germania cu aceleaşi simpatii politice. Într-un studiu destul de superficial, scris în franceză şi rămas inedit până la traducerea românească din 2004 (*Mircea Eliade*), Ioan Petru Culianu consideră prima jumătate a deceniului patru „perioada amniotică", în care Eliade nu s-ar fi desprins de ideile lui Nae Ionescu. Abia în partea a doua a deceniului s-ar fi produs „căderea lui în fascism".

Lucrurile nu pot fi separate atât de simplu. Influenţa lui Nae Ionescu este chiar mai pronunţată în faza entuziasmului pentru Garda de Fier arătat de Eliade spre sfârşitul deceniului, când a şi devenit membru, după cum a descoperit Florin Ţurcanu în arhivele fostei Siguranţe. Şi, apoi, rămâne loc de discuţie în privinţa „fascismului" lui Eliade. E destul de greu de explicat nu atât discreţia lui Eliade însuşi asupra opţiunilor sale politice din tinereţe („uitarea fascismului", cum o numeşte tendenţios şi incoerent Alexandre Laigniel-Lavastine în cartea ei din 2002), cât faptul că nişte lucruri bine cunoscute în epocă, reamintite de câteva ori ulterior, şi nu doar în ţară, de către pseudofilosofi ca I. Apostol ori de convertiţi la demagogia comunistă ca Nichifor Crainic, dar şi în exil, de către Pamfil Şeicaru, n-au provocat nicio reacţie a lumii academice americane sau europene. Cea dintâi reacţie se produce în revista *Toladot* din Israel, abia în 1969, cu ocazia apariţiei într-un volum omagial a unui text al lui Gershom Scholem, un reputat istoric al iudaismului. Cineva, un evreu originar din România, istoric el însuşi, lucrând la Jad Vaschem, regretă prezenţa lui Scholem „în corul celor care-i aduc elogii lui M. Eliade, care a făcut parte din Garda de Fier, organizaţie extremistă antisemită". Informaţiile proveneau din *Jurnalul* lui M. Sebastian, neştiut publicului decât treizeci de ani mai târziu, aflat pe atunci în păstrarea unui frate al autorului, care trăia în Israel, şi comunicate probabil de către acesta istoricului de la Jad Vashem. Alarmat, Scholem îi solicită explicaţii lui Eliade. „Te consider un om sincer şi drept, pe care îl privesc cu mult respect, de aceea mi se pare normal să-ţi cer să-mi spui adevărul", îi scrie el colegului de la Chicago. Din păcate, Eliade nu se ridică la înălţimea respectului declarat de Scholem. Răspunsul lui nu este nici sincer, nici drept. Subapreciind, s-ar zice, dezvăluirile lui Sebastian, care-i fusese totuşi foarte apropiat în anii '30, Eliade neagă realitatea în mai multe privinţe. Denunţul din *Toladot* conţinea două acuzaţii majore: faptul că făcuse parte din Garda de Fier şi faptul că publicase articole cu conţinut antisemit. Apartenenţa la Gardă Eliade n-a recunoscut-o niciodată şi ea a fost socotită neprobată chiar de către cei mai temeinici cercetători ai operei sale, cum ar fi Mircea Handoca, acela care i-a publicat după 1989 absolut toate articolele, inclusiv corespondenţa privată, ori Z. Ornea, cel mai avizat comentator al cazului şi al fenomenului (*Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*, 1995). Cel mai vehement apărător al lui Eliade va fi Cornel Ungureanu în *M. Eliade şi literatura exilului*, în care afirmă ritos că „Eliade n-a fost niciodată legionar" şi pune campania din *Toladot* pe seama oficialităţii comuniste din ţară. Oarecum contradictoriu, Ungureanu vede mâna lungă a Securităţii lui Ceauşescu, deranjat acesta de celebritatea conaţionalului său. Din *Jurnalul* lui Sebastian, apartenenţa lui Eliade la Gardă nu rezultă cu claritate. E posibil ca autorul să nu fi fost la curent cu ea, mai ales că raporturile lor, în 1937, când Eliade a devenit membru al Gărzii, odată cu Nina, prima lui soţie, fosta iubită a lui Sebastian, se răciseră considerabil. În ce priveşte atitudinea lui Eliade cu privire la legionarism, *Jurnalul* este însă cât se poate de elocvent, aşa că Scholem, care nu citise articolele din tinereţe ale colegului său de peste ocean, şi-ar fi putut da seama uşor de natura ei. „Lungă discuţie politică cu Mircea, la el acasă

[…]. A fost liric, nebulos, plin de exclamaţii, interjecţii, apostrofe. Din toate astea nu aleg decât declaraţia lui – în sfârşit leală – că iubeşte Garda, speră în ea şi aşteaptă victoria ei", nota Sebastian la 2 martie 1937. Adăugând imediat: „Nu e nici farsor, nici dement. Este numai naiv. Dar există naivităţi aşa de catastrofale!" Echivocul mărturisirilor lui Eliade, mai ales după 1969, se va păstra până la sfârşit. În *Jurnalul portughez*, nepublicat până de curând, Eliade recunoaşte la un moment dat, într-un mod indirect, că a fost legionar („deşi legionar", spune el, a suspendat orice „judecată politică" asupra regimului antonescian, care-i lichidase prietenii politici, atunci când România a intrat în războiul cu sovieticii) şi face mai multe observaţii cu privire la destinul „singurei mişcări politice româneşti care *lua în serios* creştinismul şi biserica". Sublinierea îi aparţine. Reprimarea ei de către Antonescu ar fi fost rezultatul unei „curse" în care legionarii „au căzut ca nişte naivi". În *Memorii*, redactate în cea mai mare parte în anii '80, Eliade explică arestarea lui din 1938 prin raporturile cu Nae Ionescu (omul la care ţinuseră toţi, Sebastian inclusiv, cum îi scrisese lui Scholem), negându-şi din nou gardismul, dar nu şi încrederea pe care i-o acordase. Când înfăţişează lagărul de la Miercurea Ciuc, credinţa şi devoţiunea legionarilor care ar fi avut „vocaţia de sectă mistică" îi smulg câteva rânduri pline de căldură: „În continuu zi şi noapte, un deţinut se ruga sau citea Biblia timp de o oră şi nu se întrerupea decât când cel care trebuia să-l înlocuiască intra în odae. Orele cele mai grele de veghe şi rugăciune erau, fireşte, între trei şi cinci dimineaţa – şi mulţi cereau să fie înscrişi pe listă la acele ore. Rareori în istoria creştinismului modern au fost răsplătite cu mai mult sânge posturile, rugăciunile şi credinţa oarbă în atotputernicia lui Dumnezeu". Ar fi putut să fie eliberat, dacă semna o declaraţie de desolidarizare de Gardă: n-a semnat-o, susţine el, fiindcă ar fi implicat o recunoaştere a militantismului lui în cadrul unei organizaţii din care nu făcuse parte. Aici nu mai este discreţie, ci minciună. Articolele din publicaţiile de extremă-dreaptă sau legionare n-au cum fi făcute, ele, uitate. Admiraţia faţă de Codreanu sau faţă de alte căpetenii ale Gărzii este evidentă. Ea nu va fi ascunsă nici în *Memorii*. Ceea ce Eliade preţuieşte la Codreanu ori la ceilalţi este spiritul lor profund religios şi vocaţia jertfei. Moţa ar fi înţeles printre primii că „misiunea generaţiei tinere este să împace România cu Dumnezeu". Ideile nu erau exprimate în 1937-1938 pentru prima oară. Zece ani mai devreme, în *Itinerariu*, Eliade gândea la fel şi fără legătură cu legionarismul politic pe atunci inexistent. „Cel care intră în Legiune îmbracă pentru totdeauna cămaşa morţii", scrie el acum în revista *Iconar*, elogiind jurământul legionar ca pe o probă de „viziune ascetică" a unor „călugări" convinşi că sacrificiul lor va da naştere unui „om nou". „Destinul României cu acest om nou începe", scrie Eliade în ziarul *Bunavestire*. Aceleaşi opinii se află în răspunsul la o anchetă din acelaşi oficios legionar, intitulat *De ce cred în biruinţa Mişcării Legionare*, despre care Eliade îi va spune lui Mac Linscott Rickert, biograful său american, că nu-i aparţine. De aici până la a susţine că „antisemiţii (nemţi) s-au mulţumit să aplice legi riguroase împotriva evreilor, fără să se dedea la acte de sălbăticie" nu mai era decât un pas. Actele de sălbăticie comise de oamenii lui Sima în toamna lui '40 vor fi, ce e drept, deplânse de Eliade în *Memorii*, dar judecate ca o abatere a Mişcării de la idealurile ei nepolitice. În ce priveşte idealurile, se poate observa că Eliade îi atribuie lui Codreanu şi companionilor lui propria concepţie despre o lume nouă şi un om nou clădite pe spiritualitatea creştină. În 1942, când scrie la Lisabona cartea despre Salazar, Eliade pleacă de la întrebarea dacă „este posibilă o revoluţie spirituală". Dictatorul portughez, atât de atipic încât a atras simpatia lui Valéry şi a altor democraţi, ar fi izbutit să dea o „formă creştină totalitarismului, în care statul nu confiscă viaţa celor care-l alcătuiesc şi persoana umană păstrează toate drepturile sale fireşti". În fine: „Statul lui Salazar, stat creştin şi totalitar,

se întemeiază, înainte de toate, pe dragoste". Cele câteva articole mai mult propagandistice scrise în Portugalia la începutul anilor '40 reiau de altfel tema jertfei şi morţii necesare. De pildă, acela despre legenda Meşterului Manole, despre care Eliade publicase *Comentarii* şi înainte.

Se poate constata că fascismul lui Eliade este în bună măsură proiecţia viziunii lui spirituale şi religioase asupra codrenismului şi salazarismului. Din *Jurnalul portughez* se mai desprinde o idee şi anume că pariul lui Eliade pe Germania hitleristă era şi rezultatul spaimei lui de comunismul slav. Critica severă a politicii britanice se explică prin alianţa englezilor cu sovieticii. Eliade va vedea mai târziu în ideile *Itinerariului* un fel de apel de urgenţă, din teme-rea pe atunci neclară că le va fi dat „huliganilor" să fie zdrobiţi de un rău mai mare decât toate cele cunoscute în istoria de până la ei. Acest rău va fi identificat în *Memorii* în demonismul de tip sovietic. Trebuie lămurit şi alt aspect al ideologiei din tinereţe a lui Eliade, şi anume antisemitismul. A doua acuză adusă în *Toladot*, aceasta era. Tema va reveni la Norman Manea (1991), Leon Volovici (1993) şi Daniel Dubuisson (1993) şi va fi dezvoltată, fără niciun alt scrupul decât acela al succesului de librărie, de către Alexandre Laigniel-Lavastine. Comună la toţi aceştia este ideea că fascismul implică automat antisemitismul. Un examen istoric mai atent ar fi arătat că Garda şi Codreanu nu erau purtătorii exclusivi de cuvânt ai antisemitismului din interbelicul românesc. Existau şi A.C. Cuza şi agitatorii lui aflaţi la originea mişcărilor antisemite de la Iaşi, imediat după Primul Război. Măsuri contra evreilor au fost luate de Carol al II-lea şi apoi de Antonescu, oarecum împinşi de la spate de valul german, iar la pogromul de la Iaşi un rol important l-a avut armata. Citite fără *parti-pris*, articolele incriminate ale lui Eliade nu sunt probe suficiente în a adăuga spiritualismului său religios o faţetă net antisemită de transcendenţă. Preocupat să descopere şi să cumpănească: *Piloţii orbi* şi comentariul pe marginea romanului lui M. Sebastian, *De două mii de ani*, prefaţat de Nae Ionescu. *Piloţii orbi* reia oroarea lui Nae Ionescu şi Codreanu de clasa politică diriguitoare din România interbelică. Problema este orbirea piloţilor de pe nava-amiral. Eliade judecă în termeni duri ceea ce el consideră a fi erorile majore ale politicienilor noştri, favorizarea maghiarilor ardeleni în detrimentul mult mai fidelilor saşi şi distrugerea „burgheziei naţionale" în folosul elementelor alogene. Statul românesc ar fi stat cu mâinile în sân privind „cum se întăreşte elementul evreiesc în oraşele din Transilvania, cum Deva s-a maghiarizat complet, cum Ţara Oaşului s-a părăginit, cum s-au făcut colonizări de plugari evrei în Maramureş, cum au trecut pădurile din Maramureş şi Bucovina în mâna evreilor şi maghiarilor". Aici este mai degrabă xenofobie decât antisemitism. Sau, dacă e vorba de antisemitism, e vorba de acela cu substrat economico-social de la Eminescu, Slavici şi Hasdeu. Cel care a examinat cel mai bine acest aspect al ideologiei tânărului Eliade este Florin Ţurcanu în cartea sa. După părerea lui, Eliade „nu este propriu-zis rasist şi în atacurile sale nimic nu aminteşte de fantasmele rasiale ale unui Drieu de la Rochelle". Şi adaugă: „Xenofobia, inclusiv antisemitismul, îl aşază pe Eliade la răscrucea a două sensibilităţi bine înrădăcinate în istoria modernă a României. Pe de o parte, ea se înscrie prin filiaţie intelectuală în linia romanticilor xenofobi şi antisemiţi ai secolului XIX – Heliade Rădulescu, Eminescu, Hasdeu – cărora Eliade le admiră «mesianismul naţional» şi pentru care evreul era «străinul» prin excelenţă. Pe de altă parte, xenofobia lui Eliade e un produs pur al perioadei interbelice din România. Ea exprimă angoasele naţionalismului românesc de după 1918 în faţa unei realităţi generate de război: numărul şi ponderea minorităţilor naţionale aflate între graniţele unei Românii Mari". Concluzia lui Florin Ţurcanu este exactă: „Judecând după articolele sale din epocă, sentimentele lui Eliade în privinţa evreilor au jucat un rol cu mult mai puţin important în apropierea de Garda de Fier decât ura faţă de clasa politică românească şi decât viziunea unei viitoare revoluţii spirituale". În ciuda acestei poziţii nuanţate, Florin Ţurcanu continuă a vorbi

de antisemitismul lui Eliade care s-ar fi dezvăluit „brutal" în 1937, deşi nu-l consideră doctrinar, ci mai curând hrănit dintr-un „sentiment de xenofobie generalizată". Dar orice considerent de natură rasială e absent la Eliade. În comentariul la prefaţa lui Nae Ionescu la *De două mii de ani*, Eliade nu e convins de teza profesorului său privitoare la „fatalitatea Sferinţei evreului" şi crede că, în planul teologic în care Nae Ionescu poartă discuţia, antisemitismul n-are niciun sens. Mai mult, condamnând rasismul unor filme de cinematograf, unul german, altul sovietic, Eliade se declară speriat în egală măsură de perspectiva unei dictaturi fasciste şi a uneia comuniste. Reprobabilă, xenofobia lui Eliade, ca şi ataşamentul faţă de Gardă, nu trebuie confundată cu o fraternizare ideologică şi morală cu fascismul antisemit. Sebastian avea dreptate că atitudinea prietenului său nu era nici o dovadă de demenţă, nici o farsă, ci doar o naivitate. Fie şi catastrofală! Nu trebuie uitat că Eliade şi-a descoperit sensibilitatea pentru politic în India lui Gandhi şi că nesupunerea civică propusă de acesta i s-a părut soluţia cea mai bună într-o revoluţie de tip spiritual. Salazar a venit la putere printr-o lovitură de stat nesângeroasă care a solidarizat întreaga Portugalie. Iar Codreanu (nu obosea Eliade să repete în *Memorii*) nu ar fi voit să cucerească puterea, ci să creeze un om nou, pentru el mişcarea legionară neconstituind un „fenomen politic", ci unul de „esenţă etică şi religioasă". Cultul eroismului moral şi al sacrificiului suprem pe care Eliade îl dedică Gărzii idealizează formaţiunea lui Codreanu într-o eterie modernă menită a salva România de piloţii orbi care o duceau la dezastru. Nu spusese Tudor Vladimirescu, în pragul răscoalei lui, că îmbracă cămaşa morţii? *Highromanticismul* mistic şi naiv al oamenilor din zorii României moderne este acela care îl inspiră pe Eliade mai degrabă decât fascismul contemporanilor săi din secolul XX. Ceea ce nu înseamnă că în realitate lucrurile stăteau, cu legionarii şi Codreanu, cum le prezenta Eliade.

Dacă primele două romane, nepublicate de Eliade însuşi (*Romanul adolescentului miop* şi *Gaudeamus*) prezintă doar un interes biografic, *Isabel şi apele diavolului* (1930), *Întoarcerea din Rai* (1934) şi *Huliganii* (1935) sunt romane cu teză, ilustrând conştiincios generaţionismul agresiv din *Itinerariu*. Critica matură a vremii l-a primit favorabil pe cel dintâi (Perpessicius, Cioculescu). Obiecţii majore au ridicat E. Lovinescu şi G. Călinescu, dacă nu luăm în considerare pamfletul lui Nichifor Crainic veştejind popeşte pornografia junelui autor. S-a remarcat imediat gidismul. Protagonistul e disponibil pentru felurite experienţe erotice, veritabil imoralist precum eroul lui Gide, cu o conştiinţă a păcatului mai mult evocată decât trăită, cum era la scriitorul francez. Va trebui să aşteptăm romanele lui Nicolae Breban pentru a avea primii experimentatori de această factură literar valabili şi memorabili. Sexualitatea e multiplă, nelipsind lesbianismul, pedofilia, violul. Tinerii sunt opiomani. Romanul dezvoltă aproape numai latura vitalistă, notată de Cioculescu în comentariul la *Itinerariu*. Familia Isabelei este de altfel riguros catolică, tânărul Tom, abuzat sexual, este şi el un fervent catolic, cu tot aerul sportiv. Problema metafizică, cel puţin în intenţie, a protagonistului, care este un corupător de joasă speţă, incapabil de afecţiune ori senzualitate („Menirea mea e să tulbur sufletele, dar să fiu absent din conflict"), decade finalmente în psihologismul holbanian al gelosului. Eliade n-a avut tot timpul aceeaşi concepţie despre roman. În tinereţe el punea psihologismul la zid, ca de altfel şi într-o pagină din 1973 din *Journal*-ul de la Gallimard, referindu-se la Faulkner, care-i displăcea. În anii '30 astfel de note erau frecvente: „De ce «analiza sufletească» a unei cocote ar fi mai interesantă decât transcrierea justă a dramei lăuntrice a unui matematician sau metafizician?", se întreabă totuşi în prefaţa la *Şantier* („roman indirect", după recomandarea autorului, în care nu este nici o dramă a metafizicianului Dasrupta, profesorul său de la Calcutta, dar destule drame de cocote din pensiunea de pe Ripon Street şi unde un profesor erudit se pasionează de *Lady Chatterley's Lover*). Nu doar

sufletul, în general, dar mai ales acela comun e neinteresant pentru Eliade, care nu putea fi de acord că existenţa lui Popescu, impiegat CFR, e subiect de roman, iar viaţa lui Eminescu nu, după cum susţinea în schimb Călinescu. „Să nu-mi vorbească de suferinţa oamenilor, de tragediile Bucureştilor, asta nu, Vlădescule!", exclamă unul din personajele *Întoarcerii din Rai*. Cu o astfel de concepţie nu poţi scrie roman realist şi politic ca *Huliganii* ori *Noaptea de Sânziene*, visând o „divinitate metafizică a naraţiunii" ori reinstalarea ei ca „formă a mitului şi a mitologiei în conştiinţa modernă". Eliade preconiza un alt tip de roman decât acela clasic şi chiar decât acela camilpetrescian din care generaţia '27 îşi va face titlu de glorie. Niciunul din romanele lui Eliade nu se conformează însă ideii de roman a autorului, cu excepţia poate a celui din 1934, *Lumina ce se stinge*... În cele mai multe se protestează contra vorbirii sterile şi se proclamă superioritatea faptei. Dar, începând cu *Isabel şi apele diavolului*, toate suferă de vorbărie şi ne reţin mai curând prin febrilitatea ideilor decât prin obiectivitatea întâmplărilor ori adâncimea caracterelor. Afară de un stânjenitor esoterism, nu este nicăieri o mitologie subiacentă îndeajuns de consistentă. Din contra, până şi acte gratuite ca sinuciderea lui Anicet din *Întoarcerea* se consumă ca nişte fapte diverse.

Dacă în *Isabel* acţiunea se petrece în India (unde romanul a fost scris), *Întoarcerea din Rai* e cu adevărat romanul tinerei generaţii româneşti de la începutul anilor '30. Romanul, ideologic, cum vor fi şi următoarele, are o teză unică şi mai evidentă decât *Isabel*. Tinerii se revoltă contra bătrânilor. „Dacă aş avea puteri i-aş schilodi," declară unul dintre tineri. „Aş pune dinamită la Universitate, aş arde Academia şi aş biciui pe toţi necredincioşii". Minus latura religioasă, atitudinea o anticipează frapant pe a scriitorilor din generaţia 2000. Sexualitatea, beţiile, drogurile şi un *spleen* perpetuu caracterizează personajele care nu ştiu, evident, ce să facă cu viaţa lor. Experienţele, pe cât de numeroase, sunt pe atât de lipsite de învăţăminte. Unele din motivele din *Isabel* sunt reluate cu mai multă obiectivitate. Romancierul generaţiei nu este Pavel Anicet, aflat în centrul acţiunii şi care se sinucide comiţând un act gratuit în maniera lui Lafcadio, ci Emilian. O oarecare distanţă faţă de moravurile generaţiei Eliade pune abia acum. În partea a doua avem primul nostru roman politic. Opţiunile tinerilor (anarhişti, comunişti, naţionalişti etc.) se văd acum mai bine. Emilian, care e militant comunist, o violează pe servitoarea familiei pe fondul sirenelor de la Griviţa, apoi fură revolverul tatălui şi ucide un jandarm. Astfel de teribilisme sunt în spiritul cărţii. De altfel, Eliade ştie exact ce trebuie să conţină romanul: „oglinda vieţii [...], realitatea oricărui tânăr"; „Orice altceva e literatură, orice nu izvorăşte din senzaţiile proaspete, tactile, imediate. Experienţe, mâl sau soare, dar numai experienţe. Autenticitate; jurnal intim, spovedanie despre tot şi toate. Scrie repede; film carnal şi mâniat, revelaţiile nopţii". *Isabel* era unul din primele romane personale în această manieră autentică şi jurnalieră. *Întoarcerea* e mai clasic ca formulă. Ionicul cedează pasul doricului. Dar vehemenţa contestării e mai vizibilă: „Emilian scrie acum cu furie pornografică – şi deasupra lui se pleacă imagini de dascăli, de profesori universitari, de autori, de coduri morale, şi iarăşi dascăli, dascăli – şi el îi vede, îi aude, şi o bucurie iconoclastă îi înfrigurează mâna ştiind că îi va jigni cu revelaţiile lui de carnal, îi va umili". Antiliteratura fusese teoretizată şi de Camil Petrescu şi plutea în aer: „Dar tocmai acesta e meritul meu, că nu fac literatură, spune acelaşi Emilian. Aţi făcut voi de-ajuns. Geniul literar şi geniul viciului sunt laurii voştri..." E interesant cum se repetă peste generaţii turghenievianul conflict între părinţi şi copii. După nici trei sferturi de veac şi fără neapărat o legătură directă, romanul românesc al generaţiei 2000 seamănă izbitor ca problematică şi ca formulă cu acela al generaţiei lui Eliade.

Nici *Huliganii*, care continuă deliberat *Întoarcerea*, cu aceiaşi eroi, nu e neapărat un roman izbutit. Oasele ideologiei răzbat prin

pielea romanului, la fel de tezist. Deosebirea este de amploare, cu mai multe personaje şi destine. Orice pretenţie de roman-jurnal este abandonată în *Huliganii*. În plus, aspectul monden al existenţei acestor tineri în general de bani gata precumpăneşte asupra celui politic. Generaţia descrisă în roman este una complet emancipată. S-a vorbit mult despre Nory Baldovin, fata cu basc din romanele Hortensiei Papadat-Bengescu, dar, în comparaţie cu eroinele lui Eliade, eroina din *Rădăcini* este o fată cuminte şi de familie bună. De familie bună sunt şi Irina, Anişoara şi celelalte din *Huliganii*, dar ele au moravuri cu desăvârşire libere şi pretându-se la experienţe sexuale în particular sau în grup cu nonşalanţa tinerilor bărbaţi din mediul lor. Niciunul din romanele epocii nu e, în această privinţă, atât de îndrăzneţ ca *Huliganii*. Nu există nicio umbră de romantism ori de idealism în comportamentul personajelor lui Eliade. Teza huliganismului o propune David Dragu, fiu de ofiţer, ca Eliade însuşi. Rădăcina tezei este în acelaşi refuz al bătrânilor şi al valorilor lor: „Simt şi eu câteodată că avem nevoie de o nouă morală, recunoaşte Alexandru Pleşa care aflase de la Dragu despre huliganism. Suntem oameni noi, asta e. Buni sau răi, nu ştiu şi nici nu mă interesează. Dar ştiu că suntem oameni noi şi ne deosebim fundamental de înaintaşii noştri [...]. Am început să facem porcăriile pe contul nostru. Ceilalţi făceau porcării pe contul Statului, pe spinarea colectivităţii şi se trudeau să fie cât mai morali în viaţa lor privată. Lăsau să se fure miliarde, sau chiar ei delapidau zeci de milioane, dar trăiau în cea mai perfectă şi ipocrită moralitate; se căsătoreau la biserică, plăteau taxe la şcoli, contribuiau la societăţile de binefacere şi mai ştiu eu ce...” Între această libertate absolută pe plan individual şi destinul generaţiei este o contradicţie de care Eliade pare să fi fost conştient destul de devreme. În fond, libertăţile pe care Pleşa, Petru Anicet şi ceilalţi şi le iau sunt meschine şi ticăloase. Pleşa pariază că se va logodi cu prima fată întâlnită la un bal, îi oferă norocoasei inelul, dar apoi se răzgândeşte (căci e liber şi să-şi calce angajamentele, nu e aşa?), abandonând-o în umilinţa ei. Petru o împinge pe Anişoara, căreia îi preda lecţii de pian şi care-i devine amantă (el socotindu-se un compozitor de viitor, aşadar la fel de liber de orice morală), să fure bijuterii de familie, pe care le vinde pe urmă. Huliganii sunt în fond nişte amoralişti, propovăduind morala lor „nouă”, de origine nietzscheeană, nişte puştani plini de bani şi lipsiţi de scrupule, dar pe care îi pândeşte o soartă incomparabil mai oribilă decât soarta oricărei generaţii dinaintea lor. Acelaşi Pleşa spune premonitoriu: „...Moartea noastră, a tinereţii de astăzi, va fi cu totul alta [...]. Noi vom muri cu toţii, milioane de tineri, vom muri strânşi unul într-altul, şi nimeni nu se va mai simţi singur în acel ceas... Tu nu observi ce frumos se pregăteşte tinerimea, în toate ţările, de moarte? Ce sunt miliţiile şi batalioanele de asalt, legiunile şi armatele de astăzi, decât mase tinereşti strâns legate între ele, legate mai ales prin destinul care le aşteaptă, moartea laolaltă? Niciodată lumea n-a pregătit cu mai multă izbândă oamenii tineri pentru o moarte colectivă...” Între dezmăţul ca experienţă de viaţă şi această „moarte colectivă” este distanţa de la revolta juvenilă, individualistă şi imoralistă, proclamată deja în *Itinerariu*, la viziunea apocalipsei hitleriste şi staliniste. În *Muntele vrăjit*, roman care nu i-a plăcut unui personaj al lui Eliade, Thomas Mann pune premoniţia „morţii colective” în gura lui Naphta. Doar că acolo exista replica lui Settembrini. Chiar dacă cel mai imoral dintre toţi eroii *Huliganilor*, Alexandru Pleşa, devine teoreticianul gândirii huliganice şi creează apoi partidul „Acţiunea” (exclusiv al tinerilor), fireşte, teza politică din final nu se potriveşte cu eroul disponibil gidian, cu actul gratuit. Cel care se duce la război şi se pierde definitiv în mulţimea de tineri mutilaţi ori ucişi este Hans Castorp, nu Lafcadio sau Pavel Anicet.

Şi, apoi, este evident că tratând în *Noaptea de Sânziene* (1955) războiul, ideile lui Eliade nu mai sunt pe de-a-ntregul aceleaşi. Apărut iniţial

în traducere franceză, cu titlul *La Forêt interdite*, şi în româneşte, tot în Franţa, abia în 1971, romanul de peste şase sute de pagini în care autorul îşi va pune mari speranţe este o decepţie. Eliade n-are evident darul de a crea viaţă şi încă pe planuri mari, deşi se compara cu Tolstoi (cel puţin nu i se socotea superior, ca Duiliu Zamfirescu!), când le pretindea apropiaţilor să citească *Noaptea*. În *Huliganii* precaritatea realistă se observa mai puţin fiindcă ambiţiile autorului erau mai mici. Eşecul *Nopţii* arată că Eliade nu se cunoştea bine. E. Ionescu îl ironiza într-o cronică la *Maitreyi* că detestă literatura, dar se refugiază în ea. Îi vor izbuti romancierului câteva nuvele şi două romane în care e mai degrabă un povestitor, la persoana întâi (dar nu neapărat), decât un constructor de universuri umane obiective. Cel mai izbitor defect al *Nopţii* este fuga de locul comun. Cel puţin în prima parte, romanul stă pe un fond esoteric, asemănător celui din nuvelele fantastice, ca şi cum dincolo de întâmplări şi de fiinţele umane *ar mai fi ceva*. „Priveşte bine în jurul dumitale – îi spune unei prietene Ştefan Viziru, alter-ego al romancierului: ţi se fac semne din toate părţile". Eliade împărtăşea de mult această concepţie despre roman, pe care a criticat-o G. Călinescu. Şi, în definitiv, fuga de banalitate nu este exclusă decât din romanul realist şi politic, cum vrea Eliade să fie *Noaptea*. Ca să fie o frescă a istoriei devastatoare, cum susţineau autorul şi primii comentatori ai romanului, *Noaptea* trebuia debarasată de ciudăţeniile şi coincidenţele, deseori cu un sens obscur, care fac fantasticul nuvelelor. Cât despre substratul mitic al acţiunii realiste, el e cu totul lateral şi nu joacă un rol important în înţelegerea lucrurilor (Graalul, camera secretă a lui Barbă Albastră ş.a.). De altfel, *Noaptea* conţine două romane destul de diferite cusute în acelaşi sac: romanul esoteric, cu sugestii fantastice, de la început, care revine în final, şi romanul senzaţional al războiului şi ocupaţiei. Între cele două romane legăturile sunt foarte slabe. Şi dacă acela esoteric este acceptabil, dar nu la nivelul din cele mai bune nuvele, acela istoric e mai curând un reportaj pe alocuri neverosimil, în care doar cu bunăvoinţă poate fi întrevăzută „teroarea istoriei" de care vorbea autorul. Eliade n-are, în fine, imaginaţie de romancier. Nu greşea când remarca la Balzac amestecul de realism social şi de esoterism romantic. Doar că lui nu-i iese acest amestec. În măsură zdrobitoare, romanele lui Eliade se sprijină pe biografia proprie. Când adoptă formula ionică, personală, jurnalul, aceste romane sunt simpatice (de exemplu, *Şantier* sau *Nuntă în cer*) sau chiar excepţionale (*Maitreyi*). Dar în formula dorică şi realistă a *Nopţii* invenţia săracă de oameni şi de situaţii sare în ochi. Eliade nu s-a sfiit nici chiar să se folosească de ficţiunea romanescă spre a-şi cosmetiza biografia. Aceea politică din tinereţe, desigur. Ştefan Viziru, protagonistul *Nopţii*, economist de meserie, lucrând într-un minister, nu face politică, deşi simpatizează cu valorile liberale. Printr-un hazard, fiindcă oferise găzduire unui vag cunoscut, care era legionar, se pomeneşte internat în lagăr. Ca şi Eliade, care însă îşi datorase detenţia simpatiei pentru valorile lui Nae Ionescu, antiliberale, şi faptului de a fi fost membru al Gărzii de Fier. În roman lucrurile sunt puse pe seama unei confuzii, care, e drept, nu era exclusă în timpul războiului, dovadă episodul real relatat de G.Călinescu în *Scrinul negru*, în care, găsit în casa unui rabin, un creştin e luat drept evreu şi dus în Transnistria. Când refuză să semneze desolidarizarea de Gardă, cerută de autorităţi ca preţ al eliberării, şi autorul şi personajul său invocă acelaşi motiv: s-ar fi putut crede că fuseseră gardişti, ceea ce Viziru n-avea de ce să recunoască, dar Eliade avea. Printre legionari avuseseră amândoi prieteni, susţin şi unul şi altul, fără a le împărtăşi ideile. Este, în definitiv, explicaţia pe care Eliade i-o va da lui Scholem peste un deceniu şi jumătate. În loc de scrisoarea pe care i-o adresează, ar fi putut să-l trimită pe învăţatul israelian la *Noaptea de Sânziene*.

Lumina ce se stinge... (1934) e o primă încercare a lui Eliade de a scrie acel tip de roman pe care-l teoretiza. Începe însă mult mai bine decât

sfârşeşte. Este aici şi o altă abatere (care va deveni obişnuinţă în nuvelele fantastice) de la teza anticalofiliei susţinută de Eliade în prefaţa la *Oceanografie*, pe care de altfel o împrumutase de la Camil Petrescu, şi pe care o respectase în câteva din cărţile tinereţii. Până şi Noica ori Ionescu, dintre congeneri, îi alcătuiseră liste de „scăpări de condei" pe care Eliade şi le asuma pe faţă. *Lumina*... este un roman gândit livresc şi stilistic calofil. Acţiunea nu e localizată (nici exotic). Subiectul e simbolic. Un bibliotecar, cu numele eminescian de Cesare, îşi pierde vederea în incendiul bibliotecii unde lucra şi devine un fel de erou local şi naţional, fiindcă salvează din flăcări o femeie. Împreună cu doi bărbaţi, femeia practica într-o încăpere alăturată sălii de lectură un ritual misterios. Nu e clar dacă Cesare văzuse ceva înainte de a fi orbit de flăcări ori aflase de prezenţa celor trei doar căutând telefonul ca să anunţe pompierii. Asistăm la felul în care ia naştere un mit, ca într-un celebru roman de mai târziu al lui Llosa. O definiţie a mitului, în sensul din *Lumina*..., ar fi o consecinţă imensă şi neprevizibilă a unor întâmplări ori fapte cu încărcătură mistică trecute neobservate la vremea lor. E posibil ca Manoil (ori Manuel), cel care regizează ritualul din bibliotecă, să fi urmărit suprimarea voluptăţii după modelul experienţelor tantrice descoperite şi, se pare, practicate până la un punct de Eliade însuşi în Tibet. E şi o despărţire de Gide. Manuel exclamă: „Oh! iarăşi Gide, iarăşi Lafcadio, act gratuit..." El are o altă idee despre caracterul acestor fapte primordiale şi se întreabă dacă nu cumva instituţiile noastre, ştiinţele, familia, istoria vor fi fiind acea urmare imensă a unor fapte strict individuale şi neînţelese decât de foarte puţini. Din această premisă, Eliade putea scoate o nuvelă borgesiană ori un roman ca *Numele trandafirului*, avant la lettre, fireşte. *Lumina*... se dizolvă în partea a doua în peripeţiile fugarului Cesare, căutat de toată lumea, fără mare coerenţă şi interes. În fond, niciun personaj n-are destul relief, iar multe dintre situaţii sunt bizare sau pur şi simplu neverosimile.

Nuntă în cer (1938) este cel mai apropiat ca formulă narativă de nuvelele fantastice, fără a avea totuşi acest caracter, şi este unul din romanele lizibile ale lui Eliade. Curios este că desuetudinea (şi tematică, şi stilistică) face farmecul micului roman de dragoste, naiv în fond, şi în orice caz mai aproape de *Adela* lui Ibrăileanu decât de *Ioana* lui Holban. Doi bărbaţi îşi povestesc, în noaptea dinaintea unei vânători, romanul propriu al unei mari iubiri. Niciodată n-a sunat o povestire a lui Eliade mai firesc decât aici. Întâlniri, revelaţii, pasiuni şi despărţiri la fel de greu de suportat, dacă nu şi de înţeles, evocate cu tristeţe resemnată, ca la o tacla, fără dramatisme zadarnice şi fără emfază literară. Unul dintre povestitori, Mavrodin, este scriitor, şi a apelat deseori în romanele sale la autobiografie. Dar dragostea pentru Ileana n-a putut-o scrie niciodată şi i-o relatează lui Hasnaş, acum, ca din întâmplare. Cealaltă poveste, a lui Hasnaş, e mai veche, începută în anii războiului dintâi şi spusă cu mai multă stângăcie de un om care n-are pretenţii literare. Deşi convenţia genului n-o pretindea, autorului îi iese diferenţa aceasta de tratare a unui subiect asemănător. Nu lipsesc, sigur, unele din clişeele de rigoare în orice *love story*, cum ar fi natura misterioasă a femeii (ambele eroine apar şi dispar ca din neant), nefericirea finală ş.a.m.d. Cu oarecare subtilitate ni se sugerează la urmă că eroinele celor două mari iubiri erau una şi aceeaşi, dar la vârste diferite.

O poveste de dragoste este şi *Maitreyi* (1933), al doilea roman al scriitorului şi singura lui capodoperă în genul cu pricina. Romanul *Şantier* va consta în comentarea unui jurnal intim. Doar că în *Maitreyi* referinţa la jurnal are o importanţă redusă. Partea majoră a naraţiunii lui Allan, inginerul englez aflat la Calcutta, care se îndrăgosteşte de fiica patronului său, ţine de prezent. Nu e doar un detaliu de tehnică: în mod evident, Eliade a vrut să fie mai modern în *Şantier*, prin exhibarea procedeului gidian de construcţie. În această privinţă, *Maitreyi* e un roman mai clasic, ca şi *Nuntă în cer*. În plus, povestea iubirii pentru frumoasa indiancă e plină

de romantism, ca şi iubirile lui Mavrodin şi Hasnaş din celălalt roman, însă mediul nu mai e acela fără nicio poezie din *Şantier* şi din *India*, o Indie monotonă şi primitivă ca în viziunea lui Bogdanoff, prietenul scriitorului de la Calcutta. Casa patronului său, unde Allan o întâlneşte şi o iubeşte pe Maitreyi, este o Indie diferită, mai veche, mai stăruitoare în cutumele ei. În definitiv, tocmai din cauza acestor cutume iubirea dintre cei doi tineri este una interzisă. Nicio negociere nu este cu putinţă. Sau este una pe care s-ar părea că Maitreyi a încercat-o din disperare la urmă, după ce Allan fusese alungat şi refuza s-o mai vadă: aceea de a se da unui bărbat oarecare, vânzătorului de fructe din colţul străzii, pentru a fi gonită, conform obiceiului, din casa părintească. Scena ne arată o Maitreyi cu minţile rătăcite, strigând în gura mare ca un personaj de tragedie antică: „De ce nu mă daţi la câini?" Această intensitate a iubirii şi a suferinţei n-a fost atinsă de scriitor în celelalte romane ale sale. Iubirile din *Nuntă în cer* sunt mult mai domestice, chiar dacă în prima ipostază Lena-Ileana refuză ideea de familie şi de a avea copii, iar în a doua îl părăseşte pe Mavrodin tocmai fiindcă îşi dorea un copil. În *Maitreyi* este alt tip de incompatibilitate, asemănătoare cu aceea din *La Roman de Tristan et Iseut*, la care făcea referinţă, printre primii comentatori, Pompiliu Constantinescu. O lume întreagă îi separă pe cei doi îndrăgostiţi, nu doar unele principii de viaţă, ori, ca în *Romeo şi Julieta*, cearta istorică dintre două familii. E vorba în *Maitreyi* de două tradiţii religioase şi morale, din care cel puţin una implică angajamente de neocolit. Psihologia indiencei, hrănită din alte surse decât a europeanului, îi apare acestuia complet iraţională. La început Allan percepe comportamentul fetei ca lipsit de sens, capricios, ludic. Însă Maitreyi nu e cocheta Dania din romanul lui Holban şi jocurile ei (cu piciorul, ca la indieni) nu e unul al capriciului, ci unul al dăruirii totale. Apoi Allan îşi dă seama că ea lua foarte în serios credinţa în iubirea dintre fetele nubile şi pomi, de exemplu, şi, pe măsură ce o cunoaşte mai bine, cade sub vraja ei. Sufletul nu se mai revelă prin analiză, ca în romanul doric sau ionic, ci prin iluminare. Raţionalismul lui Allan face faţă cu greu încercării. Luciditatea nu-i foloseşte, ca doctorului Codrescu din *Adela* ori ca lui Sandu din *Ioana*. Şi nici nu mai face paradă de sterilitate sentimentală ca eroul din *Isabel şi apele diavolului* ori ca majoritatea bărbaţilor din literatura lui Eliade. Allan cade în mrejele iubirii. Nici senzualitatea nu e aceea cinică şi disponibilă sau frustrantă din alte romane ale epocii. Mai întâi, nu se reduce la sexualitate. Maitreyi cunoaşte orgasmul înainte de orice contact fizic. Senzualitatea ei este vecină cu beatitudinea, cu o „fericire calmă şi în acelaşi timp violentă", cum o caracteriza Allan însuşi. Maitreyi este, apoi, nu doar ermetică pentru Allan, dar contradictorie, trecând de la isteria simţurilor la cea mai deplină stăpânire şi de la spontaneitatea cea mai năucitoare la respectul celor mai rigide principii. Singurul element exotic este mediul indian care pune în evidenţă firea personajului. G. Călinescu se înşela vorbind de exotism. Nu despre sufletul unei indience e vorba, ci de sufletul unei fete care trăieşte iubirea ca pe o uriaşă pasiune. În fond, vraja, abandonul, beatitudinea şi disperarea sunt, toate, semne ale pasiunii. Avem în *Maitreyi* primul şi unul din foarte rarele romane româneşti în care nu e vorba de dragoste, ci de patimă. Cu excepţia lui Apostol Bologa din *Pădurea spânzuraţilor*, nu cunosc niciun personaj din proza noastră interbelică în stare să se convertească din pasiunea pentru o femeie. Pompiliu Constantinescu, cel mai atent cititor al romanului la apariţie, nu împărtăşea opinia unui personaj cu privire la Allan abia despărţit de Maitreyi: „Dar dumneata eşti bolnav, Allan!" El îl socotea pe Allan scăpat întreg din focul pasiunii. Intuiţia personajului se dovedeşte mai corectă. Allan n-avea cum ieşi nevătămat din dragostea sfâşietoare pentru Maitreyi. Comportamentul lui de la urmă e o dovadă. Dar e probabil ca diferenţa dintre acest roman al unei pasiuni interzise şi romanele de iubire ale vremii să nu fi fost sesizabilă de la început. În romanul nostru interbelic, nu doar

între romanele lui Eliade însuşi, *Maitreyi* este o excepţie.

În nuvelistică Eliade a avut mai multă şansă decât în roman. Câteva din nuvelele lui fantastice sunt admirabile. Mai mult, a creat un gen de fantastic pe care, dintre înaintaşi, îl presimţise Eminescu, şi în care, dintre urmaşi, pot fi consideraţi emuli Vasile Voiculescu şi Ştefan Bănulescu. Nu există nicio dovadă că Voiculescu îl citise pe Eliade când îşi scria (de publicat, au fost publicate mai târziu) povestirile, dar pentru Bănulescu referinţa e clară. De altfel, primele nuvele postbelice ale lui Eliade au circulat pe sub mână în România chiar mai înainte de a fi tipărite în volum la Madrid în 1963. Iar cele din interbelic erau bine cunoscute încă de pe atunci. *Domnişoara Christina* (1936) cultivă, printre puţinele, fantasticul psihologic în maniera din *La Horla* lui Maupassant ori din *The Turn of the Screw* a lui Henry James, dar mereu un ton prea sus. O boieroaică de pe la începutul secolului XX ucisă de un vechil gelos revine sub formă de strigoi şi-şi terorizează familia. Domnişoara Christina dovedeşte după moarte o nimfomanie la fel de agresivă ca şi în timpul vieţii. De altfel, nuvela, aspru criticată de Nichifor Crainic şi de alţi puritani ai vremii, abundă în întâmplări oribile şi în scene de necrofilie, pedofilie, lesbianism, sado-masochism ori vampirism sexual. Strigoiul face *striptease* pe versuri din *Luceafărul*. Mai totul e de prost gust, inclusiv kitschul folcloric constând în ţepuşe înfipte în inima strigoiului, roiuri de ţânţari setoşi de sânge, câini urlând lugubru în noapte şi aşa mai departe. La fel de literară, aproape livrescă, pe acelaşi substrat eminescian este *Şarpele* (1937), dar echilibrând mai bine realul cu supranaturalul. Fantasticul este mai puţin angoasant ca în *Domnişoara Christina* şi în definitiv mai poetic. În final, bizarul Andronic, care alungă şerpii tot aşa cum puiul de tătar din *Pe strada Mântuleasa* alungă muştele, printr-un descântec doar de ei ştiut, e găsit de tovarăşii de petrecere dormind gol în braţele Dorinei pe o insulă edenică precum aceea din naraţiunea eminesciană care i-a inspirat lui Eliade eseul intitulat *Insula lui Eutanasius*. Experienţa indiană lasă primele urme notabile în *Secretul doctorului Honigberger* şi în *Nopţi la Serampore* (ambele din 1940). Aici sunt deja toate motivele şi procedeele fantasticului eliadesc: căderea în timp (şi, în general, incertitudinea cu privire la dimensiunea temporală), rătăcirea prin tot felul de labirinturi spaţiale şi temporale, iluzia, iniţierea şi, peste toate, o simbolistică greu descifrabilă, acuzând câteodată un mod tezist şi ilustrativ de a înţelege ficţiunea epică). Dintre nuvelele scrise mai târziu (toate în româneşte) şi strânse în volumul *Nuvele* din 1963, *Douăsprezece mii de capete de vite* este probabil cea mai pură naraţiune fantastică a lui Eliade. Artistic vorbind, reuşita nuvelei constă în alegerea grobianului şi lăudărosului Iancu Gore ca protagonist al unor întâmplări de aspect supranatural. Tocmai lipsitului de imaginaţie negustor de vite îi este hărăzit să alunece într-o altă dimensiune temporală. Când povesteşte la un pahar, într-o cârciumă, întâlnirea cu o familie refugiată într-un adăpost, nu e crezut de nimeni, fiindcă toţi ştiau că familia cu pricina murise cu câtva timp în urmă, în chiar adăpostul unde pretindea Gore a o fi văzut şi care fusese bombardat. La rândul lui îi socoteşte nebuni pe cei câţiva muncitori din cârciumă şi ca să-i convingă le cere să-l însoţească în locul unde credea el că stătuse ascuns. Fireşte, totul era în ruină de pe vremea bombardamentului care nu se repetase în ziua în care Iancu Gore îşi făcuse veacul la cârciumă. Povestea stă bine pe muchia dintre fabulos (ori miraculos) şi straniu, dacă e să acceptăm teoria lui Tzvetan Todorov despre fantastic, care a stârnit în anii ’60 un interes la fel de mare ca aceea a lui Roger Caillois. Celelalte nuvele sunt atractive, mai bine scrise şi construite decât romanele, într-o limbă română redescoperită cu delicii de scriitorul aflat în exil şi plină de o fină savoare arhaică. Ca şi în romane, Eliade profită la bătrâneţe, fără să vrea, probabil, de o anumită desuetudine a subiectelor sau a stilului, după ce îşi consumase tinereţea propovăduind modernitatea. Mai înţelept, Caragiale, al cărui *Kir Ianulea*

Eliade îl dispreţuia pentru balcanismul său, se socotea pe sine „vechi". Când e „vechi", Eliade însuşi este un artist mai bun decât când vrea să fie „nou". Câteva povestiri, de exemplu *Tinereţe fără tinereţe*, anticipează *Istoriile insolite* ale lui Ov.S. Crohmălniceanu.

La ţigănci (1959) este capodopera prozei scurte a lui Eliade. Autorul a învăţat să exploateze banalul ori chiar derizoriul din realitate, implicând în situaţii neobişnuite oameni dintre cei mai obişnuiţi şi situând întâmplările în cotidianul bucureştean ori provincial de odinioară. Nu mai simte nevoia de conace izolate ori de insule misterioase. Nici de inşi ciudaţi, fără biografie, care apar de neunde ca să strice rânduiala unui picnic. Gavrilescu, profesorul de pian din nuvelă, merge cu tramvaiul la o meditaţie. E o zi obişnuită de caniculă bucureşteană. Atmosfera e încărcată de disputa legată de un loc cu faimă proastă pe lângă care trece tramvaiul. Dându-şi seama că şi-a uitat mapa cu sonatinele lui Czerni la eleva pe care o meditase înainte, Gavrilescu se dă jos din tramvai, ca să-l ia pe cel în sens contrar. La doi paşi se află grădina răcoroasă *La ţigănci*, care tocmai aţâţase spiritele în tramvai. Gavrilescu trage la răcoare, s-ar zice, mai degrabă decât la ţigănci, trezindu-se antrenat de trei fete tinere într-un joc al alegerii, pe care, fireşte, îl pierde, nereuşind să ghicească nici ţiganca, nici grecoaica, nici evreica. Întorcându-se la tramvaiul lui, nimereşte într-o lume peste care trecuseră ani buni, ca să afle că biletul se scumpise, iar banii lui ieşiseră din circulaţie, nevasta îl aşteptase cât îl aşteptase şi apoi plecase în ţara ei, eleva la care-l uitase pe Czerni se măritase şi aşa mai departe. După ce colindă oraşul cel nou, cu oameni noi, revine la grădină ca să lege cumva firul în locul în care se rupsese. Acolo o întâlneşte pe prima lui iubită din tinereţe, împreună cu care pleacă, într-o trăsură, în necunoscut. Finalul este, probabil, cel mai frumos din toată literatura noastră fantastică. Sigur că putem descifra în *La ţigănci* o întreagă simbolistică. De altfel, critica a făcut mai multă hermeneutică pe nuvela lui Eliade decât pe oricare alt text al lui, cu excepţia poate, a nuvelei *Pe strada Mântuleasa*, deşi amândouă merită să fie citite pentru splendoarea lor ambiguă şi plină de poezie mai degrabă decât pentru cine ştie ce savant ascunse scenarii mitice.

La întâia publicare în România, E. Simion a demontat într-o postfaţă erudită mitologia *Străzii Mântuleasa* cu o dexteritate invidiabilă şi inutilă. O primă parte din *Pe strada Mântuleasa* datează din epoca *Nopţii de Sânziene*, la jumătatea deceniului şase, dar restul şi versiunea definitivă sunt gata abia la sfârşitul deceniului următor. O anumită inerţie i-a împins pe numeroşii comentatori ai nuvelei s-o considere fantastică. Dar subiectul e mai degrabă politic decât fantastic. Ceea ce nu-i reuşeşte lui Eliade în *Noaptea*, unde romanul esoteric şi cel istoric nu se legau, îi reuşeşte din plin aici. Povestea în sine este senzaţională. Anchetatorii Securităţii traduc istorisirile fără cap şi coadă, dar palpitante, ale fostului profesor Zaharia Fărâmă în cea mai trivială realitate, dând astfel de urma unui tezaur îngropat de polonezi în timpul războiului într-o pivniţă de pe strada Mântuleasa din Capitală. Puţini scriitori din cei care au trăit în România au surprins mai exact atmosfera de suspiciune din regimul comunist şi niciunul n-a intuit atât de exact ca Eliade mecanismele unei anchete. Unul câte unul, cad capetele anchetatorilor înşişi, care se suspectează reciproc, devenind pe măsura dezvăluirilor lui Fărâmă interesaţi fără excepţie de presupusul tezaur. Se poate spune că nu Fărâmă este anchetatul principal, cel puţin de la un punct înainte, ci anchetatorii lui, care vrând să afle unii despre alţii tot ce poate fi mai compromiţător uită de măruntul personaj ţinut în arest săptămâni la rând şi purtat pe la mahări tot mai mari. Ministrul Securităţii e Anca Vogel, în care o recunoaştem pe Ana Pauker, şi afacerea cu tezaurul îi provoacă înlăturarea din funcţie. Dacă există în această încrengătură de întâmplări, situate în planuri diferite, şi unele fantastice, ele nu au aproape nicio contribuţie în valabilitatea artistică a prozei. În plus, sunt cam aceleaşi din toate nuvelele. Există destul

previzibil în nuvelele lui Eliade care nu ne îmbie totdeauna să le recitim. E perfect adevărat, pe de altă parte, că Zaharia Fărâmă joacă într-un fel rolul Şeherazadei din *Halima*, cum a remarcat E. Simion: el îşi amână pedeapsa (ce e drept, nu capitală) istorisind tot soiul de minunăţii. Prefer acestei lecturi a nuvelei ca parabolă a înseşi literaturii una mai prozaică. Nimeni n-a dat atenţie istorisirilor ca atare prin care Fărâmă crede a-şi fascina anchetatorii, care de fapt, ca şi criticii nuvelei, erau complet frigizi la farmecul lor, interesaţi de o comoară infinit mai puţin preţioasă. Poveştile lui Fărâmă sunt şocante pentru cunoscătorii literaturii lui Eliade. Tradiţia celor mai multe urcă în proza romantică românească a unui Ghica ori Sion, coborând apoi prin Galaction, Sadoveanu şi Istrati, ca să se încheie (probabil, după episodul Eliade), în V. Voiculescu, Şt. Bănulescu, E. Barbu şi Fănuş Neagu. *Pe strada Mântuleasa* e un concentrat de mitologie naţională romantică. Nimic din „huliganismul" generaţiei romanelor, nici moralmente, nici spiritualiceşte. În plus Oana, Lixandru, Darvari şi ceilalţi sunt cu adevărat eroi de poveste, având, la propriu şi la figurat, staturi urieşeşti şi capacităţi supranaturale. Aventurile fecioarei Oana printre ciobanii de pe toţi munţii nu seamănă deloc, în ciuda naturii lor sexuale, cu cele ale personajelor feminine din romane. Promiscuităţii erotice a „huliganilor", este aici o sexualitate cosmică, deşi pitorească, un apetit şi o forţă a simţurilor rabelaisiene. Eroii nuvelei aparţin unei lumi vechi (deşi *stricto sensu* ei sunt contemporanii celorlalţi), spre care modernul Eliade priveşte cu o nostalgie de nebănuit înainte.

Dacă lăsăm la o parte opera ştiinţifică a lui Eliade, asupra căreia n-am a mă pronunţa aici, trebuie relevată proza lui memorialistică. Vechea obişnuinţă a jurnalului intim l-a făcut uneori pe Eliade să amestece memoriile scrise ulterior cu notele zilnice. După apariţia mai multor volume din jurnalul scriitorului, în Franţa şi în România, nu toate interesante literar şi fără revelaţii esenţiale despre om şi epocă, Mircea Handoca (autorul uneia din ediţii) a descoperit existenţa unui jurnal inedit. Nu l-a publicat încă, dar a extras într-o broşură câteva pasaje fie şi numai spre a ne face o idee. Inedit până de curând a fost şi *Jurnalul portughez*, dat la iveală de Sorin Alexandrescu, odată cu cartea despre Salazar, în 2006. Se pare, dacă judecăm după cărţile despre perioada indiană, dar nu numai, că Eliade oferea de obicei mai multe versiuni despre diferitele evenimente ale vieţii sale. Memorialistul îşi amesteca deseori cerneala în a jurnalierului. Exact aceleaşi împrejurări, aceiaşi oameni, aceleaşi evenimente personale trec dintr-o carte în alta, când identic, când deformat, în funcţie de perspectivă, dar şi de capriciul unui grafoman (a recunoscut-o el însuşi) ca Eliade. *Jurnalul portughez* rămâne, până când îl vom citi şi pe cel inedit, cel mai interesant în acest gen din toate. Poate nu e o întâmplare că el e singurul rod al unei epoci de o sterilitate cum Eliade nu mai trăise vreodată. Unul dintre comentatorii prezenţi în ediţia lui Sorin Alexandrescu, Mihai Zamfir, e de părere, şi are dreptate, că nimic din ce a produs Eliade la Lisabona între 1941 şi 1945 nu e comparabil cu jurnalul. E vorba, Eliade însuşi ştia, în toate mai degrabă de propagandă culturală decât de studii veritabile. Chiar şi cartea despre Salazar este, în pofida simpatiei autorului pentru eroul său, una scrisă cu intenţia ca România antonesciană să înveţe cum se poate face o revoluţie spirituală şi un totalitarism luminat. Că Eliade nu era în cea mai bună formă, *Jurnalul portughez* ne-o dovedeşte. Amestecă impresiile cu elanurile paranoice: „Acum două săptămâni, îndată după ce m-am întors de la Madrid, am recitit *Întoarcerea din Rai* şi *Huliganii* [...]. Niciodată n-am avut mai net sentimentul că sunt un mare scriitor şi că romanele mele vor fi singurele citite din toată producţia 1925-1940 peste o sută de ani. Aşa de puternic mă stăpâneşte sentimentul ăsta, aşa de total sunt acum convins de geniul meu literar, încât uneori mă întreb dacă nu cumva „redescoperirea" asta a mea (a romanelor de tinereţe – N.M.) nu înseamnă începutul bătrâneţii, dacă forţa mea de creaţie nu e sleită". Şi ca şi cum atâta n-ar fi

de ajuns: „Nu cred că s-a mai întâlnit un geniu de o asemenea complexitate – în orice caz orizonturile mele intelectuale sunt mult mai vaste ca ale lui Goethe”. Altminteri, Eliade e perfect conştient de ce *Jurnalul* lui, portughez sau altul, nu-i reuşeşte literar: „Eu nu scriu aproape niciodată în momentele mele „adevărate”. De aceea, nici în jurnal, nici în cărţi nu se oglindeşte decât partea neutralizată a fiinţei mele – partea de echilibru sau compromis, pe care o dobândesc refuzând să iau cunoştinţă de mine însumi, de realitate”. Nu sunt multe pagini de ecorşeu iar mărturisirile sunt de regulă controlate. În schimb o pagină despre sosirea la Lisabona în vara lui 1941 a lui Pamfil Şeicaru este nu numai prilej pentru un portret extraordinar, dar are şi o stranie valoare de actualitate, dacă ne gândim de câte ori România a cunoscut în istoria ei un astfel de personaj:

„Începusem lucrul la roman şi scrisesem cu oarecare facilitate episodul Ştefania-Nadina-Barbu, când a sosit Pamfil Şeicaru, în misiune oficială, şi a rămas opt zile. N-am mai putut scrie un rând. Totul a fost suspendat: roman, inteligenţă, sensibilitate. De când l-am întâmpinat la gară, o cumplită tristeţe şi secetă sufletească m-a(u) copleşit. Pamfil Şeicaru în misiune oficială! Pamfil al nostru în audienţă la Patriarh, la Salazar, la Carmona – apoi la Franco, la Petain... Mă împăcasem cu România nouă a generalului şi a lui Ică Antonescu (ce grozav seamănă cu Armand!...) pentru că ne aflam într-un război crâncen – dar apariţia furtunoasă şi comic-tragică a lui Pamfil m-a doborât. Toate masacrale, toate lagărele, toate umilinţele, toate rebeliunile, toate purificările, toate programele generoase – ca să se ajungă din nou la Pamfil Şeicaru, la eternul nostru Pamfil, care a terorizat toţi regii şi toate guvernele, dar a căzut întotdeauna în picioare. Corneliu Codreanu mort, Iorga mort, Armand, Duca, Moruzov – morţi sunt toţi şefii legionari şi toţi călăii Legiunii – iar Pamfil e viu, dinamic, patriot. Astăzi, în ceasul cel mai grav al istoriei noastre – pentru că ne riscăm însăşi existenţa noastră ca stat – Pamfil Şeicaru e trimis în misiune oficială [...] Înjură groaznic pe legionari. Înjură pe Nae, dar, faţă de rezerva mea şi de apărarea superficială pe care i-o fac, uită ce-a spus şi începe să-l laude. Prinde mare dragoste de mine. Îmi făgăduieşte nu ştiu câte catedre universitare. Îi place probabil candoarea mea, jena mea de a mă vedea apreciat tumultuos de el [...]. Când Nae a murit din cauza lagărului – sunt silit să conduc astăzi pe Pamfil la Salazar, să-l prezint directorilor de ziare, scriitorilor etc. Şi vorbeşte întotdeauna cu glas tare, sigur, în franţuzeasca lui pitoresc incorectă. Zâmbetul lui António Eça de Queiroz, ascultându-l ...”

Memoriile propriu-zise, scrise şi publicate târziu, atât în Franţa, cât şi în România, conţin aceeaşi nostalgie după vremi apuse care răzbătea din unele poveşti ale lui Zaharia Fărâmă din *Pe strada Mântuleasa*. Deşi într-o recenzie juvenilă din 1927 Eliade se războia cu medelenismul („Foarte puţini îşi recunosc într-însul adolescenţa”, „viaţa care se desfăşoară în romanul lui Teodoreanu nu e viaţa adolescenţilor de azi”), după o jumătate de secol el regăseşte duioşia din *Uliţa copilăriei* când zugrăveşte, ca şi Iorga şi Sadoveanu, cu o generaţie înainte, existenţa patriarhală a provinciei româneşti, cu case năpădite de verdeaţă, cu grădini, curţi de păsări, şoproane şi pivniţe uriaşe, pe care a apucat-o şi generaţia mea. Parfumul este mai mult al lumii evocate decât al amintirilor propriu-zise. Eliade nu inovează nimic în materie de memorialistică. Unele lucruri erau în *Romanul adolescentului miop* şi în *Gaudeamus*, reluate, după metoda lui Eliade, aproape cuvânt cu cuvânt, ceea ce presupune că avea cu el, în anii ’70-’80 ai secolului trecut, la Chicago, manuscrisele. Mai încoace, evenimentele şi oamenii nu-i mai trezesc aceeaşi căldură precum cea pusă în zugrăvirea mediului familial, a prietenilor din copilărie, a jocurilor şi ispitelor adolescentine. Silit oarecum să se explice asupra unor lucruri din anii ’30-’40, Eliade devine elocvent şi sofistic, recunoscând doar

jumătate din ce se întâmplase, perorând, afectând o detaşare care nu pare să fie reală, trecând uşor peste latura sufletească. E limpede că nu se simţea vinovat, ci vânat. Arestarea din '38 o interpretează nu numai ca o confuzie, dar şi ca probă a persecuţiilor la care a fost supus. Voind să ascultăm şi cealaltă parte, după ce am citit *Jurnalul* lui Sebastian despre ruptura survenită între prieteni, când Eliade se făcuse apologetul Gărzii de Fier iar Sebastian avea interdicţie de publicare şi de punere în scenă a pieselor, nu descoperim nicio tresărire. Nici moartea lui Sebastian nu smulge vreo lacrimă nebulosului Eliade, care, una peste alta, tot văitându-se de nefericirea lui, trecuse cu mai mult noroc peste anii grei, pentru el, ai reprimării legionarilor şi ai dictaturii antonesciene, decât izbutise lucidul şi nefericitul cu adevărat Sebastian. Oprite în 1960, *Memoriile* reprezintă cea din urmă şansă a lui Eliade de a se împăca cu istoria (şi literară). O şansă ratată, ca şi celelalte.

MIHAIL SEBASTIAN
(18 octombrie 1907 – 29 mai 1945)



Rămâne, cu puţine excepţii, din opera atât de variată a lui Mihail Sebastian mai ales ceea ce n-a fost strâns în volum ori publicat în timpul vieţii. Destinul literar adevărat al lui Sebastian este postum. Romanele şi nuvelele nu sunt foarte interesante. *Fragmente dintr-un carnet găsit*, cu care debutează editorial în 1932, e în spiritul generaţiei, fără accent personal. Mai consistente sunt cele patru nuvele (legate prin personajul masculin şi purtând în titlu numele unor femei) din *Femei* (1933). Este aceeaşi proză în gamă minoră de la Şuluţiu, Bonciu şi ceilalţi, în care intimitatea aproape exclusiv erotică prevalează, cu tineri burghezi *aisés*, care îşi petrec vacanţele la munte, la mare ori în străinătate, dedându-se cu delicii la experienţe trecătoare. Acţiunea din trei nuvele se plasează în Franţa, într-un *village* din vecinătatea Alpilor, la o pensiune, unde Ştefan Valeriu cunoaşte mai multe femei: diferite şi ca vârstă, şi ca ştiinţă de viaţă, disponibile, capricioase, rutinate sau virgine. Emanciparea femeii este mult avansată faţă de romanul generaţiei anterioare, iar sexualitatea mult mai francă. Ciudată este *Emilia*, cea de a doua nuvelă, în care un român pripăşit la Paris se îndrăgosteşte de o franţuzoaică urâtă, stângace, cu mâini enorme cu care nu ştia ce să facă. O ia de nevastă din simţ al onoarei, când femeia rămâne însărcinată. Emilia moare la naştere. Relatarea fiind la persoana întâi, nuvela este psihologic originală. *Maria* e o epistolă, iar *Arabela* descrie un amor la fel de neobişnuit ca şi acela din *Emilia*, cu mai multă boemă şi pitoresc. Primul dintre romane, *Oraşul cu salcâmi* (1935), nu e

decât o variantă mai puțin lirică, dar la fel de inconsistentă ca observație sufletească, a *Medelenilor* lui Ionel Teodoreanu. E curios că filiația n-a fost remarcată, mai ales că Sebastian l-a atacat deseori pe Teodoreanu. O explicație ar fi și că romanul a fost scris în 1929-1931, înaintea celorlalte, când autorul n-avea decât puțin peste douăzeci de ani. Nici mult mai prețuitul *Accidentul* (1940), scris cam tot atunci, pierdut și rescris după un deceniu, nu e neapărat superior. Sebastian avea deja, dovadă articolele din 1927-1928, o idee destul de limpede despre romanul modern, pe care însă n-o aplica în romanele proprii cum n-o aplica nici Eliade în ale sale. Se pasionase de Proust și de romanul „pur", fără subiect adică, biografic și liric. *Climats* al lui Maurois i se părea desuet tocmai prin intriga netedă și prin epicul fluent. Cea dintâi reacție pozitivă la *Ulysses* al lui Joyce este la noi aceea a lui Sebastian din 1929. *Accidentul* este totuși un roman de intrigă, mai aproape de *Climats* decât de *À la recherche du temps perdu* ori de *Ulysses*, cu subiect bogat ori chiar senzațional, dar deficitar psihologic. Vindecarea lui Paul de dragostea pentru pictorița Ann, după o vacanță la ski în compania altei femei, conduce la un *happy-end* deloc în spiritul noului roman al generației '27.

De 2000 de ani (1934) este dintr-odată altceva. Lui Lovinescu i-au plăcut primele două părți, acelea de jurnal intim, în care autorul însemnărilor se lovește de antisemitismul crescând în universitatea bucureșteană. Sunt cu adevărat paginile cele mai trainice din proza antumă a lui Sebastian. Deși materialul de viață este oribil, tonul este cât se poate de firesc. Nicio lamentație, nicio emfază. Condiția evreului discriminat, persecutat, alungat ori bătut este suportată cu stoicism. Acțiunea în aceste dintâi pagini se petrece în 1923, anul în care izbucnesc mișcările antisemite. De la un punct înainte, cursul firesc al notelor zilnice se rupe și romanul capătă o alură ideologică, care-i scade mult interesul. Într-o măsură, *De 2000 de ani* își datorează reputația prefeței din 1934 a lui Nae Ionescu. Lipsit de orice simț literar, Nae Ionescu vede în roman „problema iudaismului" și dilema intelectualului evreu care vrea să știe de ce e sortit să sufere. Sofistica ideologică de rigoare a făcut restul. În fond, problema cărții nici nu este aceasta. Ea constă în refuzul de către Sebastian al oricărui naționalism, fie evreiesc, fie românesc. Eroul vrea să fie socotit o ființă umană cu tot ce decurge din asta pentru dreptul lui la viață, la gândire, la artă. Nici mai mult, dar nici mai puțin decât atât. Răspunzând lui Nae Ionescu, în *Cum am devenit huligan* (1935), volum compus dintr-o suită de texte mult mai interesante decât toată partea din urmă a romanului, Sebastian este el însuși de părere că *De 2000 de ani* a fost judecat, desigur și ca o consecință a prefeței, dincolo de ceea ce își propunea să fie: „...Scandalul a răscolit fapte și probleme ce se așază nu numai dincolo de carte, ci și dincolo de literatură. Plecată de la un fapt literar, bătălia și-a descoperit în scurtă vreme obiectivele politice. Este aici o flagrantă confuzie de planuri [...] Confuzia este în discuțiile noastre publice aproape o metodă". Evreii habotnici l-au învinuit de a nu se simți unul de-al lor, alegând să colaboreze la *Cuvântul* lui Nae Ionescu, naționaliștii români l-au tratat de „evreu huliganic". *Adevărul literar și artistic* îl compara cu Alfred Rosenberg, iar *Viața românească* îl socotea un „sfertodoct în idei". Vâlva era, evident, de natură politică. Sebastian nu împărtășea asimilaționismul lui Ronetti-Roman, din *Manasse*, nici nu se credea obligat moralmente să moară pe front, ca Ion Trivale. În plus, soluția creării unui stat evreiesc i se părea la fel de greșită, în încercarea de a da evreilor dreptul la unitate, ca și aceea marxistă care, punând lupta de clasă mai presus de etnic și religios, refuza să dea evreilor dreptul la diferență.

Într-un studiu șocant, publicat deocamdată numai în revistă (*România literară*), Marta Petreu propune o altfel de lectură a romanului, în urma reevaluării publicisticii politice a lui Sebastian din *Cuvântul*. Se pare că, reluate în volum doar în parte, articolele dintre 1931 și 1934 n-au fost recitite de nimeni. Ele explică faptul că autorul

romanului *De 2000 de ani* a apelat la Nae Ionescu spre a-i scrie prefaţa şi din alte motive decât acelea de ordin personal (loial fiind, Sebastian nu putea reveni asupra solicitării, vechi de trei ani, tocmai când Nae Ionescu se afla în închisoare). Raporturile excelente cu profesorul său (portretizat în roman sub numele de Ghiţă Blidaru) nu ţineau pur şi simplu de o admiraţie normală intelectual şi afectiv, dar de o ideologie pe care foarte tânărul Sebastian o împrumuta de la Nae Ionescu. Marta Petreu este foarte drastică în această privinţă în studiul ei intitulat semnificativ *Diavolul şi ucenicul său*: „...Ideile lui Sebastian provin, în proporţie de măcar 90 la sută, din laboratorul de gândire politică al lui Nae Ionescu. Nu avem, cu alte cuvinte, un ideolog original în persoana lui Sebastian". Iar aceste idei sunt prea bine cunoscute. Marta Petreu pune un diagnostic categoric: „Sebastian a fost un extremist de dreapta moderat." Şi, adaugă ea, un protocron în raport cu alţii din generaţia '27: „Cioran sau Eliade au început să guste din extremismul politic mult mai târziu". Recitind articolele lui Sebastian nu se poate să nu-i dai dreptate autoarei studiului: ele sunt fără excepţie, antiliberale, antidemocratice şi antieuropene pariind, ca şi ale lui Eliade, pe iminenţa „revoluţiei spirituale", singura în stare să scoată ţara din marasmul politic; pentru Sebastian, Mussolini este ceea ce va fi Salazar pentru acelaşi Eliade; *Anschluss*-ul îl socoteşte inevitabil, cu toată disperarea cancelarului austriac, care ar fi fost depăşit de spiritul vremii; minoritarii maghiari, saşi, ucrainieni etc." (precizează Sebastian, incluzându-i probabil pe evrei în *etc.*) n-ar trebui să voteze, fiindcă ei n-ar avea în vedere „problemele de politică generală ale ţării", ci numai problemele lor „minoritare". Într-un singur punct, Sebastian nu-l urmează pe Nae Ionescu: în privinţa hitlerismului. Şi încă: mai ales în măsura în care Hitler era antisemit. Marta Petreu subliniază faptul că Sebastian exprima aceste idei nu ca un colaborator ocazional al *Cuvântului*, ci ca redactor, vreme de trei ani, adesea ca editorialist, şi care n-a renunţat să-şi publice articolele nici când ziarul a devenit oficiosul Gărzii de fier, iar Vasile Marin şi Corneliu Zelea Codreanu, colegi de redacţie. Ruptura s-a produs după interzicerea *Cuvântului* şi, nu întâmplător, doar odată cu scandalul prefeţei la romanul *De două mii de ani*. Fără însă ca Sebastian să revină în vreun fel asupra opiniilor lui. Cheia rupturii a fost antisemitismul de ultimă oră al lui Nae Ionescu, pe care, ca evreu, Sebastian l-a resimţit dureros. În *Cum am devenit huligan*, va recunoaşte că ucenicul s-a înşelat în privinţa diavolului său, de care însă se va simţi în continuare ataşat afectiv. Problema pare mai degrabă personală decât ideologică. Bizar e că Sebastian, om altminteri inteligent, n-a întrevăzut, s-ar zice, niciodată că extremismul, de dreapta sau de stânga, conduce inevitabil la antisemitism. Cu atât mai mult cu cât acesta era evident în gândirea şi comportarea celor din jurul său. În roman, el se arată incapabil să înţeleagă violenţele studenţilor naţionalişti. În *Jurnal* (început în 1935, când ruptura era clară) va înţelege la fel de greu că Eliade ori Camil Petrescu pot fi atât de orbi în faţa discriminărilor şi a persecuţiilor la care era supus prietenul lor. Rămâne inexplicabilă propria orbire, când, în urma unui articol fulminant al lui Nae Ionescu care solicita „retragerea tuturor evreilor de la posturile de conducere politică", nu numai nu protesta, dar găsea nimerită excluderea minoritarilor de la vot.

Piesele de teatru s-au bucurat de mai mult succes în epocă şi după război. *Jocul de-a vacanţa* (1936) pleacă din aceeaşi materie ca romanul *Accidentul*, în care se amestecă unele elemente biografice. Sebastian împrumută eroilor proaspăta lui pasiune pentru ski despre care aflăm din *Jurnal*. Comedia stă pe ideea refugiului din cotidian într-o vacanţă în care personajele joacă alte roluri decât în viaţă. În ciuda aprecierilor favorabile (până şi ale lui Alexandru George, îndeajuns de sever cu literatura lui Sebastian), *Jocul de-a vacanţa* are o logică foarte aproximativă a situaţiilor dramatice. E de neînţeles prin ce mijloace Ştefan Valeriu (nume recurent, cum se

vede) reuşeşte să-i câştige la jocul său pe ceilalţi locatari ai pensiunii Weber, mai ales că transformarea acestora din neprieteni ai tânărului în fani ai săi se petrece între actele I şi II. În final, comedia alunecă pe o ireversibilă pantă sentimentală. Mult mai bine construită, deşi la fel de minor sentimentală, este *Steaua fără nume* (premiera în 1944, tipărită postum în 1946). Este şi cea mai caragialiană dintre comediile lui Sebastian. Vicu Mândra a remarcat cât de bine îi seamănă lui Pristanda Şeful Gării din piesa lui Sebastian. Dar nu e numai acest personaj. Caragialiană este comedia toată a automatismelor gestuale şi verbale ale personajelor. Replicile sunt deseori memorabile. Personajele au exact acel procent de tipicitate care să le facă de neuitat. Realismul caracterologic şi lingvistic din Caragiale se regăseşte în zugrăvirea mediului provincial, cu bovarismul şi în fond cu derizoriul lui moral şi social. Comedia este mult mai simpatic firească decât precedenta, unde artificiul era bătător la ochi şi evoluţia personajelor neconcludentă. Tradiţia conflictului este în *Steaua* flaubertiană: intelectualul modest şi idealist care este Marin Miroiu îi urăşte pe mediocraţii ca Grig, insensibili la valorile spiritului, cinici şi frivoli. Miroiu are şi o tradiţie autohtonă: inadaptaţii din *Elena* lui Bolintineanu ori *Dan* al lui Vlahuţă. Contemporanul cel mai celebru este, fireşte, Ladima. Construită cu mai multă grijă decât *Jocul*, *Steaua fără nume* precipită şi ea transformarea Monei din sinucigaşa plictisită de viaţă în iubitoarea de rusticităţi, care are loc tot între acte. Celelalte piese ale lui Sebastian sunt neinteresante. *Insula* reia tema *Potopului* lui H. Berger (tradusă de Sebastian însuşi) pe alt meridian (care va fi şi cel din *Racul* lui Ivasiuc) şi în alt mediu, la un birou de voiaj în incapacitate de a mai permite solicitanţilor călătoria din cauza unor misterioase evenimente revoluţionare. *Ultima oră* nu e decât o farsă trasă de păr, cu *qui-pro-quo*-uri naive, şi cu aceeaşi viziune stângistă ca şi mai vechea *Jocul ielelor* de Camil Petrescu când e vorba de industriaşul crapulos şi imbecil. Motivul există şi la alţi scriitori interbelici. După Slavici, puţini au făcut pasul înainte către pozitivarea omului cu bani.

Publicistica literară reprezintă partea cea mai rezistentă a operei. Debutând în presă la 19 ani, M. Sebastian a publicat sute de recenzii şi eseuri de la *Cuvântul* şi *Universul* din 1927-1928 la *Revista Fundaţiilor Regale* din 1940, când semnătura i-a fost interzisă. Articolele se referă la scriitori români şi străini, la cărţi de proză, poezie, critică sau teatru. În ciuda unei continuităţi remarcabile, Sebastian nu este cu adevărat şi un critic literar. Este mai degrabă un cititor atent şi un amator superior. Mai bine orientat decât G. Călinescu în literatura modernă, Sebastian înfăţişează un caz similar de comentator artist, fără a evolua totuşi precum G. Călinescu la un limbaj tehnic, precis, memorabil. La debutul ei şi mai târziu, publicistica lui Sebastian este evocatoare, artistă, mustind de impresii şi comparaţii: „Lectura lui Proust are ceva din mobilitatea vie a unui neuitat drum pe valea Prahovei [...] Drumul se îngustează de la Buşteni la Predeal, uniform, strâns de o parte şi de alta între stâncile aspre ale aceloraşi Bucegi". Tot aşa scria, şi tot în 1928, Călinescu despre poezia lui Lucian Blaga. În materie de poezie gustul lui Sebastian e şovăielnic: îi displace Ion Barbu dar are cuvinte de laudă pentru Radu Boureanu şi Cicerone Teodorescu. Nici după Blaga nu se omoară. În schimb, o bună definiţie a lui Voronca: „violentarea platitudinii". Selecţia în cazul prozatorilor e mai sigură: M. Eliade, Gib Mihăescu (*Rusoaica*), Hortensia Papadat-Bengescu („marea europeană"), L. Rebreanu, Mateiu Caragiale, Holban, Blecher, Galaction (*Papucii lui Mahmud*), C. Stere, M. Sadoveanu. Sebastian scrie ample articole (foarte înţelegătoare) despre Ş. Cioculescu, E. Lovinescu (nu-i recunoaşte aptitudini de romancier), Pompiliu Constantinescu („este în critica noastră ceea ce titlurile de stat sunt la bursă: un plasament sigur") sau Paul Zarifopol („un laic perfect"). Dintre străini, admirabil e caracterizat Thibaudet. Îi iubeşte pe Balzac şi Stendhal, pe romancierii englezi din secolul XIX (nu şi pe Virginia Woolf, dintre contem-

porani), pe Joyce, Proust şi Dostoievski. „Jurnalele intime au o veche preferinţă în alegerile mele de cititor dezordonat", scrie Sebastian citându-i pe Jules Renard, Katherine Mansfield, fraţii Goncourt, Titu Maiorescu şi pe alţii. Ceea ce îl opreşte să fie cronicarul fidel al epocii interbelice este implicarea sentimentală şi digresivitatea. Cărţile comentate sunt uneori un simplu pretext. „Mi-e greu să scriu despre Camil": cronicarul nu-şi face asemenea scrupule. Sau: „Dacă aş fi cu desăvârşire sincer cu mine şi cu dumneata, cititorule, aş tipări aici, în locul cronicii literare, o singură mărturisire: nu pot să scriu despre *Maitreyi*". Mărturisirile nu interesează cronica literară, ci, eventual, jurnalul.

Postum, *Jurnalul* lui Sebastian este nu numai capodopera lui, dar şi una dintre cele mai remarcabile scrieri de acest gen din literatura română. Există indicii că anumite pagini s-au pierdut. În 1929 Sebastian ar fi ţinut deja însemnări zilnice. Nu se ştie nimic despre ele. *Jurnalul* integral, publicat abia în 1996, după manuscrisul păstrat de fratele mai mic al scriitorului care l-a scos din ţară în 1961, ştiut lui Z. Ornea şi altora mai demult, tipărit fragmentar în *Azi* din 1932 sau în *Manuscriptum* din 1978, nu cuprinde decât intervalul 1935-1944. Cu puţine goluri, explicate de autor. Apariţia *Jurnalului* a stârnit aceeaşi vâlvă ca şi apariţia romanului *De 2000 de ani*, în urmă cu şase decenii. S-a declanşat o vie polemică, în presa românească şi străină, îndeosebi pe tema revelaţiilor antisemite. Ca şi romanul, jurnalul a avut parte de o discuţie aproape exclusiv politizată. La originea ei s-a aflat o conferinţă a lui Gabriel Liiceanu ţinută la sediul Comunităţii Evreieşti din România în aprilie 1997, reluată în revista *22* şi apoi de Geo Şerban în *Sebastian sub vremi* (2000) şi de Iordan Chimet în *Dosar Mihail Sebastian* (2001). Intitulată *Sebastian mon frère*, conferinţa a stârnit protestul lui Michael Finkenthal şi al altora, în apărarea autorului sărind Andrei Cornea. Ideea era, fireşte, unicitatea *shoahului*, pe care conferinţa (care, mai degrabă decât o analiză a *Jurnalului*, este o paralelă între suferinţele lui Sebastian sub fascism şi ale lui Liiceanu sub comunism) ar fi pus-o la îndoială. De partea opusă, Alexandru George a insistat pe un presupus colaboraţionism cu sovieticii şi comunismul pe care *Jurnalul* de după august 1944 l-ar fi sugerat. Era vorba tot de o exagerare. Mai nimic din paginile finale ale *Jurnalului* nu justifică procesul de intenţie pe care Alexandru George îl face lui Sebastian. „Ar fi urmat el drumul unui Bogza, Călugăru, unui Virgil Teodorescu şi Aurel Baranga...?", se întreabă insidios autorul comentariului. Continuând, nu fără un oarecare temei, mai ales prin prisma situaţiei pe care Sebastian a avut-o pe vremea când colabora la *Cuvântul*: „M. Sebastian a fost un produs de lux al societăţii intelectuale româneşti, dar a prins momentul prin care a ajuns aproape un paria (bucurându-se totuşi în continuare de largi răgazuri şi excursii, lecturi pe alese şi audiţii muzicale de calitate excepţională, pe care inconştienţii Bucureşti le puneau la dispoziţia publicului), pentru ca mai apoi, doar supravieţuind, să se trezească în situaţia de a putea deveni călău sau spirit răzbunător, dar mai ales un Bradamante. (Încă din 1934, el îi mărturisea lui Aderca: «Cinci minute, înţelegi? cinci minute aş dori să fiu şi eu un huligan, să mă simt Stăpân! Trebuie să fie o voluptate nietzscheană!») A uzat el de această ultimă calitate? Nu se ştie, dar un anume spirit vindicativ străbate paginile lui de jurnal din felurite epoci, dar mai ales după 23 august...". *Jurnalul* consemnează după 23 august 1944 o atitudine întrucâtva diferită: „Nedumerire, frică, îndoială. Soldaţi ruşi care violează femei [...] Soldaţi care opresc maşini în stradă, dau jos pe şofer şi pasageri, se urcă la volan şi dispar. Magazine prădate. Azi după-amiază, la Zaharia, au năvălit vreo trei şi au răscolit casa de fier, de unde au luat ceasornice. (Ceasornicul e jucăria care le place mai mult)", notează el la 1 septembrie. E drept că adaugă: „Nu pot lua în tragic toate incidentele şi accidentele. Mi se par normale. Chiar juste. Nu e drept ca România să scape prea uşor." După tot ce a îndurat în ultimii ani, nevoia de revanşă nu este nefirească.

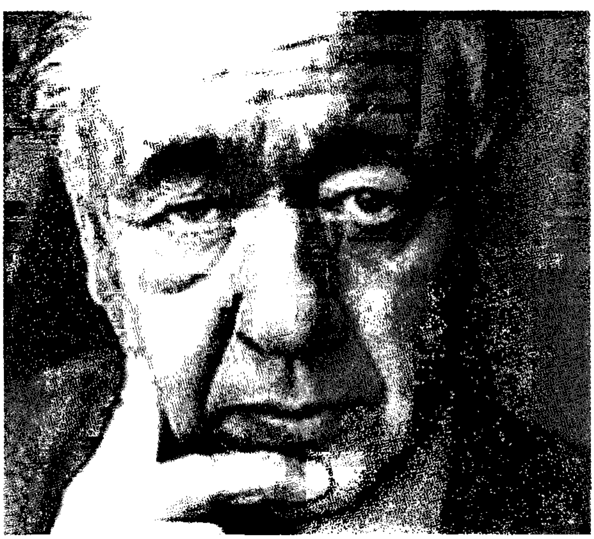
Şi cum să nu privească încântat figurile trase, speriate ale ofiţerilor nemţi prizonieri, după ce îi văzuse cu puţin timp în urmă pe aceiaşi intrând la hotel „Ambasador”, raşi, fercheşi şi nepăsători? Alexandru George nu-l cruţă pe Sebastian nici de evocarea compromisurilor şi laşităţilor dinainte: hedonist şi estet, se culca cu femeile prietenilor, lua bani de la evreii bogaţi pe care îi batjocorea apoi în jurnal ş.a.m.d. Nu rezultă însă de nicăieri nici că Sebastian ar fi pactizat cu comunismul (de ce n-o făcuse cu sionismul?), nici că aventurile lui erotice erau neapărat scandaloase moral. Al. George ia sincerităţile lui Sebastian *à la lettre*, ceea ce pentru un romancier e destul de curios. Valoarea excepţională a *Jurnalului* vine tocmai din această onestitate faţă de sine a autorului, care transcrie observaţii care-l dezavantajează („Eşti prea infect – pentru ca să nu sfârşesc prin a te iubi, mi-a spus alaltăseară Cella”) ori face mărturisiri dezagreabile („Mi-e ruşine şi mi-a fost atunci ruşine. Mai am eu oare dreptul să judec calitatea morală a unui om, eu care n-am avut tăria de a rezista la această comedie? Ce aş face atunci în faţa unor mai grave presiuni?”). Ca să nu spun şi că, supărat pe felul în care îl prezentase Călinescu în *Istorie* (e adevărat, incorect, însă pentru motive strict literare, care nu îndreptăţesc iritarea lui Alexandru George), Sebastian recunoaşte la un moment dat a fi primit cu un „ciudat sentiment de satisfacţie” solicitarea lui Caracostea de a fi eliminate din carte capitolele privitoare la scriitorii evrei. Alt prilej de recriminare pentru comentatorul de azi. Partea proastă este că, într-un sens ori altul, *Jurnalul* a fost, ca şi romanul *De 2000 de ani*, citit mai mereu dincolo de calitatea lui de operă literară, ca document politic şi moral, ca probă pentru antisemitismul răspândit în mediile intelectuale şi scriitoriceşti din anii ’30 ai secolului XX. Până şi Marta Petreu găsea potrivită schimbarea aprecierii *Jurnalului* în urma revelaţiilor produse în schimbul ei. Dar atât Nae Ionescu, cât şi M. Eliade sau Camil Petrescu, dintre apropiaţi, al căror antisemitism îl lezează pe Sebastian, nu sunt pur şi simplu nişte *bêtes noires* într-un *Jurnal* în care autorul vorbeşte mai degrabă despre suferinţele şi dezamăgirile lui decât despre neloialitatea ori trădarea celorlalţi şi care în definitiv i le provoacă. La moartea lui Nae Ionescu, de care se despărţise ideologic în 1935, dar niciodată şi sufleteşte, plânge ca un copil. Pe Eliade îl pomeneşte mereu cu un regret fără leac, indiferent de ce se întâmplase între ei. Şi oricât de ridicol în megalomania lui ori în puseurile antisemite, Camil Petrescu rămâne prietenul sclipitor şi autorul unor excepţionale romane. Comentatorii au părut mereu a lăsa să se înţeleagă că *Jurnalul* este mai ales o oglindă a epocii. După lectura lui, o romancieră şi-a declarat convertirea la sentimente mai rele faţă de mult prea admiratul M. Eliade. Sebastian n-a avut această pretenţie. El a vorbit despre sine. Latura autoscopică este cea mai importantă. Ar fi de remarcat şi un paradox de care niciunul dintre scriitorii generaţiei ’27 nu e străin. Cei mai mulţi sunt oameni cultivaţi, plini de idei, lucizi până şi în exultanţă (ori cel puţin aşa vor să pară), şi totuşi literatura lor mărturiseşte mai des stări de spirit şi emoţii decât idei sau opinii. O generaţie care contează de obicei prin reforma literaturii în numele lucidităţii şi al ideii numără îndeosebi scriitori cu structura sufletească a unor mari afectivi. Gh. Grigurcu a citit *Jurnalul* ca pe confesiunea unui „om vulnerabil”. Eliade, Holban şi ceilalţi sunt febrili, nervoşi, pătimaşi, aparţinând temperamentului pe care Aldous Huxley l-a numit cerebrotonic şi l-a asociat cu un fizic ectomorf. Timizi, reflexivi, inhibaţi, introvertiţi, ei afirmă supremaţia minţii asupra sufletului dintr-o reacţie pur defensivă. Au manifestări violente, dar sunt slabi de înger. Inteligenţa lor se comunică emoţional. Sunt friabili psihic şi moral.

Jurnalul lui Sebastian datorează mult celui al lui Jules Renard. N-are precizia verbului de la francez, dar are uneori o plasticitate a expresiei morale care se ţine minte. „Inefabil, Camil!”, exclamă într-un loc Sebastian. „E delicios băiatul ăsta, care pare o fată bătrână”, scrie într-altul

despre Anton Holban. „Am arta de a-mi complica la maximum viaţa asta nefericită", mărturiseşte despre sine. De la Renard a învăţat şi să noteze sugestiv peisajul: „Seară rece, dar de o puritate perfectă. Luna, drept în faţa balconului meu, într-un brad. Şi pe toată valea, un albastru de piatră transparentă." Există şi un jurnal literar în aceste pagini. Nu numaidecât acela sistematic la *Jocul de-a vacanţa*, publicat în *Azi*, dar note disparate despre romanele şi piesele proprii, de o uimitoare exactitate critică: „Lisez, Monsieur, les premières 120 pages. J'ai l'impression qu'elles sont bonnes. Le livre est raté sur sa fin...", scrie de exemplu despre *De 2000 de ani*. Sau: „Este în teatrul meu o înclinare spre «delicat» care îmi va interzice în mod absolut un mare succes". Odată cu declanşarea războiului mondial, *Jurnalul* devine o consemnare metodică a evenimentelor de pe front şi a celor din ţară, unde persecuţiile antisemite ating apogeul. Nici acum Sebastian nu se plânge. Notează cu îndârjire ce se întâmplă, cu o rece obiectivitate, deşi se referă la lucruri insuportabile. Şi dincolo de tot şi de toate, muzica: Sebastian e un meloman, care merge la Ateneu sau ascultă, ore în şir, radioul. Dacă telefonul a intrat în literatura noastră cu *Jocurile Daniei*, romanul lui Holban, radioul l-a aşteptat pe Sebastian. Cel mai îngrozitor lucru este confiscarea de către autorităţi, în timpul războiului, a aparatului care-i aducea zilnic pe unde muzica lumii. Nu ieşitul la curăţat zăpadă, nici steaua galbenă obligatorie. Dacă Al. George are într-o privinţă dreptate, este când îl socoteşte pe Sebastian un „produs de lux" al societăţii burgheze româneşti într-un moment al istoriei în care, din nefericire, nu-şi mai permitea luxul democraţiei şi al libertăţii. *Jurnalul* surprinde acest tragic contratimp. Dar e preferabil a-l citi ca pe un document sufletesc, de o mare valoare literară, şi nu ca pe unul de epocă.

EUGEN IONESCU

(13/26 noiembrie 1909 – 28 martie 1994)



Puţini mai ştiu astăzi că Eugen Ionescu, autorul lui *Nu* şi, după ce a emigrat în Franţa, al câtorva zeci de piese de teatru şi de eseuri, a debutat ca poet. *Elegii pentru fiinţe mici* (1931) nu anunţă neapărat o vocaţie. Dovadă că Ionescu n-a perseverat. Versurile sunt inspirate, majoritatea, de Arghezi (acela executat fără milă în *Nu*), pastişând cu oarecare ludică delicateţe afectarea miniaturalului („Un mic soare, Doamne,/ pentru sufletul meu") şi a artificialului („Chipul ei, ca o basma;/ nasul ei, de mucava;/ iară gura înzestrată/ cu dinţi proşti de ciocolată:/ Sânii, vârfuri de chibrit,/ trupul ca un stâlp rănit,/ şi lălâie, şi mioapă;/ lungul nasului îi scapă.// Biata fată, biata fată,/ tare e înamorată"). Tânărul Ionescu se copilăreşte arghezian, în rugi sau cântece de dragoste. Rugile aduc a psalmii autorului *Cuvintelor potrivite*: „Doamne mic, ridică-mă,// şi fă-mă fericit/ ca pe boii cu coarne nevinovate,/ ca pe câinii

cu ochii de îngeri,/ ca pe nenuferi,/ ca pe pietrele prietenele".

Nu (1937) strânge articole publicate, mai toate, în reviste, despre câţiva scriitori consacraţi, fragmente de jurnal intim şi un *Fals itinerar critic*, nu lipsit de interes. Reeditând cartea în Franţa în 1986, Ionescu scrie în prefaţă: „Aceste pagini, câte datează de mai bine de o jumătate de secol, erau rodul unui adolescent furios, ceea ce explică violenţa lor adesea nedreaptă şi paradoxurile, uneori excesive". În epocă, s-a remarcat teribilismul tânărului autor, slujit de un anume talent, care i-a şi adus un premiu important în ciuda faptului că unii din membrii comitetului de lectură se numărau printre ţintele atacului. Articolele nu se răfuiesc doar cu opere care-şi câştigaseră faima, precum poeziile lui Arghezi şi Barbu, ori *Patul lui Procust* al lui Camil Petrescu, dar şi cu critica favorabilă lor. Critica lui Lovinescu ar suferi de „impersonalitate, frică, lipsă de acuitate". Mentorul „Sburătorului" ar şti „să tragă cu urechea" la ce spun ceilalţi. Cioculescu ar dovedi „un entuziasm pe bază doctă" faţă de Arghezi al cărui „admirator religios" este. Aderca ar avea o „verbozitate de dubioasă calitate sentimentală". Cât despre Bogdan-Duică, el este pur şi simplu „prost". Ionescu este un cititor atent, care vrea să dea lecţii şi altora. Citeşte de exemplu pe Arghezi sau pe Barbu cu creionul în mână. Nu se mulţumeşte cu generalităţi. Fiecare observaţie e susţinută copios de exemple. Mai ales „sursele" de inspiraţie sunt depistate fără milă: Cerna, Iosif, Vlahuţă, Macedonski, Nemţeanu, Eftimiu, dar şi Baudelaire, la Arghezi; Mallarmé, Valéry, la Barbu; Proust, la Camil Petrescu. Nici vorbă că unele lucruri sunt adevărate. O anume incapacitate de a crea oameni şi un mister în bună măsură fabricat în *Patul lui Procust* nu sunt percepţii greşite. Critica le va confirma, cu timiditate, mai târziu. Analizele sunt însă prea tendenţioase ca să poată fi primite în totalitate. Ionescu vrea cu tot dinadinsul să fie un critic rău. El crede de altfel în necesitatea unui „neojunimism critic" care să pună capăt „ruşinii timpurilor noastre care au dat naştere unui Vlahuţă, unui Coşbuc, unui Cerna, unui Iosif, sămănătorismului etc." Ce face Emil Cioran cu istoria şi cultura, face Ionescu cu literatura română. De altfel, M. Vulcănescu a intuit semnificaţia comună pe care o au *Pe culmile disperării* şi *Nu*. Nu se poate spune că generaţia '27 suferea de un respect exagerat faţă de înaintaşi ori faţă de consacraţi. Opera acestor tineri era una de decanonizare şi seamănă bine cu acţiunea junimistă din anii '60-'70 ai secolului XIX şi cu aceea a generaţiei 2000 de astăzi. Succesul unor astfel de întreprinderi depinde mai puţin de dreptatea lor (care e un concept cu totul relativ) ori de agresivitatea pusă în joc decât de norocul de a fi susţinută de ivirea unor mari scriitori, de o „direcţie nouă" valabilă. Acest noroc l-a avut generaţia junimistă. Generaţia '27 venea prea repede după bătălia canonică declanşată de Lovinescu în numele modernismului. Ca şi avangardiştii, congenerii lui Eliade nu şi-au dat seama că cearta clasicilor cu modernii fusese deja tranşată în favoarea celor din urmă, că ei înşişi erau modernii şi că o altă schimbare a canonului nu mai era cu putinţă într-un răstimp atât de scurt.

Ceea ce contemporanii n-aveau cum să vadă în *Nu* era latura gravă şi foarte personală a cărţii. Abia o lectură târzie, prin prisma extraordinarelor piese de teatru scrise în franceză, produce revelaţia unui Ionescu profund şi autentic, pentru care teribilismul nu e decât o trecătoare acnee juvenilă. Dincolo de pesimismul radical, de negaţionismul, dacă pot folosi termenul, caracteristic întregii generaţii, este o onestitate care constă în recunoaşterea unui dubiu fundamental. Ca şi Eliade, şi probabil tot prin lecţia lui Papini, oricâtă autoironie ar intra în mărturisirile lui, Ionescu e sincer, atât în supremul orgoliu („Sunt sfâşiat – *sfâ-şi-at* – de toate vanităţile, de toate ambiţiile. Sufăr incomensurabil că nu sunt cel mai mare poet al Europei, cel mai mare critic universal, cel mai voinic ins din România şi, măcar, prinţ"), cât şi în suprema

modestie („*Nu mă pot devota.* Aceasta e marea mea tragedie... Nu mă pot transcende. Nu mă pot părăsi, uita, azvârli.”). Paranoic şi schizofrenic, judecătorul necruţător al operei altora îşi mărturiseşte fără jenă vulnerabilitatea când îşi judecă opera proprie: „Ce am făcut până acum? Mi-am făcut o situaţie literară şi încă una compromisă. Dar nu am rezolvat niciuna din marile întrebări, singurele lucruri adevărate”. Reluându-şi observaţiile, are uneori bănuiala că s-a înşelat: „În clipa în care am început să scriu studiul atât de vehement, atât de sigur în ton, atât de integral şi intransigent negativ, poeziile lui Arghezi au reînceput să-mi pară neînchipuit de frumoase”. Doar Streinu a mai avut curajul să recunoască un lucru asemănător. Şi imediat, ca o glumă pe care cititorii din anii ’30 ar fi putut-o simţi: „*Dar nu se mai putea face nimic*, scrisesem jumătate din studiu”. Îndoiala e prezentă peste tot în hibrida carte a lui Ionescu: „S-ar putea să fiu în aşa fel construit, încât să nu am priză decât asupra urâtului, frumosul fiindu-mi o esenţă care îmi scapă”. Evoluţia studiilor critice spre jurnalul intim („fals itinerar critic”) arată că nici vocaţie propriu-vorbind critică tânărul Ionescu nu avea. E uşor, pe de altă parte, a spune astăzi că mica dramă intelectuală pe care o putem citi printre rânduri în *Nu* anunţa teatrul ionescian de după 1950: mai ales având la îndemână şi „fragmentele confesive”, cum le-a numit Gelu Ionescu atunci când le-a cules în *Anatomia unei negaţii* (1991). Adică acele firimituri de jurnal risipite prin revistele româneşti ale anilor ’30, din care se reconstituie un Ionescu total diferit moralmente de junele sigur pe el şi agresiv din articolele critice, o fiinţă friabilă şi trăind de la început sub spectrul morţii, într-o lume în panică, şi visând să ajungă la un absolut la care literatura nu are acces şi în final să se mântuiască. O ipoteză originală formulează Matei Călinescu în studiul lui din 2006: jurnalele tânărului Ionescu sunt „cvasiteatrale”: „Autorul îşi trăieşte propria dramă şi ca pe o comedie absurdă, şi ca pe o dramă metafizică şi universală...” Şi mai departe: „E, în textul din *Nu*, o ameţeală existenţială crescândă, pe care o produce joaca ionesciană cu cuvintele, mari şi mici, aparent fără reguli, cu un efect similar, rareori obţinut în literatură, celui descris de Roger Caillois în *Les jeux et l’homme* sub numele de *paidia*.” E interesantă şi remarca lui François Rerel, citată de Matei Călinescu, la traducerea în franceză a volumui *Nu*, că textele ionesciene pot fi citite de cei care nu-i cunosc pe Arghezi şi ceilalţi scriitori români fără dificultate şi cu mare plăcere intelectuală dată fiind asemănarea lor cu *Cronicile lui Bustos Domecq* în care Borges şi Casares analizează scriitori inventaţi. Trebuie să recunoaştem, pe de altă parte, că, fie şi descoperind un Ionescu atras de „arta sacră” a Sfântului Augustin şi a lui Claudel (şi respins de prea pământescul jurnal al lui Gide), le-ar fi fost cu neputinţă contemporanilor să citească *Nu* altfel decât au făcut-o.

EMIL CIORAN

(8 aprilie 1911 – 29 iunie 1995)

Eseistica românească a lui Emil Cioran, singura care ne interesează aici, este, cu excepţia *Schimbării la faţă a României*, partea cea mai puţin cunoscută a operei lui. Mai tânăr cu patru ani decât Eliade, Cioran este la început un emul arţăgos al autorului *Itinerariului spiritual*, visând o Noapte a Sfântului Bartolomeu pentru „bătrâni” sau legând de Garda de Fier „ultima speranţă a României”. Ca gânditor este unul excentric, iar în privinţa ideilor politice, un naţionalist atipic.

Are despre români o părere atât de proastă, încât pune toată istoria României sub semnul dubiului. Mesianismul lui Eminescu l-ar fi vrut orientat spre viitor, nu spre trecut, tradiţionalismul lui Iorga şi Pârvan i se pare o eroare, ca şi ortodoxia care ne ţine ancoraţi de Orient. Apologet al hitlerismului, nu şovăie să remarce „suflul excepţional" al ruşilor până şi în bolşevism, iar „dictaturile populare", fasciste ori comuniste, le consideră singura soluţie de a intra în istorie pentru „culturile mici". Suferă de a aparţine unei „culturi mici", precum cea românească, nădăjduind în van la o revoluţie spirituală de felul celei preconizate de Eliade. Student perpetuu şi profesor fără vocaţie, îi va explica lui G. Liiceanu în dialogul lor din 2001 că şomajul şi boema i s-au părut mereu unica formă de existenţă cu adevărat independentă. Muncii, socotită un blestem, i-a preferat de altminteri lenea. În aforismele lui găsim câteva, admirabile, despre lene. Incapacitatea de a se angaja în ceva îl face nesimţitor la soarta altora, fie prieteni, fie patria însăşi. Când amicii ideologici sunt persecutaţi ori internaţi în lagăr din ordinul lui Carol al II-lea, Cioran flanează prin Paris ori întreprinde turul Franţei pe bicicletă, ca şi cum nimic nu s-ar întâmpla. Profită, după propria mărturisire, de „neantul plăcut" oferit de plajele Mediteranei ca să-i citească pe poeţii englezi, complet dezinteresat de război şi de ocupaţie. I se pare totuşi normal să accepte postul de consilier al ambasadei române pe lângă guvernul de la Vichy sau să-l stoarcă de bani pe Eliade, aflat şi el în post la ambasada de la Lisabona şi tot din ordinul detestatului mareşal, ca să-şi achite datorii din amor. În 1943, încetează orice colaborare la publicaţiile din ţară, schimbându-şi radical nu numai opinia asupra evreilor, dar în general asupra politicii, odată cu decizia de a se face scriitor francez. În 1949, *Précis de décomposition* marchează ruptura definitivă de „toate credinţele" anterioare şi de România însăşi. Când l-am întâlnit, la Paris, la mijlocul anilor '80, refuza încă să vorbească româneşte.



În tot ce face şi scrie Cioran în aceşti ani este o stridentă notă de falsitate. Tânărul rebel iubeşte parada de sentimente exagerate ori de-a binelea ciudate. Boala, agonia, moartea sunt subiectele predilecte din *Pe culmile disperării* (1934) şi din culegerile care urmează, scrise la douăzeci-douăzeci şi cinci de ani. Suferă de o insomnie care, după cum îi va spune lui Liiceanu, îi alterează comportamentul şi caracterul. Traversează o criză religioasă care lasă urme în *Lacrimi şi sfinţi*. Reflecţia nu e nici filosofică, nici etică. Se face a nu şti ce e bine şi ce e rău, iar preocuparea unora de teoria cunoaşterii îl umple de cea mai nefilosofică mirare. Lumea nu merită să fie cunoscută, iar de crezut, nu crede în nimic. Pesimismul însuşi, pe care i-l inspiră Schopenhauer, filosoful citit cu ardoare, n-ar fi decât rodul „frecvenţei mari de depresiuni într-un om". Se ştie, nu e aşa, că Schopenhauer însuşi s-a lăsat biruit de pesimism după ce tatăl său a fost omorât ori, mai probabil, s-a sinucis pe când fiul abia împlinise 17 ani. Apocalipsa după Cioran are tonul celei a Sfântului Pavel: „Apele să curgă mai repede şi munţii să se

clatine amenințător, arborii să-și arate rădăcinile ca o veșnică și hidoasă mustrare, păsările să croncăne imitând corbii iar animalele să fugă speriate până la epuizare etc." Ceea ce este izbitor în această cântare a haosului este stilul literar, îngrijit, gramatical. Deși proclamă de la început necesitatea absolută de a fi liric („aș vrea să izbucnesc într-o explozie radicală cu tot ce am în mine"), Cioran n-are sufletul unui exaltat, ci pe acela „rece și înghețat" pe care-l deplânge la „înțelepți". Nu e barbar, ci clasic. Teribilismele îi sunt stilistic impecabile. Deznădejdea e pusă în pagină cât se poate de pașnic. Aforismele despre zădărnicia vieții și despre inevitabila moarte se rânduiesc cuminte și ordonat ca o gardă militară. Văzându-l prima oară la Cenaclul Sburătorul, E. Lovinescu notează în *Agende*: „filosof pesimist și *tânăr jovial*". Cioran avea douzeci și doi de ani, nu publicase încă nimic, dar criticul intuise just. Copilul teribil al generației '27 juisa scriind despre lipsa de sens a vieții. În *Cartea amăgirilor* (1936), locul crezului liric îl ia extazul muzical. Refuzul filosofiei rămâne, ca și al certitudinilor ei, urmat de elogiul nebuniei, exprimat cât se poate de puțin nebunesc. Aici sunt de altfel și primele aforisme cioraniene veritabile, primele „definiții" memorabile, prin limpiditate și concizie, a căror singură nebunie, dacă este una, este de natură artistică: „Bach ne vorbea de o tragedie a îngerilor, Mozart de o melancolie a lor". Sau: (Nietzsche este un) „Pascal, cu toate nebuniile sfinților în plus". Tot aici este și prima sământă de scandal: „Când mă gândesc ce puțin am de învățat de la marii filosofi! Niciodată n-am avut nevoie de Kant, de Descartes sau de Aristot, care n-au gândit decât pentru orele noastre sigure, pentru îndoielile noastre permise. Dar m-am oprit la Iov cu pietatea unui strănepot". Agnosticismului i se adaugă misticismul în eseurile din *Lacrimi și sfinți* (1937), care au umplut de mâhnire sufletul mamei, preoteasa de la Rășinari, prin caracterul lor neortodox, în ambele sensuri ale cuvântului. E vorba totuși doar de prima jumătate a cărții (în a doua vom descoperi un alt Cioran), aceea în care autorul pornește de la viața și cugetările unor sfinte fecioare, toate de pe alte meleaguri decât acelea la care se referea de exemplu Mircea Vulcănescu, mult mai local în preferințe. „Cerul mă exasperează, iar în forma lui creștină mă irită", declară ritos Cioran. Și deși e convins că „nu se pot face interpretări *terre-à-terre* cu sfinții", scrie despre Iosif câteva rânduri triviale: „Imaculata concepțiune pleacă de la pietatea unei lumi întregi și din lașitatea unui bărbat". Aforismele din a doua parte a cărții sunt sclipitoare, în maniera care-l va face celebru în Franța, paradoxale, cu un grăunte de umor în cinismul lor mai degrabă estetic decât filosofic, etic sau religios:

„Bieți măscărici ai absolutului, uităm că trăim drame pentru plictiselile unui spectator ale cărui aplauze n-au ajuns la urechea niciunui muritor".

*

„În afară de materie, totul este muzică. Însuși Dumnezeu nu pare a fi decât o halucinație sonoră".

*

„Van Gogh este un El Greco fără Dumnezeu..."

*

„O agonie de imperiu fără un Nero este lipsită de stil..."

*

În *Amurgul gândurilor* (1940) este deja Cioran, francezul, în toată splendoarea lui. Temele nu sunt altele decât în culegerile dinainte. Dar câtă deosebire în formularea lor plastică! Cioran o știe: „O reflecție trebuie să aibă ceva din schema interioară a unui sonet". Dar asta vrea să spună că nici lirismul, nici extazul muzical nu mai sunt de ajuns: „Sfâșierile" trebuie „prescurtate" cu artă, iar „dezmembrările sufletești" au nevoie de „intervenția arhitecturii". Romantismului de la început, dorinței de „gotic" le ia acum locul un delicat rococo de stampă japoneză: „Este atâta crimă și poezie în Shakespeare, că dramele lui par concepute de un trandafir în demență". Sau: „Melancolia? A fi îngropat de

viu în agonia unui trandafir". Şi ce întrebare: „Paradisul nu-i un apendice al botanicii?" Câteva sunt somptuos-preţioase: „Sunt poieni în care îngerii îşi fac vilegiatura. În ele aş semăna flori din marginea deşerturilor, ca să mă odihnesc în umbra propriului simbol". În sfârşit, altele sunt pur şi simplu frumoase, artă pentru artă, adevărate poeme într-un vers: „Luciditatea: o toamnă a instinctelor". Şi: „Lenea e un scepticism al cărnii".

Schimbarea la faţă a României (1936) „este cu siguranţă cartea cea mai îngrozitoare scrisă vreodată de un român despre români", va constata Marta Petreu în *Un trecut deocheat* (2004), analiza până astăzi cea mai amănunţită a celei mai contestate dintre cărţile româneşti ale lui Cioran. Marta Petreu a numărat nu mai puţin de nouăsprezece recenzii – aproape toate negative – la apariţia *Schimbării la faţă* şi nu ştim dacă a avut în vedere şi replicile consistente, apărute ceva mai târzu, de felul celor ale lui Bucur Ţincu (*Apărarea civilizaţiei*) şi Mircea Vulcănescu (*Dimensiunea românească a existenţei*). Contestarea i-a adus lui Cioran celebritatea. Tema este aceea la modă după întâiul război, de la stânga la dreapta spectrului intelectual: specificul naţional. Au abordat-o L. Blaga, imediat după război, M. Ralea, E. Lovinescu, G. Călinescu, M. Eliade şi alţii mai târziu. Ca să nu vorbim de Iorga, de gândirişti, de naţionalişti. Concepţia lui Cioran este rodul unor influenţe contradictorii şi denotă un neaşteptat eclectism. Sursa principală rămâne O. Spengler, cum a dovedit Marta Petreu, doar că autorul *Declinului Occidentului* n-a fost, el, interesat niciodată de „culturile mici", a căror obsesie o are din plin Cioran. „Culturile mici" sunt pentru Cioran acelea „minore" de la Blaga, neistorice, rurale, folclorice, tradiţionaliste, doar că privite foarte critic. În replica lui, tocmai revalorificarea prin prisma acestor caracteristici o va încerca Mircea Vulcănescu. Cioran le condamnă pentru lipsa de instinct istoric şi de mesianism. Ca să iasă din o mie de ani de subistorie, cultura română ar avea nevoie să se ia în serios ca o cultură dominantă şi imperialistă. Fatalismul *Mioriţei* a împins-o spre periferie. Doar un impuls fanatic ar scoate-o din inerţie şi din vegetare. „O Românie fanatică este o Românie schimbată la faţă", proclamă Cioran. „Românii sunt prea călduţi, adaugă el, urând extremele şi soluţiile tari". „Păcatul lor originar" este fatalismul iar „plaga seculară", ataşamentul de Răsărit, de Bizanţ. Ortodoxia este prea pastorală şi umilă ca să joace vreun rol în trezirea la istorie a culturii române. Dacă visând la această trezire, ca o probă de naţionalism, dar cu aspiraţii spre universal, Cioran se află pe aceeaşi lungime de undă cu Eliade, elogiul Occidentului şi al Europei îl apropie de Lovinescu. Împotriva tezei maioresciene, Cioran socoteşte că tocmai „frenezia imitaţiei" formelor în secolul XIX ne-a salvat de la preistorie. „Fără *forme*, adică fără Europa, scrie el, toată România n-ar fi decât o sumă de presimţiri de cultură". Ce este curios este că prooccidentalismul lui Cioran merge mână în mână cu antidemocratismul lui: numai „dictaturile populare" precum cele hitleriste, mussoliniene ori leniniste pot scoate „culturile mici" din somnul lor anistoric. Dictatura „va pune ţara sub *teasc*", exploatându-i adică potenţialul, după ce „democraţia a risipit prea multe energii". Trebuie spus că *Schimbarea la faţă a României* nu mai stârneşte astăzi acelaşi fel de contestare ca între războaie: părerea rea despre români a lui Cioran, care, la urma urmei, conţine numeroase observaţii juste şi întemeiate istoric, nu mai are ecoul de odinioară. Într-un fel, după scrisorile lui H.R. Patapievici către Al. Paleologu de la începutul anilor '90, ca să nu vorbim despre *Omul recent* al aceluiaşi, critica cioraniană şi-a pierdut din impact. Cu toată resurecţia naţionalistă de după 1989, tabuurile inconturnabile din anii '30 au făcut loc unui anumit laxism. Problema cea mai litigioasă din *Schimbarea la faţă* rămâne opinia lui Cioran despre alogeni. Marta Petreu a observat că eseistul adoptă o „atitudine ambivalentă" faţă de aceştia, deosebindu-se de Nae Ionescu şi de ceilalţi promotori ai antisemitismului interbelic, fie şi prin faptul de a nu le pune străinilor, evrei

ori unguri, în cârcă eşecurile politice ale României. „Ochii aţintiţi prea mult asupra străinilor încetează a mai vedea propriile realităţi, mizeria noastră esenţială", notează corect Cioran, împotriva ideii lui Eliade din *Piloţii orbi* bunăoară. Pe de altă parte, accentele antisemite nu lipsesc şi ele sunt mai grave decât la Eliade, înclinat spre o explicaţie economică şi socială a xenofobiei româneşti. Cioran iese din cadrul xenofobiei tradiţionale, apropiindu-se de A.C. Cuza. Şi dacă nu este la el nicio idee originală în materie de antisemitism, unele afirmaţii au conotaţii rasiale clare: „Evreul este întâi evreu şi apoi om", constată stupefiant Cioran, pe urmele lui Nae Ionescu, învinuind mesianismul iudaic de a fi devenit o religie profitabilă doar pentru evreii înşişi. Spre deosebire de ruşi, care şi-ar fi tras religia din mesianismul generos prin care au cucerit Europa, evreii au procedat invers, făcând din mesianism o religie pentru uz propriu. Este în antisemitismul lui Cioran şi un element metafizic (acela remarcat de Eliade în prefaţa lui Nae Ionescu la *De două mii de ani*), ca şi o concepţie bazată pe observaţii de filosofie culturală ori de istorie, care nu poate fi bănuită de ostilitate faţă de poporul lui Israel. Nu i-a venit greu, după douăzeci de ani, lui Cioran să reia în *Tentation d'exister* aproape tot ce spusese despre evrei înainte, dând însă blamului un aer de fatalitate filosofică naeionesciană sau răsucindu-l în cel mai franc elogiu. „Je suis *métaphisiquement juif*", scrie el în 1956 întorcând pe dos afirmaţia din 1936: „Dacă aş fi *evreu*, m-aş sinucide". Din păcate, spiritul excentric şi paradoxal al eseistului face să pară sincere ambele mărturisiri.

„Acrobaţie în vid", spune Alexandru George, cel mai aspru critic al tânărului Cioran. În polemică, Dan C. Mihăilescu sintetiza deja în 1988 contradicţiile aceluiaşi Cioran într-o caracterizare mult mai nuanţată: „Vitalitate în exces, ameninţată şi obsedată de sterilitate, patos negativ, elan mistic, extaz inversat, dar perpetuu subminat de incertitudini, mizantropie, misoginism, câteva totemuri (disperarea, suferinţa totală, mântuirea prin distrucţie, ascetismul hipersenzual şi carnalitatea flagelată de scrâşnet, afirmarea paradoxală a angoasei prin postulare agresivă, totul turnat – şi jucat – în tiparele absolutismului *panliric*..."

AUTORI DE DICȚIONAR
(1916 – 1947)

Gh. Adamescu (1869-1942)
Carol Ardeleanu (1883-1945)
Camil Baltazar (1902-1977)
Jean Bart (1874-1933)
I. A. Bassarabescu (1870-1952)
Ion Biberi (1904-1990)
Gh. Bogdan-Duică (1865-1934)
Demostene Botez (1893-1973)
I. Al. Brătescu-Voinești (1868-1946)
Ion Breazu (1901-1958)
Emanoil Bucuța (1887-1946)
D. Caracostea (1879-1964)
Virgil Carianopol (1908-1984)
N. Cartojan (1883-1944)
Otilia Cazimir (1894-1967)
Alice Călugăru (1886-1924?)
Ion Călugăru (1902-1956)
Mihail Celarianu (1893-1985)
D. Ciurezu (1901-1978)
Alexandru Claudian (1898-1962)
N. D. Cocea (1880-1949)
Mihai Codreanu (1876-1957)
Petre Comarnescu (1905-1970)
Aron Cotruș (1891-1961)
Nichifor Crainic (1889-1972)
Mircea Damian (1899-1947)
Pavel Dan (1907-1937)
N. Davidescu (1886-1954)
Emil Dorian (1893-1956)
Mihail Dragomirescu (1868-1942)
Charles Drouhet (1879-1940)
Elena Farago (1878-1954)
Horia Furtună (1888-1952)
Emil Gârleanu (1878-1914)
Emil Gulian (1907-1942)
George Gregorian (1886-1962)
Sorana Gurian (1910-1956)
Radu Gyr (1905-1975)
Raymonde Han (1894-1962)
N. I. Herescu (1906-1961)
A. D. Herz (1887-1936)
Emil Isac (1886-1954)
Magda Isanos (1916-1944)
Panait Istrati (1884-1935)
Corneliu Moldoveanu (1883-1952)
Mihai Moșandrei (1896-1993)
Basil Munteanu (1897-1972)
George Murnu (1868-1957)
I. Peltz (1899-1980)
Dan Petrașincu (1910-1997)
D. Popovici (1902-1952)
Sextil Pușcariu (1877-1948)
I. M. Rașcu (1890-1971)
Cella Serghi (1907-1992)
M. Sevastos (1892-1967)
Al. Th. Stamatiad (1885-1956)
Damian Stănoiu (1893-1956)
Al. O. Teodoreanu (Păstorel) (1894-1964)
Ion Trivale (1889-1916)
Alice Voinescu (1885-1961)
Mircea Vulcănescu (1904-1952)

Contemporanii
1947 – 2000

Posteritatea nu se înşală niciodată în omisiunile ei, dar nu consacră niciodată false valori.

Alexandru Paleologu

Un lustru de tranziție. Realismul-socialist

Se observă o oarecare șovăială a criticilor români când vine vorba de originea *realismului-socialist,* concept și practică importată după 1948 din literatura sovietică. Istoricii literaturii ruse (de exemplu, Vittorio Strada, în capitolul *Gels et Dégels* din *Histoire de la littérature ruse*, Fayard, 1990, Régine Robin, *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible,* Payot, 1986) consideră că termenul își află sursa în contextul reorganizării asociațiilor literare rusești din 1932. O *perestroika,* așadar, ca urmare a unei rezoluții a CC al PCUS, care a însemnat sfârșitul relativei liberalizări din perioada cunoscută sub numele de N.E.P. Termenul ca atare apare prima oară într-un discurs rostit de Ivan Gronski, directorul *Izvestiei* și membru în comitetul de pregătire a noii și unicei uniuni de breaslă, și reprodus de *Literaturnaia Gazeta:* „Metoda de bază a literaturii sovietice este, așadar, aceea a realismului socialist". Formula va fi reluată aproape literal în Statutul noii Uniuni a Scriitorilor Sovietici din 1934. Cea dintâi teoretizare a conceptului îi aparține lui Anatol Lunacearski, la care mai tinerii ideologi ai vremii apelează ca la un guru, chiar dacă nu le erau străine neînțelegerile lui cu Lenin pe tema noii literaturi de la începutul deceniului precedent. Lunacearski distinge realismul-socialist de acela burghez, apreciind că are darul, prin caracterul său revoluționar, de a surprinde realitatea nu pur și simplu așa cum pare să fie, ci cum va fi în virtutea dinamicii istorice; îl socotește „pasionat" și „combativ", ba chiar „romantic", îndreptat contra vechiului din societate și din conștiințe; vede în el un instrument al partidului în efortul de formare a concepției oamenilor, care nu trebuie ancorată în eventualele nerealizări pasagere, cu siguranță neesențiale, ci orientată spre scopul final, comunismul. Aici este totul, inclusiv temeiul pentru cenzură. În raportul său de la Congresul Scriitorilor, Andrei Jdanov va reproduce destul de fidel teza lui Lunacearski despre realismul-socialist ca utopie revoluționară și instrument în mâinile partidului. Printre protagoniștii noii literaturi îi găsim pe Maxim Gorki și György Lukács. Refugiat în Uniunea Sovietică, filosoful maghiar, teoretician reputat al romanului, era convins că romanul realist-socialist tinde spre epopee, ca rod al unei lumi fără clase și ca expresie a omului total al marxismului, însușire neconfirmată nu doar, cum era de așteptat, de romanele lui Pasternak și Soljenițân, dar nici măcar de cele ale lui Fadeev și Șolohov. În ce-l privește, Gorki n-avea idei personale, dar era scriitorul cel mai important care adera la noua doctrină.

La noi, termenul este consacrat odată cu broşura din 1951 *Pentru realismul-socialist în literatură şi artă,* şi are legătură mai puţin cu discursul lui Jdanov din 1934 decât cu alte două intervenţii ulterioare ale acestuia, mult mai dogmatice decât ar fi putut prevedea Lunacearski, mentorul său. E vorba de un faimos raport din 1946 în care Jdanov critica publicaţiile *Zvezda* şi *Leningrad,* recomandându-le nici mai mult, nici mai puţin decât promovarea unei „literaturi de partid", şi de un discurs din septembrie 1947, când a luat fiinţă Cominformul şi lumea s-a trezit împărţită de ideologul de la Kremlin în „două lagăre" aflate într-un „război rece". Faţă de relativa ebuliţie din anii '30 (la Congresul de înfiinţare a Uniunii Scriitorilor, a spus lucruri pline de bun simţ Malraux, invitat, ca şi Aragon, dar şi Buharin, unul despre proză, celălalt despre poezie, şi în general, s-a discutat destul de liber), noile teze jdanoviste se dovedesc de o remarcabilă platitudine, încremenite în limba de lemn a celui mai ortodox stalinism. Este versiunea pe care o vor prelua ideologii români din anii '50.

Dată fiind această împrejurare, se va pune mai tîrziu problema lipsei de organicitate a literaturii noastre de după 1948, mai degrabă un calc după aceea sovietică decât o etapă dintr-un proces istoric firesc. Lucrurile chiar aşa stau, dar câteva precizări sunt necesare. Într-un foarte interesant studiu despre *Discursul anilor '90,* Mihai Zamfir e de părere că niciodată arta totalitară (din regimurile fasciste, ca şi din cele comuniste) „nu beneficiază de tradiţie", fiind o „invenţie absolută a secolului XX". Mai mult, modelul realist-socialist a fost „importat *tel quel* cu variaţii nesemnificative" în toate ţările din Est, diferenţele ivindu-se mult mai târziu: liberalism *à la polonaise,* naţional-comunism *à la roumaine* etc. Literatura sovietică, aceea din care provenea conceptul, nu-l experimentase, ea, decât după un deceniu şi jumătate de toleranţă faţă de artă şi de artişti, când se putuse publica o literatură normală şi diversă, ba chiar una de avangardă sau apolitică, de la simbolişti precum Blok şi modernişti ca Mandelstam la novatori înlăuntrul concepţiei bolşevice precum Maiakovski, de la eseiştii notorii ai Şcolii Formale Ruse ori mari poeţi ca Esenin la simpli scribi ai propagandei de partid ale căror nume istoria literară nu le mai înregistrează de mult. Între teoreticienii şi liderii sovietici au existat la început controverse. În 1920 Lenin l-a silit pe Lunacearski să revină asupra susţinerii Proletkultului (*Proletarskiie kulturno prosvitelnie organizaţii*) ca organizaţie independentă şi menită să dirijeze o „cultură proprie specială". (Textul punerii la punct a circulat şi la noi în broşura *Despre cultura proletară* din 1955). Şi la Lenin, şi la Bogdanov, fondatorul Proletkultului, clişeele politice şi unele idei cu adevărat noi se amestecau în oarecare proporţie. Pe de o parte, Lenin apăra ideea conducerii unice de către partid, nevoind să lase economia pe seama sovietelor şi cultura pe a Proletkultului; pe de altă parte, el combătea teza lui Bogdanov şi Lunacearski despre o artă proletară opusă artei propriu-zise. În 1932-1934 doar prima teză leninistă mai era în vigoare: realismul-socialist ca metodă reclama o artă de tip nou, proletară în esenţă. Ideea va găsi adepţi şi la noi, unde *proletcultismul* va fi la modă în jurul lui 1950, abandonat tacit după 1952-1953 şi criticat făţiş în 1956. E drept că, la noi, proletcultismul nu va fi niciodată o avangardă veritabilă, ca în Rusia de imediat după 1917, ci numai clişeul unei arte fără tradiţie şi extrem de conservatoare formal. Un cercetător a încercat să reimpună termenul pentru toată perioada (Liviu Ţeghiu, *Proletcultismul românesc,* 2000). Mai potrivit este să folosim termenul de *realism-socialist,* ca noţiune generică, aşa cum a dovedit cel mai limpede Sanda Cordoş (*Literatura între revoluţie şi reacţiune,* 1999). În sfârşit, dacă este să comparăm situaţia de dinainte de 1932-1934 de la sovietici ca aceea de la noi, trebuie să ne referim la anii '44-'47 când comunismul românesc îşi croia drum printre tendinţe care prelungeau interbelicul, introducând totodată în discuţie teme noi. A fost o tranziţie ca şi aceea din Rusia Sovietică. A fost studiată, şi înainte de

1989 (articolele lui Ion Cristoiu din *Amfiteatru* şi din *S.L.A.S.T)* şi după aceea (primele două volume dintr-un serial de şapte al Anei Selejan). Lipsa de organicitate a literaturii „noi" este însă indiscutabilă din clipa adoptării metodei realist-socialiste. În această privinţă, anii premergători conţin numeroase premoniţii alarmante, dar şi o stranie orbire. În 1945 Ion Biberi a avut ideea unor scurte interviuri cu personalităţi marcante ale vieţii literare şi ştiinţifice despre *Lumea de mâine.* Nu doar prin prisma viitorului deloc îndepărtat, dar chiar avînd în vedere ce se întâmpla în acei ani, optimismul majorităţii intelectualilor care participă la anchetă pare aproape iresponsabil. E destul să schiţăm un tablou al evenimentelor de după întoarcerea armelor ca să ne convingem.

În toamna lui 1944 se produc primele epurări morale. De morţi, ca şi de vii. Începutul îl face Ion Caraion cu Liviu Rebreanu, care murise la 2 septembrie. Necrologul-pamflet se intitula *Gorila* şi se încheia cu un îndemn necreştinesc: „Iar în timp ce clopotele bisericilor vor suna peste liniştita vale a Someşului, un popă tânăr, cu mâna pe cruce, îi va blestema mormântul şi amintirea...". Şi pentru N. Carandino, în aceeaşi împrejurare, autorul lui *Ion* nu este decît un fost agent al Gestapoului. I. Ludo evocă memoria lui Iorga, la patru ani de la asasinarea marelui istoric, doar spre a-l scuza de xenofobie şi a-l acuza, în schimb, de antisemitism. Vizaţi în aceste epurări sunt extremiştii de dreapta şi filogermanii din timpul războiului, socotiţi „colaboraţionişti" de Miron Radu Paraschivescu şi de acelaşi I. Ludo. Cuvântul provenea din Franţa eliberată, unde Drieu la Rochelle fusese împins la sinucidere, Céline, supus unui lung embargou literar iar Brasillach, executat, toţi numiţi „collabos" ai naziştilor. Doar că România nu fusese o ţară ocupată. Despre „colaboraţionism" s-ar fi putut vorbi mai cu temei după celălalt război (dar atunci termenul nu apăruse) în legătură cu aceia care, elaborând la *Bukarester Tageblatt,* colaboraseră implicit cu ocupantul german. În 1944, ca şi în 1989 (colaborare cu comunismul), termenul nu era însă potrivit. Sinceri sau oportunişti, scriitorii nu se aflau în raport cu o putere străină de ocupaţie, decât, eventual, în primii ani de după 1948. Mai multe studii şi o selecţie de texte ale lui M. Ungheanu *(Holocaustul culturii române,* 1999) vor încerca să reacrediteze ideea colaboraţionismului prin sovietizare. În realitate, scritorii români au pactizat, de voie sau de nevoie, cu ideologia comunistă, nu cu sovieticii. Vina principală o poartă comunismul însuşi ca sistem. Sovieticii au fost doar agenţii impunerii lui în lume.

Colaboraţioniştii din opinia presei de după 1944, spre a reveni la ei, erau atât unii dintre scriitorii dispăruţi, ca Rebreanu, cât mai ales scriitori în viaţă, câţiva urmăriţi şi arestaţi (Nichifor Crainic), majoritatea doar denunţaţi public, de exemplu de Oscar Lemnaru în rubrica *Perna cu ace* a *Dreptăţii* ţărăniste, printre ei unii deja emigraţi (E. Cioran, Horia Stamatu). În confuzia generală, scriitorilor cu vederi de extremă dreaptă li se adăugau alţii, victime ale unor răfuieli personale sau pentru că nu puteau fi taxaţi de stânga. Polarizarea răului la dreapta (chiar dacă liberală, nu fascistă) şi a binelui la stânga (socialistă sau comunistă) în aceşti ani se produce şi va deveni prejudecata ideologică de bază în toate istoriile postbelice, în bună măsură şi de astăzi. În *Tribuna poporului* din 1944 a lui G. Călinescu e demascat Blaga. Nestor Ignat preia ştafeta într-un articol din 1946, iar M. Beniuc îi aplică filosofului şi poetului, deopotrivă de „obscurantişti", lovitura de graţie în 1959. Felix Aderca numeşte *Istoria* lui G. Călinescu (aflat el însuşi în situaţia ambiguă de vânător de vrăjitoare şi de vrăjitoare) „un Babilon de graiuri încurcate de un suflet neîmpăcat", declanşând, deocamdată ca formă personală de iritare, o campanie căreia îi va da culoare ideologică acelaşi I. Ludo (bănuind la Călinescu simpatii faţă de „instigatorii de pogromuri"!) şi o va desăvîrşi I. Vitner în *Critica criticii.* Pentru M.R. Paraschivescu, Tudor Arghezi este „un impostor", care i-a elogiat pe legionarii

Moţa şi Marin şi a iscălit regulat în revistele dreptei alături de alţi stâlpi ai „reacţiunii pogromiste". Campania contra lui Arghezi va culmina cu articolul lui Sorin Toma din *Scânteia* anului 1948, în legătură cu adevăratul autor al căruia avem astăzi mai multe mărturii, unele contradictorii, inclusiv pe aceea târzie a celui care-l semnase. Articolul găseşte un pandant bizar în pamfletul publicat de Pamfil Şeicaru în exil câţiva ani mai apoi. Toate aceste contestări îşi au punctul de plecare în lunile de după august 1944. La grămadă, aproape nu mai contează că Ş. Cioculescu îl desfiinţează pe Brătescu-Voineşti („bătrînul nărod", cum îi va zice altcineva) pentru „duioşia" („un criteriu perimat"!) din nuvelele lui, sau că Leonte Răutu pune la zid „formalismul" burghez şi reacţionar al criticului de care Georgeta Horodincă se va despărţi patetic în 1955: *Adio, domnule Maiorescu!* Spre a nu mai vorbi de alţii, care, poate, îşi meritau soarta, ca Rădulescu-Motru sau Crainic. Chiar de la finele verii lui 1944, ca urmare a unui punct din Convenţia de Armistiţiu între guvernele român şi sovietic, epurările lovesc, dincolo de autori, şi cărţile. Se prevedea scoaterea din circulaţie a „tuturor publicaţiilor fasciste, legionare sau naziste". În primăvara următoare, Monitorul Oficial făcea publică prima listă de tipărituri interzise. În 1946, numărul acestora era de 2000 pentru ca, un an înainte de legiferarea propriu-zisă a cenzurii în 1949, să urce la 8000. Pe aceste liste s-au aflat din prima clipă manualele şcolare, hărţile, cărţile de istorie, biografiile, scrierile religioase, dar şi destule ficţiuni literare.

Nu era deloc încurajator ce se întâmpla după 1944, indiferent de temeiurile pe care unele atitudini le puteau avea într-o vreme în care se păstra vie amintirea carlismului şi a legionarismului ori a scurtei dictaturi antonesciene, cu deportările şi pogromurile ei. Mai ales dacă avem în vedere ceea ce demascatorii puneau în loc. Cum epurarea s-a întins şi asupra trecutului, a clasicilor, foarte curând s-a observat că se urmărea o reconfigurare a istoriei literare, a canonului cu alte cuvinte. Renegării lui Maiorescu îi succeda logic apologia lui Gherea iar criticii estetice, triumfătoare în interbelic, i se prefera din nou aceea „ştiinţifică", vulgar-sociologică de la *Contemporanul*. Demolarea lui Arghezi, Blaga, Barbu ducea la fabricarea unor noi poeţi emblematici, A. Toma sau D.Th. Neculuţă. Şi care era programul de higienă culturală propus de Ludo şi compania? „Poporul intră în plinele sale drepturi, trebuie să vrem să fim alături de el", exclamă G. Călinescu nu mai târziu decât în septembrie 1944. Geo Dumitrescu nu mai proclamă libertatea de a trage cu puşca în vechiturile literare, ci „solidaritatea cu ţăranii şi muncitorii". E. Jebeleanu le aminteşte „cărturarilor" că „nu sunt nişte personagii de lux sau nişte acrobaţi ai ideilor", ci nişte „muncitori intelectuali". „Arta să coboare în mijlocul vieţii!", clamează din nou G. Călinescu, devenit brusc un promotor al luptei contra „turnului de fildeş" alături de Ion Călugăru. În numele aceloraşi principii ieftine, populiste, Nina Cassian le pretinde scriitorilor noştri să ia exemplu de la Ehrenburg şi de la alţi artişti sovietici care însoţiseră Armata Roşie în bătăliile ei sacre, Mihai Roller le recomandă să înveţe „limba lui Lenin şi Stalin", iar Saşa Pană să-i urmeze exemplul poetic propriu: „Zvârl la gunoi cuvintele mătăsoase,/ parfumurile şi moliciunile cotidiene/ în care m-am bălăcit douăzeci de ani/ şi dezghioc verb zgrunţuros precum faptele". Aceste apeluri la primitivitatea simţirii şi a vocabularului li se adresează şi ultimilor suprarealişti ori afinilor lor (Gherasim Luca, D. Trost, Gellu Naum, D. Stelaru, Paul Păun, Virgil Teodorescu, C. Tonegaru ş.a.), bănuiţi, cu tot comunismul lor de paradă, de un decadentism la care adevăraţii artişti declară a fi renunţat („Am fost un poet decadent", mărturiseşte spăşită Nina Cassian, rugându-se frumos să fie „primită-ndărăt/ în casa palmelor aspre"). N.D. Cocea solicită imperios să-i fie curmat „firul de poezie care-i iese din călcâie" lui Gellu Naum. *Trădarea cărturarilor* a lui Julien Benda este interpretată pe dos, nu ca un abandon al menirii reale a scrisului, ci ca un refuz al înregimentării

artistului. Rezistenţa la această viziune agitatoric-propagandistă este minimă. Nu ştim prea multe din cele discutate în cenaclurile care supravieţuiau, cum ar fi „Sburătorul", condus după moartea marelui critic de Ş. Cioculescu şi Vladimir Streinu. Acţiunile Asociaţiei „M. Eminescu", unde îl regăsim pe Streinu, dar şi pe Pavel Chihaia, Iordan Chimet, Constant Tonegaru, Teohar Mihadaş n-au fost încă povestite de niciunul dintre membri. Mai multe ştim despre „Rugul Aprins" de la Aşezămintele Brâncoveneşti evocat de André Scrima în cartea lui. Mai vizibilă, graţie publicaţiei proprii, este gruparea (Petru Comarnescu, N. Mărgineanu etc.) din jurul *Revistei româno-americane*. O voce răzleaţă, N. Carandino, face în *Dreptatea* din 1944 o observaţie ce ar fi trebuit să fie evidentă pentru toată lumea: „Poporul nu mai are încredere în intelectuali, tocmai în momentul în care intelectualii afişează pretutindeni o neţărmurită încredere în popor". Şi doi ani mai târziu: „Democrat înseamnă astăzi, într-un sens, apărător al libertăţilor, şi, în altul, sugrumător al lor". Nimic mai adevărat cu privire la folosirea abuzivă şi a altor concepte politice de către o ideologie care aşeza sistematic realitatea cu capul în jos. Ion Vinea ia în 1946 apărarea elitelor, M. Fărcăşanu face elogiul liberalismului, iar Vladimir Streinu îşi exprimă, voalat, scepticismul cu privire la metoda marxistă în critică. Recolta rezistenţei nu e strălucită, dar se cuvenea menţionată.

Momentul cheie al acestui lustru de tranziţie ar putea fi considerată polemica din jurul ideii de criză a literaturii. E ca o *mise-en-abîme* a întregii perioade precomuniste dintre 1944 şi 1947. Totul pleacă de la un articol al lui Virgil Ierunca din *România liberă* de la sfârşitul lui 1946, greşit interpretat ulterior, când, emigrat în Franţa, autorul lui va deveni un anticomunist notoriu. În articol Virgil Ierunca îi acuza pe scriitorii vârstnici (era la mijloc şi un conflict între generaţii) că nu pricep exigenţele lumii noi, incapabili de adaptare şi lamentându-se steril pe tema falsă a lipsei de libertate. Replica vine de la Caraion care, în *Jurnalul de dimineaţă* al lui Teodorescu-Branişte, una dintre ultimele publicaţii independente, îi atrage lui Ierunca atenţia că tocmai din îngrădirea libertăţii provine criza culturii. Dezbaterea se polarizează. Caraion e susţinut de Arghezi, Tonegaru, Cioculescu, Streinu şi de Teodorescu-Branişte însuşi, Ierunca, de M.R. Paraschivescu, Nicolae Moraru, G. Călinescu, Gala Galaction, Cezar Petrescu şi alţii. Argumentele lui G. Călinescu, de pildă, sunt falacioase şi vădit nesincere. Este evident că nu apatia intelectualilor condusese la criză, cum afirma Călinescu, subit cuprins de activism, ci acapararea treptată a presei de către comunişti. În fine, e de ajuns să-l citeşti pe un Nicolae Moraru, de care nimeni nu auzise înainte, ca să-ţi dai seama că polemica spontană, de idei, de la debut se transforma încet, dar sigur, într-o campanie de defăimare şi chiar de lichidare a celor de altă părere: „Trebuie să lovim cu putere în curentele reacţionare...". Se făcea auzită o altfel de voce. Interlocutorii începeau sa fie trataţi drept duşmani. De aici înainte nu vor mai exista dezbateri, ci doar campanii, şi nu spontane, ci dirijate, în urma cărora, pe tabla de şah a literaturii, va rămâne de fiecare dată o piesă mai puţin.

După abdicarea silită a Regelui Mihai, la 30 decembrie 1947, nu mai e loc decât pentru certitudini. Toate îndoielile creatoare dispar. Ca şi instituţiile culturale burgheze. Partidul-stat dirijează întreaga viaţă socială, politică şi economică. Religia, morala şi cultura sunt aservite ideologic şi practic intereselor regimului comunist. În limbajul de astăzi am putea considera acest regim drept unul fundamentalist, cu precizarea că religia pe care se bazează este una laică: o ideologie politică. E. Negrici a vorbit, în cărţile lui, despre „poezia unei religii politice". Expresia se poate generaliza: toată cultura reflectă o religie politică. Regimurile comuniste sunt cele mai dogmatice din istorie, în plus, niciun altul – nici fundamentalismul catolic din trecut, nici acela islamic din prezent, ca să nu mai vorbim de dictaturile de dreapta din Europa şi America

de Sud a secolului XX – n-a controlat într-o măsură comparabilă societatea, economia, colectivităţile, instituţiile, legile, ca şi indivizii, credinţele, gândirea şi intimitatea persoanei. Regimurile comuniste sunt singurele cu adevărat totalitare. Instrumentul principal a fost, în cultură, cenzura, ca formă de opresiune. O cenzură de un fel sau altul a existat şi înainte. Când s-au publicat la noi, după 1989, primele cărţi pe această temă (Adrian Marino ş.a.), s-a pus accent pe tradiţia reprimării libertăţii de expresie, a opiniei, ceea ce a condus la concluzia că nu e nimic nou sub soare în cenzura comunistă. În realitate, cenzura comunistă este una de tip nou, ca să folosim o expresie uzuală din lexicul marxist-leninist. Are câteva caracteristici pe care merită să le trecem rapid în revistă. Înainte de orice, se înfăptuieşte printr-o instituţie specializată a partidului-stat. La noi, instituţia ia fiinţă printr-un decret al Consiliului de Miniştri din 1949 sub titulatura Direcţia Generală a Tipăriturilor Statului. E de notat că nici acum, nici mai târziu, indiferent de înfăţişare şi subordonare, instituţia nu poartă în nume cuvântul cenzură (ori un sinonim). Va funcţiona pe toată durata regimului comunist; paradoxal, şi după ce va fi desfiinţată de Ceauşescu în 1977. De regulă, în istorie, procesele contra opiniei au căzut în competenţa justiţiei (eclesiastice, în Evul Mediu, militare, în timp de război, civile, în democraţiile moderne). Doar regimurile comuniste au inventat un aparat specializat. Şi încă în stare de o cenzură *totală:* aplicată asupra tuturor domeniilor, preventiv sau ulterior, în informaţie, creaţie etc., ca şi în difuzarea şi interpretarea lor, la toate nivelele, tematic, ideatic, stilistic, făcând din recomandare obligaţie, interzicând, amputând sau completând textele, exercitând cel mai eficient cu putinţă control asupra opiniei publice şi private. Nimic asemănător în toată istoria. Cenzura comunistă a fost o veritabilă industrie de control, aservire şi manipulare a ideilor oamenilor. Cenzura ecleziastică ori cenzura morală (adesea legate) se mulţumeau să interzică doar ce nu corespundea dogmei ori codului. Exceptând perioada Inchiziţiei, pedepsele aplicate au fost aproape mereu simbolice. Cenzura comunistă se mai distinge de toate înaintaşele ei şi prin caracterul instituţional pervers. Nu baza ideologică este esenţială, cum par să creadă majoritatea analiştilor. În definitiv, religioasă, morală, orice cenzură stă pe o ideologie. Iar ideologia conţine mereu un sâmbure de iraţionalitate, fie că e vorba de convingeri religioase, de coduri de comportare ori de un *corpus* filosofic. Materialismul dialectic şi istoric (să nu uităm că *realismul-socialist* a înlocuit în Uniunea Sovietică un concept ideologic drag asociaţiilor literare desfiinţate în 1932 şi anume „metoda de creaţie dialectico-materialistă") e tot aşa de puţin raţional, deşi se pretinde o filosofie şi o sociologie, ca orice credinţă de natură religioasă. O gândire dogmatică este aproape acelaşi lucru indiferent de natura dogmatismului. De altfel, teleologia marxistă (paradisul comunist) are o esenţă tot aşa de inanalizabilă ca şi pariul creştin pe viaţa de apoi sau ca acela al fundamentaliştilor islamici pe sacrificiul individual suprem. În România se poate lesne observa în evoluţia cenzurii comuniste evaporarea treptată a temeiului ideologic iniţial. Există două epoci distincte, sub acest raport. Vreme de un deceniu şi jumătate, după 1949, a funcţionat o cenzură ideologică strictă şi conformă nomenklatorului marxist-leninist de idei şi valori. Această ideologie pornea din materialismul dialectic marxist, îmbogăţit cu achiziţiile leniniste despre revoluţie şi stat, şi cu cele staliniste despre internaţionalismul proletar. Ceea ce era permis, ori mai cu seamă recomandabil, ca şi ceea ce era interzis nu se preta la niciun echivoc. După un scurt interval de relaxare, între 1965 şi 1971, mai degrabă în contextul trecerii ştafetei politice pe plan intern de la o generaţie la alta decât ca urmare a destalinizării iniţiate de Hruşciov în întreg lagărul estic, cenzura ultimelor două decenii de comunism românesc se vede lipsită tocmai de criteriul dogmatic. Când naţional-comunismul a înlocuit sovietismul, cenzurii i-a fugit pământul de sub picioare. Naţional-comunismul n-a mai

avut (nu putea avea!) un set riguros de principii, adică o dogmă comparabilă cu aceea marxist-leninistă, era contradictoriu în esenţă şi ambiguu în formulări. Cenzura de după 1971 nici n-a mai vizat în mod sistematic şi neechivoc ideile şi conţinuturile, ci, mai curând, accidental şi confuz, exprimările, cuvintele, imaginile. Dacă exceptăm ateismul şi pudibonderia etică, nu-i mai rămân cenzurii din epoca lui Ceauşescu în comun cu aceea din epoca lui Dej decât o jumătate de duzină de clişee devalorizate de inflaţia ideologică. Trebuie spus însă neted că din cele două cenzuri au rezultat două literaturi: una realist-socialistă, deplin aservită, conformistă şi aproape nulă ca valoare artistică, creatoare doar în planul falsificării realităţii şi istoriei, şi una tolerată, mai puţin de voie, cât de nevoie, adesea valoroasă artistic, şi, dacă niciodată complet liberă, destul de des critică la adresa realităţilor. Pe cea dintâi, riguroasa cenzură ideologică a anilor '50 a silit-o să fie un instrument în mâna puterii politice, fără personalitate şi relief artistic, demagogică sau de-a binelea mincinoasă. Excepţiile, foarte puţine, confirmă regula. Cea de-a doua este şi ea rodul cenzurii, dar nu în mod pasiv ca urmare a îngăduinţei mai mari sau a diminuării dogmatismului. E vorba mai curând de o literatură care a găsit mijloacele potrivite de a contracara cenzura. În unele privinţe, nu este exagerat să considerăm romanele, poeziile, teatrul, critica, eseul din deceniile 7-9 ale secolului XX un *gen literar* nou. Necunoscut înainte, acest organism amfibiu a reuşit să recondiţioneze forme de expresie anterioare ori chiar să dea naştere unora noi, cele mai multe de tip indirect şi insidios, cum ar fi aluzia, intertextul, sugestia, alegoria esopică, parabola, precum şi unor noi moduri de lectură. Proteică şi cameleonică, având, ca Ianus, două feţe, această literatură pune astăzi o mare problemă: ea a avut, în chipul cel mai inextricabil, doi autori, unul, romancier, poet sau dramaturg, celălalt, cititorul, criticul, interpretul. Cenzura a făcut din ea rodul colaborării dintre ei. Altfel spus, numai citită într-un anumit cod, de către cititorul contemporan, ea îşi dezvăluia pe de-a-ntregul înţelesul. E o întrebare ce se va alege de toată această literatură, când va dispărea cititorul ei avizat din anii '60-'80.

Corpusul de idei din care se constituie doctrinar realismul-socialist este extrem de precar. El este deja clişeizat la sfârşitul anilor '40 ai secolului XX, când metoda a fost adoptată şi la noi. Comentatorii s-au văzut în situaţia de a examina cel mai pur neant ideatic. Şi au procedat în patru feluri. Unii s-au mărginit la consideraţii factuale şi istorice. Fără comentarii, altfel spus. De pildă, Vittorio Strada în *Histoire de la littérature russe*. Alţii au ţinut cu orice preţ să ia în serios teoria. De exemplu, Régine Robin, care, stabilindu-i sursele în „obsesia realistă a secolului XIX rusesc", n-a băgat de seamă faptul că, în afara cuvântului, realismul zis socialist n-are nicio legătură cu realismul, fiind chiar la antipodul lui. Nu greşeşte însă Robin când identifică prima sursă a realismului socialist nu în marxism, ci în „moştenirea lui Belinski şi, mai apoi, (în) cei pe care vulgata stalinistă îi va numi «democraţii revoluţionari», Dobroliubov, Cernâşevski şi Pisarev". „Literatura, scria de exemplu Dobroliubov, devine un instrument al dezvoltării sociale: i se cere să fie nu numai limba, dar şi ochii şi urechile organismului social". A treia categorie a definit dogma literară cu pricina din perspectivă şi prin analogie cu aceea religioasă. E cazul postfeţei lui E. Negrici la antologia sa, *Poezia unei religii politice,* ca şi a celor două studii consacrate fenomenului care i-au urmat. Împărţind formele principale de expresie realist-socialiste în unele care ţin de *adoratio* şi altele care ţin de *imprecatio,* Negrici le asemuieşte pe cele dintâi cu un „exerciţiu zilnic de pietate", prin ritualuri şi coruri de proslăvire a „sfinţilor martiri", a „bisericii ocrotitoare" (partidul) şi a „regatului ceresc" (Uniunea Sovietică), iar în celelalte vede „drogul invidiei şi al urii", cultivat în blam, damnare, vituperare şi anatemizare a „duşmanului de clasă" cu o „tenebroasă fervoare demnă de un rit satanic". În fine, încercările de a introduce un element psihologic (şi psihana-

litic) în discuţie, care să explice manipularea, făcuseră deja Serge Moscovici şi alţii. Înaintea tuturor, Marcuse remarcase (în *Soviet Marxism*, 1958) că ideologia realismului-socialist are o „funcţie magică", adică o „tehnică a iluzionării" care, deşi n-are cum acţiona direct asupra realităţii, poate schimba atitudinea faţă de realitate, ceea ce înseamnă că „schimbă (şi) realitatea". Examinându-l de la o altitudine mai înaltă, Mihai Zamfir consideră discursul realist-socialist unul de tip logocratic, antinominalist şi cratylian. Simplu spus, este un discurs care conotează ideologic şi clasifică maniheist termenii: de o parte se află termeni principial pozitivi şi recomandabili, precum progresist, popular, realist, înaintat, sănătos, optimist, partinic, paşnic, muncitoresc, ţărănesc etc., de alta, termeni principial negativi şi condamnabili, precum reacţionar, decadent, elitist, individualist, maladiv, pesimist, apolitic, războinic, intelectualist, burghezo-moşieresc etc. Conotarea ideologică se referă la toate categoriile de termeni, inclusiv la conceptele operatorii şi, prin extensie, la curente literare şi, mai departe, la genuri şi specii. Poezia lirică şi intimă cade în dizgraţie, ca şi psihologismul, naturalismul sau idilismul; în schimb, poemul agitatoric, realismul social sau romantismul revoluţionar îşi află apologeţii şi practicanţii. Aproape totul se roteşte pe câteva caracteristici de bază, nu lesne de definit, dar simpliste şi rudimentare, provenite din arsenalul ideatic al celui mai încuiat conservatorism. Este marele paradox al doctrinei: de a pretinde că promovează tot ceea ce este nou, revoluţionar şi progresist în materie de idei şi de a promova de fapt tot ceea ce este mai vechi şi retrograd în materie de forme. Proletkultul rusesc din anii '20 visa cel puţin la punerea de acord a unui fond proletar cu o formă de avangardă. Realismul-socialist, în versiunea jdanovistă de la noi, vorbeşte la nesfârşit despre partinitate, caracter popular, accesibilitate, tipic, veridicitate, umanism, ţel social, erou pozitiv şi lume nouă, făcând totodată o triere severă a speciilor literare, din care reţine imnul, oda, romanul social, epopeic sau fluviu, drama realistă şi istorică, adică pe acelea care trec drept singurele capabile să poarte mesajul ideologic unic şi nenegociabil.

În definitiv, deşi neidentificată ca atare niciodată, perspectiva politică oferă cea mai corectă explicaţie proiectului realist-socialist. În esenţă, e vorba de instrumentalizarea artei, pusă deliberat în slujba ideologiei comuniste. Toate elementele contrare, pe care arta le conţine dintotdeauna, gratuitatea, libertatea sau frumosul, sunt înlăturate ca ostile. În loc să încânte sau să emoţioneze, arta e obligată să convingă şi să educe. La limită, să manipuleze. Forma monstruoasă a acestui mod de a o înţelege o descoperim în China de la mijlocul deceniului 7. Puţini mai ştiu astăzi că, termenul de „revoluţie culturală" a fost folosit prima oară într-un articol care avusese aprobarea lui Mao Tze-Dun, dar pe care principalele cotidiene chineze refuzaseră să-l publice. Articolul denunţa ca „burghez-reacţionare" piesele unui foarte celebru dramaturg chinez, Nu Han, inspirate dintr-un gen literar străvechi, „tragediile mandarinului Ming". Mao suspecta genul cu pricina că recurge la o critică esopică a cultului propriei personalităţi. În scurta perioadă de liberalizare din jurul lui 1960, literatura chineză uza din plin de aluzii esoterice şi de referinţe codate (era, de altfel, o tradiţie milenară), pe care Mao le interpreta ca atacuri politice. Mandarinul Ming fusese, cu cinci secole înainte, un erou legendar care îl certa pe împărat în numele oamenilor simpli. Turnura politică a interzicerii pieselor lui Nu Han şi a genului literar din care izvorau a devenit evidentă când clasa politică s-a opus publicării articolului. Simţind primejdia, comuniştii chinezi au încercat să dea „revoluţiei culturale" caracterul unei dezbateri academice şi literare. Mao voia din contra să-i elimine moral şi fizic pe „burghezii reacţionari". Apărut, în cele din urmă la sfârşitul lui 1965 articolul a declanşat o vânătoare de vrăjitoare care îi viza la început „pe scriitori", şi în general, pe intelectualii suspectaţi de Mao ca ostili politicii sale, şi mai apoi pe întreg partidul comunist.

Manipularea prin literatură şi efectele ei excepţionale, dar tragice reies în mod limpede din acest episod al luptei politice duse de Mao împotriva propriului partid şi popor. Multe detalii foarte instructive se găsesc nu în istoriile literare, ci într-o carte de memorii, intitulată *Lebedele sălbatice* tradusă în treizeci de limbi, dar interzisă în China a scriitoarei Jung Chang. „Eram atât de deformaţi de frică şi îndoctrinare, încât mi se părea de neconceput să ne abatem de la calea indicată de Mao," scrie autoarea, care avea 14 ani pe vremea revoluţiei culturale.

Ca şi utopia orwelliană, trecutul însuşi este rescris, chiar dacă nu pur şi simplu fizic lichidat ca în revoluţia culturală din China. În vocabularul vremii, revizuirea aceasta se numeşte „revalorificarea moştenirii culturale". După un foarte scurt puseu proletcultist, devine necesară selectarea operelor trecutului din unghi ideologic. Modelul îl ofereau, încă o dată, articolele celebre ale lui Lenin despre *Lev Tolstoi, oglindă a revoluţiei ruse* sau *Tolstoi şi mişcarea muncitorească contemporană.* Repede asimilat (după articolul programatic al lui Ov.S. Crohmălniceanu, *Lenin şi critica literară* din *Contemporanul,* ianuarie 1949), modelul naşte monştri autohtoni: *Influenţa clasei muncitoare în opera lui Eminescu şi Caragiale* sau *Fronturile de luptă ale lui C. Dobrogeanu-Gherea* de Ion Vitner, chiar în 1949. Regula selecţiei este relativ simplă şi va primi mai târziu, când i se vor observa neajunsurile, numele de „sociologism vulgar". Scriitorii clasici şi moderni vor fi excluşi sau acceptaţi în funcţie de apartenenţa lor la un curent de gândire ori chiar de dosar personal şi, în măsură egală, în funcţie de ideile lor, grobian apreciate, ori de formula operei lor. Se înţelege că „idealiştii" ca Maiorescu vor fi scoşi din acest canon comandat şi înlocuiţi de „materialiştii" ca Gherea. Printre excluşii din interbelic îi găsim şi pe Lovinescu, Goga, Hortensia Papadat-Bengescu, Ion Barbu, L. Blaga, T. Arghezi (până în 1955), Bacovia (până în 1954), Rebreanu (până în 1954), pe avangardişti, modernişti şi ortodoxişti laolaltă. Din literatura secolelor anterioare, canonul reţine (pe niciunul absolut integral) câţiva cronicari, pe paşoptişti (Alecsandri, Bălcescu, Negruzzi, Kogălniceanu, nu şi pe Heliade Rădulescu, Ghica, până în 1955), apoi pe Eminescu (poezia de juneţe fiind preferată celei de maturitate, cu excluderea *Doinei,* a articolelor politice de la *Timpul* şi, înainte de 1960, chiar a prozei), Creangă, Caragiale, Hasdeu, Coşbuc, Vlahuţă şi alţi câţiva. Intră în canon scriitori de al doilea sau al treilea rang, fie pentru că aveau origine sănătoasă (D.Th. Neculuţă), fie ca foşti militanţi socialişti ori simpatizanţi ai stângii (C. Mille, I. Păun Pincio, Anton Bacalbaşa, N. Beldiceanu, N.D. Cocea etc.), fie pentru tematica unor opere (Al. Sahia cu *Uzina vie*), fie, ca A. Toma, pentru factura poeziei lor oportuniste.

Inevitabil, tradiţia este înnodată numai în anumite puncte ale istoriei literare. Idee de cum arăta istoria noastră literară expurgată idelogic va da o broşură tipărită de UNESCO în 1960 şi datorată, vai, lui T. Vianu: *Permanences de la culture roumaine.* E interesant de observat că regula canonizării funcţionează după criteriul depărtării în timp: clasicii beneficiază de o clemenţă superioară faţă de moderni. Omisiunile sunt mult mai numeroase printre interbelici decât printre scriitorii secolului XIX. O explicaţie este că opera celor din urmă se referă la o epocă, la evenimente şi personaje aşa-zicând declasificate. Interbelicii, cu problemele lor, sunt prea aproape. O altă explicaţie este natura conformistă a esteticii realist-socialiste. Ambiguităţile liricii moderne, psihologismul sau autenticismul romanului din anii '30, estetismul criticilor din a treia generaţie maioresciană sunt respinse din start de dogmatica foarte conservatoare a anilor '50, când poezia se întorsese la formula obştească şi discursivă a paşoptiştilor, romanul era sociologist iar critica, marxistă. Şi, dacă impactul acestei mediocre literaturi „noi" n-a fost nici pe departe acela sugerat de E. Negrici, nu putem să nu remarcăm că relativul ei succes de public are o cauză chiar în factura ei conservatoare. Modernismul nu devenise popular şi critica îl impusese în canon cu oarecare dificultate. În multe privinţe,

gustul cititorilor de la 1950 era ancorat mai degrabă în paşoptişti sau în Coşbuc decât în avangardişti sau în Ion Barbu. Cartea care combătea prejudecata obscurităţii argheziene e scrisă de Ş. Cioculescu în 1946. Nostalgia după latura festivă şi recitatorie a poeziei de sentimente comune, naţionale, e încă puternică astăzi, ca şi aceea după romanul realist omniscient al secolului XIX, darămite cu cincizeci de ani mai devreme. Caracterul public al conţinuturilor afective şi morale şi inerţia formală garantează, în parte, succesul unei literaturi pe care tocmai excesul propagandistic a periclitat-o şi de care, în definitiv, n-avea deloc nevoie ca să se impună. Ritualurile satanice observate de Negrici seamănă cu nişte lozinci prozaice, plate, vlăguite ideatic, fără putere de convingere. Oficialitatea comunistă n-a ştiut să profite îndeajuns de mentalitatea inerţială a unor pături largi de cititori. Cu o minimă inteligenţă în manipulare, realismul-socialist ar fi putut produce o literatură utilizabilă, mediocră, dar nu stupidă. Analizând utilizarea ei, Negrici propune un unghi semiotic original. Dacă *destinatarii* acestei literaturi sunt chiar aceia pe care îi identifică autorul *Literaturii sub comunism,* în legătură cu *emitenţii* el greşeşte susţinând că sunt lipsiţi de personalitate, anonimi şi folclorici. Aşa este, în cea mai mare parte, doar literatura lor. Ei sunt, din capul locului, scriitori foarte cunoscuţi sau tinere promisiuni. Deşi încuraja opinia muncitorilor şi ţăranilor, oficialitatea nu era deloc naivă şi a dorit mereu să-i capteze pe adevăraţii scriitori. În anii '50, numărul celor care au cedat e superior numărului celor care au rezistat. Din păcate pentru ea, oficialitatea nu le-a acordat scriitorilor convertiţi un dram de libertate, care ar fi făcut din operele lor realist-socialiste mijloace mult mai eficiente de convingere. I-a silit să adopte limba de lemn a propagandei şi a pierdut pe termen lung ceea ce a părut să câştige pe termen scurt. Exemplul lui Camil Petrescu este elocvent. Dacă piesa *Bălcescu* (scrisă în 1948) nu ar fi avut, în 1952, parte de o dezbatere ideologică mutilantă, ar fi putut concura artistic romanul *Un om între oameni,* interesant sub unele aspecte, apărut câţiva ani mai târziu, când rigorile realismului-socialist se diminuaseră. Judecat la fel de rigid pentru *Bietul Ioanide,* G. Călinescu se va conforma în *Scrinul negru* şi va rata în bună măsură acest al patrulea roman al său. Camil Petrescu şi Călinescu au fost printre primii gata să accepte noile criterii. Alături de ei, Sadoveanu (cu o operă postbelică pe de-a-ntregul compromisă), Cezar Petrescu, Felix Aderca (maiorescianul devenit gherist), Galaction şi mai junii Beniuc, Banuş sau Jebeleanu. Arghezi, Blaga, Vinea au fost recuperaţi în a doua jumătate a anilor '50 şi în prima a anilor '60. Fără ştiinţa lui, a fost recuperat Bacovia. În ce-i priveşte, Voiculescu sau Hortensia Papadat-Bengescu nu s-au bucurat în timpul vieţii de nicio revizuire.

În sfârşit, să vedem contribuţia criticii vremii la edificarea teoretică a realismului-socialist. Tezele critice sunt, în epocă, atât de rudimentare şi tendenţioase, încât nu ne ajută prea mult. În 1951, în cel dintâi articol teoretic compact, nu găsim decât câteva clişee ţinând de cel mai banal dogmatism. În această fază, literatura nu putea fi decât un simplu instrument al ideologiei de partid, mânuit de nişte proletari-intelectuali şi pus în folosul „cauzei". E de la sine înţeles că această literatură n-avea cum să fie decât utopic-optimistă şi pătrunsă de duh partinic. Resimţindu-se de schematisme, desincarnată, tezistă, ea a fost aproape din capul locului obiectul unei critici virulente. Doar că acei critici iritaţi de lipsa ei de autenticitate nu puteau propune singura soluţie valabilă: acea minimă libertate din care mai ales marii scriitori ar fi putut scoate opere onorabile. Miezul doctrinar al concepţiilor despre „literatura-bărbată", cum o numea Jebeleanu în 1954, era învelit în straturi succesive de adjective şi adverbe, care formau majoritatea unui lexic poros, inflamat, inconsistent şi pe deasupra milităros. Întreaga tinereţe a criticii realist-socialiste a fost o nesfârşită campanie, purtată pe mai multe fronturi, contra unor duşmani sau a unor vestigii ale trecutului, care trebuiau înlăturate din calea marşului

triumfal al lumii noi spre țelul vrăjit al societății fără clase și absolut libere din utopia marxistă. În anii '50 nu există nicio singură discuție critică adevărată. Cele din urmă datează din toamna „crizei culturii": 1946. E drept că G. Călinescu, de exemplu, a încercat uneori să coloreze în stilul său foarte personal clișeele ideologice, așa cum o făcuse și în deceniul precedent, până când i se atrăsese atenția că nu stăpânește limbajul cuvenit. În 1952 a comentat cuvântarea lui Gheorghi Malenkov despre tipic în literatură și artă, reprodusă de *Scânteia* după *Pravda.* A încercat să dea oarecare finețe plauzibilă unei teze stupide: scriitorul, afirmă el, nu creează pur și simplu caractere, ceea ce e la îndemâna psihologului, cu mijloacele sale de exprimare abstracte, ci *tipuri,* adică ființe în carne și oase, conflictuale și complexe. Se vede bine din nou că teoreticienii realismului-socialist nu reușeau să împace tezele ideologice și practica artistică. Era imposibil ca o literatură încorsetată de o ideologie complet falsă să înfățișeze realități și oameni adevărați. Cenușiul și schematismul (abhorate chiar de ideologii epocii) erau inevitabile, ca aerul, pentru doctrină. Omul nou, devotat cauzei comuniste, era sublim, dar nu exista în carne și oase. Democrația *populară* putea fi oferită drept model celei burgheze, dar nici un strop democratic nu era de găsit în structurile de putere și în funcțiunile statului comunist. Și cum putea să existe poezie de dragoste, solicitată la fel de imperios ca și autenticitatea personajului de proză, când ficțiunea omului social biruise demult realitatea individului, iar spiritul public lichidase orice intimitate? De oriunde am cita, textele doctrinare sună abstract și fals, nefiind în stare să indice nici cea mai neînsemnată punere în practică a savuroaselor principii marxist-leniniste. „Metoda realismului socialist, scrie în 1954 Leonte Răutu (Suslov al nostru, cum s-ar zice), întemeiată pe principiul leninist al partinității în literatură, cere creatorului redarea veridică, istoricește concretă, a realității, cu sarcina educării oamenilor muncii în spiritul socialismului, cu sarcina de a lumina, după expresia întemeietorului literaturii sovietice, Maxim Gorki, țelurile înalte ale viitorului socialist". Teoria, apoi, n-a evoluat aproape deloc, în primul rând fiindcă a lipsit o abordare critică, care ar fi fost, probabil, sinucigașă. Dar așa, puținele obiecții au fost conjuncturale și nicidecum esențiale. În 1956, Al. Jar a atacat „cultul personalității" activiștilor culturali (era imediat după raportul lui Hrușciov) și ploconirea (alt termen la modă) dinaintea „marilor preoți ai marelui cult". Marele cult rămânea neatins. Mai interesante sunt remarcile lui A.E. Baconsky la Congresul Scriitorilor din același an: „Există, după părerea mea, o permanentă primejdie, mai cu seamă pentru poezie, de a degenera, sub false auspicii realiste, în versificare pedestră a faptului cotidian..." Exemplele de „degenerare" erau scoase de Baconsky din Jebeleanu, Banuș, Deșliu (ironizat, cu aceeași ocazie, de Aurel Rău pentru situațiile neverosimile din poemul *Minerii din Maramureș*). Baconsky mergea și mai departe, vorbind de „anacronismul mijloacelor de expresie", de „ignorarea marilor cuceriri în domeniul artei poetice" din secolul XX. Poeții, dar și romancierii moderni, erau foarte rar tipăriți. Îi numise pe toți *neobarbarii*, într-o broșură, Petru Dumitriu.

Începeau totuși timid reconsiderările, ceea ce ajuta critica să lărgească orizontul considerațiilor sale. Ov.S. Crohmălniceanu, care avea o bună cultură poetică, îi va numi frecvent în articole, fie și cu obiecții, pe unii scriitori occidentali. Dacă ne uităm o clipă asupra listei celor care puteau fi citiți în românește în anii '50, avem o surpriză: sunt, aproape fără excepție, scriitori agreați de Comintern, care vizitaseră Uniunea Sovietică, scriseseră biografii ale lui Stalin (supuse pe aprcursul elaborării unor revizuiri atât de frecvente, încât unele n-au apărut niciodată), participaseră la congrese internaționale organizate de sovietici sau fuseseră purtătorii de cuvânt ai acestora în Occident: Malraux, Roland, Heinrich Mann, Hemingway, Shaw, Barbusse, Wells, Feuchtwanger, Aragon,

Eluard, Duhamel, Sinclair, Huxley, Selma Lagerlöf. Nu sunt mulţi poeţi printre ei, dovadă că poezia modernă continua să nu fie asimilată. Dar, şi aşa, era o deschidere. Denunţarea în paralel a sociologismului vulgar permisese reeditări spectaculoase: după Rebreanu, Bacovia şi Ghica, vin la rând Odobescu, Slavici, Delavrancea, Minulescu, Anghel, Iosif, Mateiu Caragiale şi chiar Goga. G. Munteanu pledează pentru pluralism în interiorul realismului socialist. Vera Călin e de părere că romanul realist socialist poate fi, în termenii lui Ibrăileanu, nu doar de „creaţie", ci şi de „analiză". Era un pas spre reconsiderarea psihologismului, a cărui cauză o susţinuse zadarnic Malraux la Congresul Scriitorilor Sovietici din 1934. Spre sfârşitul deceniului, ayatolahii realismului socialist se trezesc din amorţeală şi revin la atac. Vagile semne de liberalizare a discursului critic din *Steaua* ori din *Caiete critice* (prima revistă de critică literară, din păcate fară multe numere) sunt contrazise de reînnoirea campaniilor contra lui E. Lovinescu (N. Tertulian) şi T. Maiorescu (Sorin Bratu). Sunt supuse oprobriului critic două romane mai puţin ortodoxe, *Bietul Ioanide* şi *Groapa*. Silvian Iosifescu repetă ideea superiorităţii realismului socialist asupra celui burghez. În fine, în 1960, Ov.S. Crohmălniceanu scrie un amplu studiu în care toate timidele critici la adresa realismului socialist sunt puse sub semnul revizionismului. (Din nou, termenul se cuvine explicat: în partidul comunist neacceptându-se opinia separată, orice abatere de la dogmă era probă de revizionism sau deviaţionism şi se pedepsea cu excluderea). Refuzând o dezbatere reală (lucru explicabil, fiindcă n-avea nicio valoare teoretică), doctrina încerca să se apere prin ideea că orice critică este o formă de revizionism. În general, în PMR (apoi în PCR) aceasta a fost prima linie de apărare. Nici după 1956, nici după 1968, nici după 1981, n-a existat în partid o discuţie critică sau autocritică, vreo ispită reformatoare. Exceptând antisovietismul obsedant, care s-a manifestat public în aprilie 1964, deşi data de ceva vreme, nici cel mai mic gând de reformă n-a trecut prin mintea liderilor politici români. Nici, cel puţin până spre sfârşitul deceniului 6, prin mintea criticilor literari. Intitulat *Realismul socialist şi revizionismul*, studiul lui Crohmălniceanu este semnificativ, atât pentru că reconfirmă confuzia dintre spirit critic şi revizionism, cât şi pentru că reprezintă nivelul teoretic cel mai înalt atins vreodată la noi în dezbaterea teoretică despre realismul socialist. Autorul pleacă de la combaterea încercărilor criticii marxiste occidentale de a reformula conceptul şi conţine o primă informaţie asupra a ceea ce se petrecea în afară: „Departe de a fi o formulă întâmplătoare, realismul socialist e o noţiune profundă, elaborată de însăşi practica vieţii", scrie Crohmălniceanu, în maniera contradictorie de care nu poate scăpa niciun ideolog al metodei care, pe de o parte, o leagă de dinamica realităţii, iar pe de alta îi refuză orice dinamică proprie. Revizioniştii ar urmări să nege atât „socialismul", cât şi „realismul" metodei de creaţie cu pricina. Crohmălniceanu polemizează cu Lukács (aflat, el, în plină evoluţie, de la Lunacearski la Soljeniţân), care ar răpi realismului socialist orice notă distinctivă faţă de realismul burghez. Realitatea „aşa cum este ea" a acestuia din urmă ar fi o crasă dovadă de „empirism târâtor, de esenţă tipic naturalistă". Şi, chiar dacă se doresc obiectivi (împotriva avertismentului lui Lenin privitor la imposibila imparţialitate a concepţiei burgheze despre lume), adepţii realismului burghez privesc ei înşişi lucrurile dintr-un punct de vedere filosofic şi anume acela al micului burghez, filistin şi egoist. Crohmălniceanu reiterează virtutea clasică a realismului socialist: el îşi acceptă conştient şi deschis *parti-pris*-ul ideologic. Acesta este dat de perspectiva clasei muncitoare asupra realităţii. Ca o clasă care conduce societatea spre forma ei superioară, comunismul, clasa muncitoare este singura clarvăzătoare. Numai ea presimte mugurii viitorului ascunşi în prezent. Clişeele sunt aceleaşi la Crohmălniceanu din 1960 ca şi în broşura anonimă din 1951, dar exprimate mai puţin rebarbativ. Eludarea realului, în numele

artei novatoare, moderne, ar fi cealaltă eroare a revizioniştilor. Crohmălniceanu limitează valoarea înnoitoare a avangardei din interbelic la expresie: „Realitatea imediată a revoluţiei suprarealiste nu-i atât de a schimba ceva în ordinea fizică şi aparentă a lucrurilor, cât de a crea o mişcare în minţile oamenilor”. Din contra, comandamentul realist-socialist este că o „condiţie primă a unei arte autentic revoluţionare este de a acţiona asupra conştiinţei maselor, transformând, pe căile ei specifice, ideile în acţiune”. Chiar dacă noi n-am trecut prin convulsiile teoretice ale altor gânditori marxişti, Crohmălniceanu vine cu exemple de revizionism autohtone, cum ar fi pseudorevoluţia suprarealistă a lui Gherasim Luca şi D. Trost de la mijlocul anilor '40, supraaprecierea, de către comentatori, un deceniu mai târziu, a unor romane greşit orientate ideologic, precum cele ale lui G. Călinescu şi E. Barbu, sau recenta punere între paranteze de către unii critici tineri (L. Raicu) a „factorului ideologic” în folosul „concretului” vieţii. Cu acest cântec de lebădă se încheie la noi discuţia despre realismul socialist. Termenul nu va mai fi practic folosit în anii următori. Conceptul jdanovist va muri de moarte naturală, nu fără legătură, probabil, cu desovietizarea de după aprilie 1964. Se poate remarca o dată mai mult că abandonarea lui n-a fost nici consecinţa unei polemici publice, nici a unui proces de reformă ideologică internă. Conceptul a dispărut odată cu tot ce amintea comuniştilor români de influenţa sovietică. Cu siguranţă, ei înşişi n-ar fi simţit, în absenţa despărţirii de sovietici, nicio dorinţă de a renunţa la un concept care convenea de minune felului lor de a citi realitatea şi literatura.

Supraviețuiri. Vestigii din vremea unei literaturi normale

EDGAR PAPU
(13 septembrie 1908 – 30 martie 1993)



Foto: I. Cucu

Este întrucâtva nedrept ca personalitatea lui Edgar Papu, comparatist excepțional, cunoscător al câtorva literaturi occidentale în limba de origine, traducător din spaniolă (*Don Quijote* în singura noastră versiune integrală), erudit cu bune studii în Italia și în Austria, temeinic informat în istoria culturii, autor a trei cărți de istoria artei înainte de 1948, să rămână legată de nefericita idee protocronistă. Asta cu atât mai mult cu cât nu suntem deloc siguri de intenția adevărată a autorului eseurilor adunate în 1977 sub titlul *Din clasicii noștri*, de la care a pornit toată tevatura. Sigur e că alții (*nomina odiosa*, care ar trebui șterse din istoria literaturii române) au exploatat ideologic o teză destul de inocentă în sine, făcând-o foarte convenabilă pentru național-comunismul ceaușist însetat de priorități, ca dovadă a superiorității noastre etnice. Lucrul cel mai grav care se poate spune despre ideea lui Papu este opoziția ei declarată față de sincronismul lovinescian. E chiar de mirare că un om atât de fin și de precaut ca Papu a putut pune fără să clipească semnul egalității între sincronism și „năzuința ce alimentează o conștiință retardatară" (*Cuvânt explicativ*). Sincronismul reprezentase punctul de vedere al liberalismului burghez, în căutare, după Primul Război Mondial, de recunoaștere internațională

şi de aliniere la standardele europene. Era o critică explicită a provincialismului cultural din primele decenii ale secolului XX şi a urmărilor lor din România Mare. Democrat şi proocci-dental, Lovinescu vedea soluţia în legătura noastră cu Europa, împotriva pârvanismului, iorghismului, ortodoxismului şi, în general, împotriva iraţionalismelor de toate culorile politice. Lovinescu se întâlnea în principiul imitaţiei cu unul dintre rivalii lui cei mai statornici din epocă, şi anume cu Ibrăileanu din *Spiritul critic în cultura românească*. Papu nu face nicio referinţă la acesta din urmă, deşi teza lui pare o replică energică la chiar prima frază din cartea din 1909 despre absenţa contribuţiei româneşti la formarea civilizaţiei europene. Tocmai în acest punct se manifestă proto-cronismul lui Papu, menit a releva „câteva ilustrări ale anticipărilor în plan universal care au avut loc de-a lungul secolelor în literatura românească". Despre ce e în definitiv vorba? Despre faptul că, departe de a veni mereu după alţii şi de a-i imita, românii ar deţine câteva priorităţi, nerecunoscute de către străini, şi de care nici ei înşişi nu sunt conştienţi, atât în ştiinţă, cât şi în artă. Dacă, în ştiinţă, prioritatea are, de bine-de rău, un sens (şi ne putem lupta să ni se recunoască, de pildă, paternitatea asupra descoperirii insulinei de către doctorul Paulescu), în artă ea n-are niciunul. Nu interesează real-mente pe nimeni cine a folosit monologul interior pentru prima oară într-un roman, înaintea lui Joyce, care l-a impus. De ce ar interesa pe cineva că Grigore Alexandrescu a anticipat în fabula *Boul şi viţelul* „perioada de înaltă matu-ritate a lui Heine, Hugo şi Eminescu?". Prin ce? „Printr-un clasicism numai aparent cu care jonglează romanticii târzii". Nu e limpede nici pentru noi, românii, ce vrea să zică o astfel de aserţiune, darămite pentru un eventual critic occidental. Fineţea spiritului lui Papu se trans-formă într-o absolut ridicolă forţare a sensurilor când încearcă să demonstreze originalitatea fabulei: „O analiză mai atentă descoperă perfect *romantismul* acestei fabule clasice, aşa cum n-ar fi scris-o nici La Fontaine, nici Krâlov. [...] Că *este bou ca toţi boii* şi mai este şi *puţin la simţire* ar fi trebuit să rezulte exclusiv din acţiunea fabulei. Alexandrescu mai aplică însă şi acele adaosuri ca invective ale unui temperament romantic, aşa cum vom întâlni în *Scrisoarea a III a* de Eminescu. Cât priveşte sintagma *puţin la simţire*, este o critică venită tipic din partea romantis-mului, care veştejeşte îndeosebi lipsa sensibilităţii". Este uimitoare candoarea minuţiosului analist! Şi ea ne aminteşte de exagerări similare produse înainte ca Edgar Papu să creeze conceptul necesar deplinei lor valorificări. Cel puţin pre-cursori are autorul eseurilor *Din clasicii noştri*. Unul, încă foarte ponderat, este I. Constantinescu în *Moştenirea modernilor*, care vorbeşte de o *avangardă* a spiritului românesc şi se rezumă în general la cazuri pe care realizările ulterioare le-au dovedit cu certitudine. Poziţia criticului ieşean ar fi ire-proşabilă, deşi oarecum ineficientă, dacă el nu l-ar cita pe G. Munteanu (iată-l şi pe cel de al doilea precursor al lui Papu). Într-o carte despre *Ion Creangă*, în care înţelepciunea popu-lară fixată în proverbe este sistematic confundată cu filosofia ca disciplină, G. Munteanu ar fi ajuns „la unele interesante detectări ale *absurdului* în *Dănilă Prepeleac*". Şi comentează I. Constantinescu: „Am putea spune că există virtual tot materialul necesar pentru o istorie a anticipărilor de absurd în literatura noastră". Al treilea precursor, citat şi el admirativ de către I. Constantinescu, este C. Noica. În versul eminescian „Ca o spaimă împietrită, ca un vis încremenit" Noica a descifrat „un întreg capitol din frământarea filosofică a omului modern", şi anume existenţialismul. Dacă adăugăm că şi G. Munteanu credea că, în unele însemnări din caietele sale, Eminescu anticipa teoria relativităţii a lui Einstein, avem tacâmul complet. Dezavantajul lui E. Papu, în ochii posterităţii, rămâne acela de a fi oferit unor asemenea zadarnice şi caraghioase speculaţii termenul compromiţător. Lumea îi ignoră astăzi pe I. Constantinescu şi pe G. Munteanu, dar nu şi pe cel care a furnizat ideologilor naţional-

comuniști conceptul necesar pentru discursul lor demagogic.

Desigur, unele din eseurile volumului din 1977 sunt foarte interesante. De pildă, cele despre pastelurile lui Alecsandri ori despre nuvela *Alexandru Lăpușneanul*, unde referirile la un poet chinez celebru din secolul opt sau la *Pavilionul de porțelan* al lui Li Tai Pe și, respectiv, la fresca pierdută a lui Leonardo da Vinci *Bătălia de la Anghiari*, pe care scena măcelului lui Negruzzi ar evoca-o. Nu e greu de constatat că farmecul acestor eseuri provine din sfera culturală foarte întinsă, din asocieri și comparații, pe care i le permitea eseistului solida lui formație intelectuală de dinanite de război. A stabili întâietăți fiind perfect inutil, a stabili raporturi de orice fel, afinități, influențe ori pure coincidențe este esențial în critică. E. Papu beneficiază în această privință de școala refuzatului Lovinescu și a iritantului Călinescu (mereu urecheat pentru superficialitate și contraziceri) mai mult decât de comparatismul academic al lui T. Vianu (citat cu mare respect chiar și când nu e decât banal). Prin ce are mai original, *Din clasicii noștri*, ține totuși de speța comparatismului călinescian, surprinzător și insolit. Cantemir, ca „vizionar al sfârșiturilor", e apropiat de Rilke și Țuculescu. Lucru mult mai sugestiv decât presupusa anticipare a romantismului prin *Istoria ieroglifică*. Și oricum la fel de atractiv precum compararea virtuților de pictor animalier ale lui Cantemir cu acelea dovedite de Sadoveanu în *Împărăția apelor*. Călinescu, cel din *Domina bona*, ar fi apreciat această transformare a *Scrisorii pierdute* într-un epos eroicomic, de antimăști: „Trahanache este Agamemnon, conducătorul confederației aheiene. Tipătescu se identifică cu Ahile, fiind proiectat ca și acela, de către Caragiale, drept *cel iute de mânie*. În sfârșit, Cațavencu este Hector. În registrul antimăștii comice, el împărtășește soarta nefericitului erou troian. Așa cum, după ucidere, cadavrul lui Hector a fost târât în țărână de carul lui Ahile, tot astfel, în cele din urmă, cadavrul moral al lui Cațavencu s-a văzut tras – sau mai degrabă înhămat – la carul de triumf al lui Tipătescu. La rândul ei – mai trebuie adăugat –, coana Joițica este frumoasa Elena, din cauza căreia – de astă dată pe rațiunea meschină de neglijență, care a făcut-o să piardă scrisoarea – conflictul capătă o tensiune neobișnuită". Valoarea unor astfel de considerații vine din aerul lor de superioară gratuitate, tot așa și cele care opun Bucureștii naturaliști și romantici din naturalist-romanticii *Crai de Curtea-Veche* Bucureștilor lipsiți de *stil* din *astilisticul Pat al lui Procust* sau cele prin care Papu încearcă să ne convingă nu că romanele Hortensiei Papadat-Bengescu anunță (Doamne, ferește!) „noul roman" francez al anilor '50-'60, ci că exprimă nevoia de a exorciza plictisul provincial și aerul stătut cu fantome și molii din care au izvorât romanele epocii victoriene din Anglia. Formula lui Papu atinge excelența tocmai când, părăsind orice tezism, se lasă în voia erudiției asociative și a unui gust penetrant și original.

În toate studiile sale, mai ales în acelea târzii, care le reiau câteodată pe cele din tinerețe (așa cum, de exemplu, *Existența romantică* din 1980 reia un mic eseu despre *Originea romantismului* din 1936), aceasta va fi mereu problema autorului: de a scăpa de tezism, profitând de uriașele lui cunoștințe care-i permit cele mai extraordinare voiajuri comparatiste. Concludent pentru toate este chiar eseul din 1980. Inspirat de biologul Hans Driesch, care la începutul secolului XX deosebea în lumea organicului formele închise, animale, de cele deschise, vegetale, Papu aplică ideea la lumea formelor artistice și observă cum clasicismul e similar animalului, iar romantismul, vegetalului. Paralela e posibilă chiar și în plan tematic, unde clasicii preferă corpul uman și animal, dar mai ales în plan structural, unde se remarcă dezvoltarea artei clasice din interior, în jurul unui centru vital, într-un fel, ca dezvoltarea homeostatică din regnul animal, spre deosebire de arta romantică în care, ca și la plante, se tinde spre parataxă și arborescență, fără factor coordonator. Comparând ideea despre natură pe care și-o făceau clasicul Buffon și

respectiv romanticul Bernardin de Saint Pierre, E. Papu ajunge la câteva concluzii frapante. Este capitolul cel mai bun al cărţii. Curios este însă să vedem cum eseistul respinge interpretarea analogiei sale ca o metaforă, voind a o prezenta ca pe o omologare ştiinţifică. Or, tocmai asta nu se poate. Când Papu începe să întrebuinţeze conceptele biologice la propriu, asistăm la transformarea unei strălucite speculaţii literare într-o pseudoştiinţifică raportare a fenomenului artistic la fenomenul din natură. Trebuie spus că şi Blaga, şi Noica au căzut uneori în această capcană, dorind a fundamenta riguros, exact, de pildă, ideea de spaţiu ori timp spiritual, respectiv pe aceea de maladie spirituală, în loc să le dezvolte ca pe o pură posibilitate, metaforic frumoasă. Este aici o scurtcircuitare inadmisibilă, fie că rămânem în filosofia culturii, fie că trecem la ştiinţă. Aşa că iată-l pe Papu, aşternând pe hârtie formula chimică a fotosintezei ($6CO_2 + 6H_2O - C_6H_{12}O_6 + 6O_2$), prin care din bioxid de carbon şi apă ia naştere, sub acţiunea soarelui, glucoza şi se eliberează oxigenul, ca să descrie cum *dulcele* şi *proaspătul* caracterizează simţirea romanticului: „Deşi cele două produse ale reacţiei chimice de mai sus acţionează în mod obligatoriu asociate, noi le vom disocia şi vom privi mai întâi *oxigenul.* El îşi va găsi *un echivalent perfect şi chiar o cvasi-identitate* (subl. mea, ca şi mai departe – N.M.) în noţiunea de «prospeţime» sau «tinereţe» romantică [...] Pe lângă oxigenul eliberat, fotosinteza la plante a mai făcut să rezulte şi glucoza ($C_6H_{12}O_6$). Este substanţa din mediul vegetal care, pe plan romantic, îşi găseşte un echivalent, poate mai esenţial decât «prospeţimea», şi anume «dulceaţa» [...] Am mai dezbătut-o cu aproape un deceniu înainte în aplicarea ei la Eminescu [...] Intenţionăm acum să extindem acea aplicare la întregul romantism. De astă dată ne vom sprijini însă pe substratul organic al fenomenului, substrat prezentat de substanţa «dulce» în sens propriu a glucozei. *Aceasta se vede destinată să confirme obiectiv realitatea unei subiective senzaţii de «dulceaţă» romantică*”. Bizară erezie scientistă la un om cu o inteligenţă atât de vie!

CONSTANTIN NOICA
(12/25 iulie 1909 – 4 decembrie 1986)

Nu există un exemplu mai potrivit de „supravieţuitor” din vremea unei literaturi normale decât Constantin Noica. Locul lui putea fi în generaţia ’27. Dar Noica este singurul din toată generaţia a cărui operă majoră a fost scrisă şi publicată după 1965. În anii ’30, când debutează cu publicistică filosofică şi politică, urmată de un *Jurnal filosofic* şi de câteva studii despre Kant, Descartes şi alţii, Noica este considerat principalul emul al lui M. Eliade (după cum E. Ionesco îi va scrie, peste decenii, la moartea prietenului comun), deşi e mai puţin preocupat de literatură şi nu are veleităţi de romancier ori de poet ca mai toţi congenerii. Publicistica de la începuturi nu e foarte originală. Noica scrie bine, cu o expresivitate literară mai puternică decât a lui Eliade, care rămâne totuşi literatul generaţiei, despre o mulţime de subiecte, majoritatea plutind în aerul vremii. Le regăsim la mai toţi tinerii lui contemporani. Noica e naţionalist şi antioccidental, dar filogerman, e antimodern, spiritualist şi mistic. În toamna lui 1940 devine redactorul-şef al oficiosului legionar *Bunavestire*, a cărui reapariţie fusese autorizată de Antonescu în septembrie, odată cu proclamarea statului naţional-legionar. În Germania, unde fusese mai devreme, se arătase entuziasmat de charisma lui Hitler. Mai mult, în 1942, publică fragmente dintr-o carte, ulterior abandonată, despre *Filosofia politică a Germaniei de*

azi. Ideea centrală este că „Germania filosofilor e aceeaşi cu Germania războiului", filosofii fiind aceia care au creat „modurile de viaţă politice şi spirituale ale Reichului de azi", beneficiind în schimb de „tipul de viaţă politică şi spirituală" dominant în hitlerism. Sigur, Noica are prudenţa să precizeze că nu se referă neapărat la „naţional-socialism", la ideologi ca Rosenberg, ci la gândirea unor filosofi adevăraţi ca Arnold Gehlen, Carl Schmitt ori Alfred Baeumler. Dar oare nu acesta din urmă îşi deschidea cursul de la Universitatea din Berlin cu vorbele: „Când spun *Heil Hitler!*, spun un *Heil Deuschland!* concret"? Precizarea lui Noica e doar un sofism, nici primul, nici ultimul dintr-o concepţie pe cât de stăruitor afirmată, pe atât de frivol-speculativă uneori în demonstraţii. Spiritualismul lui Noica e antispinozist („nu poţi prefera vieţii spiritului adevărul") şi, deşi va da la bătrâneţe o *Logică*, profund antilogic, Noica respinge gândirea secolului XIX, ca scientistă, pozitivistă şi raţionalistă. Aici se face şi legătura cu naţionalismul lui, care ar reprezenta, în zilele noastre, „o întoarcere la mister", din combaterea căruia veacul XIX şi-ar fi făcut „un punct de onoare". Naţionalismul înseamnă aşadar „destăinuire" („s-au pornit popoarele să se spovedească"), nicidecum „descifrare". Viaţa spiritului contează mai mult decât intelectul. În felul paradoxal al lui Nae Ionescu şi M. Eliade, Noica socoteşte inteligenţa „nesuferită", iar pe oamenii inteligenţi „plicticoşi". Una din minţile cele mai sclipitoare din filosofia (şi culturală) românească scrie fără să clipească: „Am învăţat totdeauna mai mult de la oamenii proşti decât de la cei inteligenţi". În 1940, când Lovinescu îşi deschidea seria studiilor maioresciene, mult mai tânărul Noica lua partea obscurantismului şi a bolboroselilor pseudo-ştiinţifice şi pseudo-filosofice ale lui Pârvan sau Nae Ionescu, elogiind în Hasdeu pe spiritistul intrat în comunicare cu fiica lui Iulia, şi preferându-i clasicului şi echilibratului Maiorescu pe romanticul şi exaltatul Bălcescu. Un om cu mintea doldora de idei (*Jurnalul filosofic* din 1944 e o dovadă) şi atât de riguros în urmărirea lor pariază pe „trăiri" şi nu dă doi bani pe intelect care n-ar avea altă putere decât să dubleze viaţa adevărată a spiritului prin concepte şi legi.



„Reconsiderarea" lui Noica a venit la sfârşitul anilor '60 şi ea a coincis cu orientarea ideologiei oficiale spre naţional-comunism. Într-un articol din 1992, publicat în revista *22*, Adrian Marino se întreba de ce „modelul culturalo-colaboraţionist" oferit de Noica emulilor săi din *Şcoala de la Păltiniş* (printre care s-au numărat câţiva eseişti şi filosofi de primă mână, cum ar fi Andrei Pleşu, Gabriel Liiceanu, Sorel Vieru, H.R. Patapievici etc.) a fost atât de bine tolerat de autorităţi. Explicaţia lui Marino este convingătoare: Noica a fost îngăduit tocmai fiindcă acţiunea lui era declarat evazionistă, adică pur culturală, naţionalistă şi pe deasupra utilă politicii PCR din anii '70-'80 de recuperare a exilului cu care Noica avea relaţii strânse (îndeosebi cu Eliade, Ionesco şi Cioran, cultivaţi acum de regimul

comunist, care, cu un sfert de veac mai devreme, îl aruncase pe Noica în închisoare acuzându-l, ce paradox!, de a le fi răspândit cărţile în România). Alţii (Paleologu, Liiceanu) au văzut la Noica pendularea, niciodată recunoscută de filosoful însuşi, între universal şi vernacular, atât în tematica volumelor sale din aceiaşi ani (Goethe, Hegel, Platon, logică, ontologie, respectiv sentimentul românesc al fiinţei, creaţie şi frumos în rostirea românească, Eminescu, „omul deplin al culturii româneşti"), cât şi în polemicile purtate (de pildă aceea care îl duce la *Despărţirea de Goethe*, 1976). Alexandra Laignel-Lavastine a comentat toate aceste aspecte ale operei lui într-o carte publicată în 1998 al cărei titlu – *Filosofie şi naţionalism. Paradoxul Noica* – e înşelător, fiindcă opoziţia pe care cartea se construieşte este alta şi anume aceea dintre naţionalism şi modernism, ceea ce nu împiedică analiza eseistei franceze să fie, spre deosebire de aceea din cartea ulterioară despre Eliade, Cioran şi Ionesco, pertinentă şi, în orice caz, serios documentată. O justificare a influenţei lui Noica asupra generaţiei lui (care este alta decât a lui Liiceanu) dă H.R. Patapievici în autobiografia lui spirituală intitulată *Zbor în bătaia săgeţii*: „Într-un timp incult şi agresiv, Noica a predicat o sihăstrie a culturii. Fineţea mijloacelor sale, graţia limbii, soliditatea referinţei, toate acestea au făcut din el un exemplu care îşi subordonează, cel puţin deocamdată, opera. Ca orice bun înţelept, Noica nu te învaţă ce este viaţa, ci cum să o întrebuinţezi".

Ca şi Heidegger, Noica pune un mare preţ pe cuvinte şi pe originea lor (pe bună dreptate, acelaşi Patapievici nota că limba implică la Noica o „metafizică instinctivă"), desfăcând uneori substantivele de sufixe cu care fac de mult corp comun şi pe care vorbitorul nu le mai sesizează separat sau accentuând pe valoarea presupus superioară a unor prepoziţii (cum este *întru* faţă de *în*), spre a trage concluzii de ordin filosofic ori de filosofie a culturii. Un exemplu:

„Cuvintele «rost» şi «rostire» au căpătat o neaşteptată înzestrare filosofică în limba noastră. În particular, rostire este singurul termen care poate reda logos-ul grec, acest *princeps* al gândirii, ce acoperea singur jumătate din ea. Logos însemna şi cuvânt, şi raţiune, şi socoteală, şi raport, şi definiţie, şi rost. La rândul ei rostire ar putea acoperi o bună parte din echivocul fecund al lui logos: de la *flatus vocis* până la rostul ultim al lumii. De aceea: «La început a fost Cuvântul» ar putea mai bine fi redat prin: «La început a fost Rostirea», adică punerea în rost, rostuirea lucrurilor. (De la latinescul *rostrum* = bot, cioc, vârf încovoiat, gură; care dă la plural *rostra*, tribuna din for împodobită cu pliscuri de corăbii, fig. tribună, piaţă publică.) Cum a ajuns modestul *rostrum* latinesc să dea atât de mult în limba română? S-a întâmplat un lucru miraculos în laboratorul limbii noastre, cândva prin secolul al XVI-lea sau al XVII-lea: s-a trecut de la un sens concret la unul de speculaţie ultimă".

Lingviştii nu admit miracole în transformările din limbă, iar trecerea de la un sens concret la unul abstract (în cazul lui *rostrum* = gură, transformarea fiind o banală metonimie) nu e niciodată considerată miraculoasă. Din contra, se întâlneşte în o mulţime de cazuri. Exagerarea e datorată alteori aplecării lui Noica spre explicaţii protocroniste, în fond naţionaliste: „*Întru*. Un termen care i-a lipsit lui Hegel." Ia te uită! Şi mai departe: „*Întru* înseamnă şi *spre* şi *în*; aşadar, spune *nici înăuntru*, *nici în afară*, şi una, şi alta; este un fel de *a nu fi în*, înţeles ca un *a fi în*; sau, mai degrabă, un *a fi în* înţeles ca un *a deveni în*. Ca atare el indică deopotrivă faptul de *a sta* şi de *a se mişca în*, o odihnă care e şi neodihnă [...] Dacă *rostire* dă caracterul de rânduială al fiinţei, *întru* indică pătrunderea în ea". În realitate, *în* arată şi el atât locul, cât şi direcţia, *întru* nefiind decât forma mai veche a combi-

nării prepoziţiei cu articolul proclitic masculin greu de pronunţat altminteri (*în un*). Noica nu se încurcă în asemenea detalii de istoria limbii, filosofia lui speculând atractiv şi inexact pe seama filologiei. Umbletele lui însă prin tot felul de cărţi vechi, populare sau culte, religioase sau laice, sunt adesea fermecătoare. Noica e un bun culegător de expresii, pe care le pune în contexte tot mai largi. Analiza basmului lui Ispirescu *Tinereţe fără bătrâneţe* este foarte frumoasă, cu tot excesul de valorificare a presupuselor înţelesuri româneşti şi filosofice ale prepoziţiei *întru*. Primele cercuri ale acestei survolări sunt de obicei mai convingătoare decât ultimele. Gândirea extrem de speculativă a eseistului pierde repede contactul cu realitatea limbii, literaturii sau societăţii româneşti. Acelaşi lucru se întâmplă şi în studiile eminesciene ale lui Noica. Unele seamănă destul de bine cu cele ale lui E. Papu despre romantismul marelui poet. Existenţa de exemplu în *Sărmanul Dionis* a cuvintelor *nefinire* şi *infinire* în locul uzualelor *infinit* şi *infinitate* i se pare lui Noica o dovadă că Eminescu „ştie să gândească filosofic" şi „să vorbească româneşte". Pentru vorbitul româneşte poate fi o bună dovadă. Pentru gânditul filosoficeşte, una mai puţin bună, pe care de altfel Noica n-o mai face. Nici n-avea cum! O bună parte din articolele despre poet sunt consacrate caietelor manuscrise, acelea pentru a căror editare Noica a pledat în repetate rânduri şi a reuşit s-o impună până la urmă Academiei Române (dar operaţia nu e nici astăzi sfârşită). Din aceste caiete, a căror valoare e strict documentară pentru biografia intelectuală a tânărului Eminescu, Noica scoate sintagma cunoscută despre „omul deplin al culturii româneşti". Inutil a mai observa lipsa de spirit critic. Noica, de altfel, socotea critica un act de alexandrinism cultural, fără nicio semnificaţie majoră. O carte cu adevărat interesantă, deşi, ca orice speculaţie, discutabilă mai ales în concluziile generale, este aceea intitulată *Şase maladii ale spiritului contemporan* (1978), în care nu e vorba nici de bolile minţii, şi cu atât mai puţin de ale trupului, ci de cele pe care Noica le atribuie spiritului şi pe care nevroza ori psihoza nu le pot explica. Maladiile spiritului sunt de tip ontic, legate de carenţa unuia sau altuia din termenii fiinţei, cum ar fi universalul, particularul sau determinaţiile. Catholita bunăoară e boala „fiului risipitor" din Biblie, ieşit „de sub sensul generalului". Totodată e boala lui Balzac, „incapabil să împlânte generalul *Comediei umane* într-un individual potrivit". De horetită, boala voinţei, suferă Don Quijote. De atodetie, boală a culturii, suferă Spinoza, Kant şi Tolstoi. Şi aşa mai departe. Ipoteze îndrăzneţe şi uneori greu de susţinut până la capăt sunt şi în *Modelul cultural european* (1988), cea din urmă carte scrisă de Noica, unde orizonturile spaţiale şi temporale de la Blaga şi Spengler sunt refăcute pe temeiul vocabularului. „Pe câmpul de la Azincourt, în nordul Franţei, ia sfârşit era *substantivului*", scrie de exemplu Noica, şi urmează aşa: „În gramatica culturii europene, *adjectivul* venea, spre sfârşitul Evului Mediu, să grăbească extincţia substantivului". Nota cuvenită de antioccidentalism nu lipseşte nici aici, Occidentul apărându-i filosofului „debusolat" şi al cărui tineret „isterizat" produce doar cărţi bune de pus pe foc.

În fine, *Rugaţi-vă pentru fratele Alexandru* ar fi fost, dacă apărea în 1965, când a fost scrisă, şi nu în 1990, prima noastră carte de memorii de închisoare. Mai degrabă eseistică decât evocatoare, cartea e vulnerabilă în unele privinţe. În ea se vede cel mai limpede aplecarea lui Noica spre compromisul util. Monica Lovinescu i-a consacrat un comentariu foarte sever. Niciun intelectual român din anii comunismului n-a fost mai contradictoriu decât Noica, de o inteligenţă uriaşă, dar care nu e scutită de la fel de uriaşe prejudecăţi, cultivat ca nimeni altul, dar fără nici cel mai mic simţ de discernământ, ascunzând sub o modestie vicleană un orgoliu covârşitor. Unele documente recente din arhiva CNSAS îl arată gata de o colaborare nu doar de

idei cu fosta Securitate. Gabriel Liiceanu a încercat, cu acest prilej, să-i apere memoria folosind un argument falacios: Noica n-ar fi făcut concesiile cu pricina (mai degrabă probe de laşitate măruntă) decât fiindcă a ţinut să-i fie publicate cărţile. Posibil, dar ce justificare e asta? Mult mai obiectiv faţă cu idolul său se arătase Gabriel Liiceanu în extraordinarul *Jurnal de la Păltiniş*, al cărui protagonist este Noica.

CONSTANT TONEGARU
(26 februarie 1919 – 10 februarie 1952)



I-a fost dat lui Constant Tonegaru să fie republicat printre ultimii dintre poeţii generaţiei sale: tocmai lui, care îi rezumă pe toţi. Nu de împrumuturi obişnuite este vorba. Acestea i-au fost semnalate poetului chiar de la început, într-un articol al tânărului pe atunci C. Regman (reluat în *Cărţi, autori, tendinţe,* 1968). Citit astăzi, Tonegaru ne face impresia că repetă conştient poezia unei întregi generaţii (aceea numită, nu fără oarecare temei, „generaţia pierdută"), traversând-o în toate direcţiile şi călcând pe toate clapele. Regăsim în *Plantaţii* (1945), unicul volum antum al poetului, şi bufoneria sumbră sau aprostrofele lui D. Stelaru, şi spiritul caustic şi demistificator al lui Geo Dumitrescu, şi macabrul feeric ori absurdul intenţionat din *Cântecele negre* ale lui Ion Caraion, şi opoziţia dintre tavernal şi lunar a lui Ben Corlaciu. Dar ce nu găsim? *Plantaţii* pare, din acest punct de vedere, o antologie lirică în care intră toate gravităţile şi toate, cum ar fi zis Pompiliu Constantinescu, fumisteriile liricii de după Războiul al Doilea. Luate în serios ori parodiate: Tonegaru nu le repetă pur şi simplu, el are nota lui personală, care constă într-o veselie aproape permanentă, ca o mască menită să sugereze exclusiv râsul. Mai interesant este că, poezia toată din deceniul al cincilea fiind un protest la diversele şcoli interbelice, Tonegaru vine în atingere, prin intermediul „modelelor" lui, cu aceste tradiţii româneşti ori străine. Nu trebuie să ne mire numărul imens de filiaţii. Ele intră în natura poeziei lui Tonegaru (ca mai târziu în aceea a lui Cezar Baltag) şi, apoi, nu e vorba de simple imitaţii, ci de un proces de rescriere dintr-o perspectivă favorabilă sau potrivnică în spiritul generaţiei războiului. Porturile, plecările, depărtările, stepa Nogai, toponimia exotică, centaurii, Mazeppa, Salomeea provin de la Macedonski şi de la simbolişti, taverna, ploaia, toamna, boala de la Bacovia şi Laforgue, castelele, corbii, ţările feerice de la Poe prin Traian Demetrescu, pasărea Ibis şi celelalte zburătoare, de la îngeri la aeroplane, din Apollinaire. *Femeia cafenie* este minulesciană („Am iubit la Brăila o mulatră. M-a iubit?... M-a minţit?/ Vedea – cine ştie – în mine un altul?/ Avea sâni fierbinţi şi mâini reci de gheaţă./ Era prin noiembrie. Pe Dunăre dospea

ceață./ În port lumini de fanare/ robii descărcau un vagon de lignit"). *Grădina publică* începe bacovian, destrămând însă repede emoția în stilul lui Tzara din *Primele poeme* („Normalistele se plimbau pe alei în șorțuri cu picățele ca potârnichile/ scoțând melancolic batiste cu monogram roșu din buzunar/ discutau pe alei despre moartea lui Rudolf Valentino/ potrivind pantofii pe frunzele uscate de arțar"). Alte poezii sună à la Adrian Maniu, D. Botez, Emil Botta, Ion Vinea sau chiar Al. Teodoreanu din *Cânticele*. Tonegaru este în *Plantații* un veritabil colportor, însă cu detașare ironică. Dacă tragem linie pe sub aceste numeroase înrâuriri și modele, observăm că aproape toți poeții care i-au ispitit imaginația au ca însușire comună cenzurarea unor înclinații sentimentale. Sunt, cu alte cuvinte, niște romantici care se reprimă. Grație lui Tonegaru, ne dăm seama că ceea ce caracterizează poezia de imediat după războiul al doilea este, în formele sociale ale protestului, acest mic romantism sentimental și citadin. Am adaptat formula lui Călinescu pentru generația de la 1900 al cărei mic romantism era sentimental și rustic. Cu precizarea că poeții de la 1945 au față de aceia de la 1900 o viziune opusă asupra trecutului poetic, pe care nu-l acceptă, ci din contră, îl refuză.

Sentimentalismul congenital și automistificația nu sunt deloc străine poeziei lui Tonegaru. În viață poetul se comporta la fel. Prefațatorul antologiei postume *Steaua Venerii* (1969), cu titlul volumului care n-a mai apucat să apară în 1948, Barbu Cioculescu, afirmă că Tonegaru și-a înscenat o sinucidere ca să atragă atenția unei femei pe care o iubea cu disperare. Ironia sorții a făcut ca moartea, dintr-o embolie, a poetului să fie socotită de contemporani o sinucidere. Mistificația nu e, la urma urmelor, decât o sinceritate artistică. A căuta ce se află dincolo de ea nu e tocmai cea mai indicată metodă în critică. Veselia, adesea falsă, din poezia lui Tonegaru nu izbutește să traducă (deși are aerul că o face) un mare sentiment de neliniște existențială, dar nici să ascundă „boala" adevărată a poetului care este aceea a unui suflet inadaptabil. Toată verva încearcă zadarnic să dea iluzia unei condiții blestemate și a unei suferințe metafizice, în vreme ce sentimentalismul incurabil, nostalgia minoră ies mereu la suprafață ca untdelemnul deasupra apei, ca în această sugestivă *Weltschmerz*:

> „Umbrele dobitoacelor curg pe apă,
> limba lor rămâne în tristețe;
> ele ling turnuri,
> palate de sus cu care se adapă.
>
> Negre ca niște cutii pentru viori
> se simt străine forțe călătoare,
> păsări de țiglă trec chemându-se prin nori
> ori niște cenușii aripi de mori de vânt?
>
> Prin oglindă Soarele coboară într-un cufăr
> în roșul său somn –
> numai la ora caldă cu mister
> urcă să fie tava florilor de nufăr."

Prin acest peisaj privit în oglindă nu adie nicio boare de „dincolo". Și nici nu se presimte vreun simbolism barbian. Totul este definitiv plat, chiar și când, voind să sugereze un hermetism oarecare, Tonegaru folosește maniera avangardiștilor de a sincopa rostirea și de a amesteca în pălărie elemente ale realității spre a le face să pară bizare: „Pomii prăfuiți par pianiste pudrate în restaurante/ și clatină capul ca strugurii ce se desprind din vii". Sau: „Vezi, îmi stau nervii în semicerc/ unde lingurițe de argint cu monogram/ cad în linie dreaptă...". Nici la propriu, nici la figurat, astfel de versuri n-au vreun înțeles. Părăsind fronda, în poeziile târzii, Tonegaru n-a mai dovedit nici măcar acea originalitate parodică din *Plantații*, care îi va atrage, peste patru decenii, simpatia lui Florin Iaru și a altor optzeciști, coborându-se la caligrafierea unor teme ale avangardei lui Vinea ori Voronca: „A rămas Marea cu limba înghețată pe dig/ cu

morunii înăuntru ca într-o vitrină". Sau: „Ca nişte fete mici purtând cosiţe, doar stelele cădeau neîncetat". Sau, în fine: „în plopii care fac dantele/ coboară noaptea ca un fum".

Falsul ermetism, dar mai ales mistificaţia şi fronda cam năstruşnică a lui Tonegaru au avut ecou în epocă şi, din nou, în anii '80. Critica l-a primit, de fiecare dată, cu circumspecţie, ca pe un poet minor.

ALEXANDRU PALEOLOGU
(14 martie 1919 – 2 septembrie 2005)



Ca şi Şt. Aug. Doinaş ori N. Balotă, Alexandru Paleologu debutează editorial târziu, fiind „absorbit" de generaţia '60 pe care o întrece în vârstă cu mai bine de două decenii, dar care l-a adoptat ca pe un vestigiu prestigios dintr-o lume pe care n-o cunoştea. Prima lui carte este *Spiritul şi litera* (1970), repede omologată, nu doar printr-un premiu al Uniunii Scriitorilor, dar prin entuziasmul recenzenţilor. Se remarcă imediat spiritul galic şi *frondeur* al eseistului, dezinvoltura, cultura fină care subîntinde analogiile aparent spontane, dar mereu frapante, frivolitatea asumată contra savantlâcului. Alexandru Paleologu declară din capul locului că nu se socoteşte critic literar, ci doar un maniac al lecturii, nepretinzând la cărturăria ştiinţifică ori la exhaustivitatea bibliografică. Sigur, mărturisirile lui trebuie luate *cum grano salis*, dată fiindu-i plăcerea paradoxului niciodată dezminţită. Recunoaşte că n-a citit o groază de lucruri, ba chiar îşi dă cu părerea despre cele necitite. Despre teatrul lui Iorga, susţine cu candoare: „Este exclus să fie în întregime caduc". Împotriva părerii lui Călinescu, îl găseşte perfect reprezentabil pe al lui L. Blaga. Preferă *Jocul ielelor* („net superioară") celeilalte piese a lui Camil Petrescu, *Suflete tari*, iar despre romanele aceluiaşi scrie câteva pagini foarte juste („nimic mai neproustian..., nimic mai stendhalian"), deşi nu la fel de interesante precum cele consacrate lui Camil Petrescu tot atunci şi parcă în replică de Alexandru George. Nu s-a observat că majoritatea eseurilor din *Spiritul şi litera* are ca obiect teatrul. Dacă ar fi băgat în seamă şi arta spectacolului (om de lume, Paleologu era şi om de teatru, frecventându-l deopotrivă cu expoziţiile şi concertele), ar fi putut fi unul din comentatorii cei mai urmăriţi ai fenomenului, într-o ţară în care cronicarii dramatici au fost totdeauna numeroşi, dar mediocri. E cel dintâi care găseşte că *Însemnările zilnice* ale lui Maiorescu sunt un *Bildungsroman*, la fel ca şi corespondenţa tânărului Kogălniceanu de la Lunéville şi Berlin neremarcată înainte decât de specialişti. Subiectele eseurilor lui Paleologu nu dovedesc nicio preocupare sistematică, din contra, cea mai deplină disponibilitate, salturi de la una la alta („cabriole", cum le zice el cu un franţuzism neintrat în limba română) şi un delicios răsfăţ asociativ. Despre Călinescu, împreună cu care împărtă-

şeşte un anumit aer „neştiinţific" şi liber (Zarifopol nu fusese recuperat), scrie:

„Călinescu este un monstru de bun-simţ, o mină inepuizabilă de observaţii şi de judecăţi de o evidenţă absolută, apodictică, răsturnând toate iluziile şi preconcepţiile simţului comun; de aceea surprinde, irită, deranjează inerţiile mentale. Într-un text celebru, *Domina bona*, celebru mai cu seamă pentru aparentul delir şi bufoneria ideologică, ceea ce surprinde este evidenţa unor judecăţi ce restabilesc nişte adevăruri ale căror negative erau (şi sunt) comun acceptate; surprind de asemenea exacta măsură şi justa metodă a paradoxului..."

Aici sunt deja punctele de plecare pentru cărţile următoare (*Bunul-simţ ca paradox*, 1972, *Simţul practic*, 1974 şi celelalte). Teza lui Alexandru Paleologu este că bunul-simţ nu e totuna cu simţul comun, cum credea Descartes. E, cum îl arată numele, darul de a simţi bine, corect. Simţul comun trăieşte din prejudecată. Bunul-simţ e o formă firească a judecăţii. Don Quijote are bun-simţ, bărbierul Nicolas se împărtăşeşte din simţul comun, ca şi Sancho, dar care este corijibil. Lauda adusă lui Călinescu se bazează tocmai pe acest paradox. Eseurile tipice sunt cele în care, refuzând orice sistemă vizibilă cu ochiul liber şi fragmentând discursul critic (în volum există doar două texte de oarecare amploare), Paleologu răstoarnă toate locurile comune care-i ies în cale: elogiază gafa, ca „semn de nobleţe" spirituală, cinismul, ca început al vieţii morale şi distracţia, ca sete de cunoaştere. După el, nu e bărbat adevărat acela care nu e prostit de femei. Fapta cea mai virilă nu e de altfel a mânui sabia, ci a citi *Critica raţiunii pure*. Iubirea nu e niciodată ucisă de obişnuinţă, numai sexualitatea poate avea această soartă. Frivolitate vine de la fărâmiţare: fiindcă despică firul în patru, „filosofia e frivolitatea însăşi". Oamenii mediocri suferă de carenţe emoţionale, nu de gândire. Asemenea reflecţii sclipitoare se referă şi la autori şi la cărţi. *Don Quijote* e un roman cavaleresc precum cele pe care le-a parodiat, tot aşa cum Socrate, care i-a combătut pe sofişti, este cel mai mare dintre toţi. „Don Juan ca amant e nul", susţine Paleologu. Legenda virilităţii i s-ar trage de la muzica lui Mozart: eroul lui Don Giovanni şi-a compensat muzical eşecurile din libretul lui Da Ponte. „Ce să facă un bărbat normal cu o femeie decât dragoste şi filosofie?", se întreabă Paleologu apreciind contestata scenă din romanul lui Camil Petrescu (ar fi de remarcat totuşi că Gheorghidiu nu în filosofie o iniţiază pe Ela în patul conjugal, ţinându-i de fapt un curs de istoria filosofiei). Caracterul de fragmentarium al eseisticii lui Paleologu duce direct la expresia aforistică: „Posteritatea nu se înşală decât în omisiunile ei, dar nu consacră niciodată false valori"; „Misantropia înţelepţilor nu e ireductibilă fiindcă încape totdeauna într-o formă de scepticism"; „A fi cu cultura la zi. Ce enormă incultură exprimă asemenea vorbă!" Modelele au fost în parte recunoscute de autorul însuşi: Montaigne, La Rochefoucauld, Chamfort, Rivarol sau, la noi, Ralea şi Zarifopol.

Despre cel din urmă citim în *Ipoteze de lucru* câteva eseuri admirabile. „Nouă acestorlalţi ne rămâne în orice caz mângâierea gândirii lucide", zisese Zarifopol, adversar, ca şi Paleologu, al mistificărilor şi chiar al misticii. După ce deploră cota scăzută a primului conducător al *Revistei Fundaţiilor Regale*, Paleologu afirmă că articolelor culese de acesta în cărţi cititorul contemporan ar trebui, spre o mai bună cunoaştere, să le adauge pe cele neculese, şi precizează: „...Nu vreau, fireşte, câtuşi de puţin să minimalizez aceste texte, care au însemnat pentru mine, în anii mei de ucenicie, modelele şi îndemnurile decisive...". Lucrul, deşi evident din capul locului, trebuia spus! Ca să înţelegem legătura spirituală dintre cei doi eseişti, e, poate, bine să citim cu atenţie ce scrie al doilea despre cel dintâi. În trei ample articole care, împreună cu acela despre Noica, constituie partea cea mai substanţială a *Ipotezelor de lucru*, Alexandru Paleologu ne oferă mai mult decât câteva

sugestii pentru un portret al lui Paul Zarifopol. El porneşte de la discutarea judecăţilor anterioare şi constată că acestea – limitate de obicei la semnalarea a trei note ce ar fi caracteristice lui Zarifopol, şi anume scepticismul, estetismul şi o nu prea sigură orientare în spaţiul cultural românesc – sunt, dacă nu greşite, cu totul insuficiente. Mai ales scepticismul i se pare a fi rodul unei confuzii. Paul Zarifopol a fost un exasperat de iconodulie şi de clişee culturale. Polemizând cu „generaţia tânără", de la 1930, el declara: „Menirea istorică a generaţiei noastre a fost să întreţie un raţionalism critic necruţător". Şi Tudor Vianu, şi alţii credeau acelaşi lucru. Acest raţionalism necruţător e de câteva ori scos în evidenţă de Alexandru Paleologu la modelul său şi, pe bună dreptate, distins de inteligenţa uscată, searbădă, care i s-a reproşat indirect lui Paul Zarifopol, ca de altfel tuturor ironiştilor. Din contra, inteligenţa primului editor al lui Caragiale e savuros irigată de bună dispoziţie, tresare permanent de un râs interior. Alexandru Paleologu mărturiseşte a fi învăţat cel mai mult tocmai din această inteligenţă ironică şi funciar veselă. Mărturisirea merită să fie citată in extenso:

„Am învăţat de la triada Caragiale-Zarifopol-Cioculescu în primul rând lucrul acesta minunat şi de cel mai mare preţ, anume că buna dispoziţie este condiţia cea mai propice a lucidităţii, a înţelegerii, a muncii, a obiectivităţii, a libertăţii spiritului, a imunităţii (omeneşte relativă) faţă de prostie şi frică; adevărul acesta mi l-au confirmat Rabelais, Montaigne, Cervantes, Voltaire, Goethe, Anatole France, mi l-a confirmat apoi viaţa şi poate mai cu seamă adversităţile ei. În anii adolescenţei şi tinereţei mele, între altele şi influenţa lui Şerban Cioculescu m-a ajutat în bună măsură să rezist curentelor întunecate, iraţionale şi inumane care au sedus totuşi pe mulţi şi, spre stupoarea mea, chiar pe unii din cei mai înzestraţi dintre reprezentanţii generaţiilor interbelice. Curentele acelea erau potrivnice bunei dispoziţii şi superioarei *skepsis* ce caracterizează spiritul critic şi umanismul".

Cu aceasta, am caracterizat în parte şi eseistica lui Alexandru Paleologu. Ea este, în primul rând, una lucidă, critică, ironică. Polemismul e la locul lui peste tot în aceste eseuri politicoase, deşi ferme, a căror *urbanitas* se observă imediat, începând chiar de la frumuseţea stilului, de o studiată şi aristocratică neglijenţă. În definitiv, polemismul lui Paleologu e o formă a discuţiei; şi ţine de o artă a conversaţiei. Premisa lui declarată este că în cultură şi în idei totul e discutabil; e, adică, necesar să fie discutat. În critică, autoritatea nu constă în suprimarea replicii, dar în stimularea ei. Cine are cu adevărat autoritate (şi Paleologu are) provoacă discuţie – deseori pătimaşă, câteodată senină –, întreţine plăcerea disputei şi nu se supără stupid pe adversari. Critica excită spiritul la discuţie sau nu există. Cu Noica, Dinu Pillat, Ş. Cioculescu şi cu alţii, autorul *Ipotezelor de lucru* s-a aflat în timpul din urmă pe poziţia luptei de idei, cum fusese mai demult (atunci însă mult mai acerb) cu N. Balotă şi cu Al. Ivasiuc. Critica trăieşte din permanentă confruntare şi moare nu doar când i se pune pumnul în gură, dar când ea însăşi pune pumnul în gură replicanţilor ei. A treia însuşire a eseisticii lui Paleologu o constituie bunul ei simţ. Am luat termenul în accepţia susţinută de criticul însuşi. Bunul-simţ e superior tolerant, capabil să înţeleagă fără să se nege pe sine şi să aleagă fără să excludă. Magistralul eseu despre *Despărţirea de Goethe* a lui C. Noica găseşte în reducţionismul filosofului, calul de bătaie principal, căci dacă „pentru Noica orice discuţie se traduce într-o opoziţie, (şi) orice opoziţie într-o excludere", pentru Paleologu distincţia separă spre a face mai clară legătura, iar opoziţia e o tensiune în armonie. Şi, în fine, cum nu e capabil de comprehensiune decât acela care ştie destul, eseistica lui Alexandru Paleologu este erudită, hrănită de lecturi diverse şi făcute la timp (ceea ce înseamnă şi recitire), deschisă dinspre artă (şi nu doar lite-

ratură) spre filosofie. Erudiţie nu vrea să însemne îmbâcseală de cunoştinţe, însuşire naturală, asimilare nonşalantă. Nimic rigid, inert, în bagajul intelectual al eseistului. Ideile, citatele, relaţiile vin de la sine, exact când e nevoie de ele. Sigur, spontaneitatea aceasta presupune, pe lângă vocaţie, o tehnică. Alexandru Paleologu ştie foarte bine cum se *joacă* naturaleţea. Eseurile lui sunt *causerie* superioară, înaintând, *à bâtons rompus*, printre paranteze, amintiri personale, divagaţii, glume, dar coagulate totdeauna în jurul unei idei pe care doar cine nu vrea n-o vede.

Însemnările critice din *Alchimia existenţei* dezvăluie o latură mai puţin pusă în valoare până acum a scrisului lui Alexandru Paleologu, şi anume aceea de portretist şi de evocator. Încet-încet, eseistul se revelă şi ca un remarcabil prozator, stăpânind, pe lângă arta prozei de idei, o artă de povestitor, nonşalantă şi riguroasă, o intuiţie subtilă în observarea oamenilor, la care trebuie adăugat stilul foarte personal. „Socotesc că dacă mor înainte de a mărturisi ce am văzut şi cunoscut, nu mi-am făcut datoria", declară Alexandru Paleologu în interviul acordat lui Călin Dan pentru revistele *Amfiteatru* şi *Orizont* şi reluat în finalul *Alchimiei*. „Suntem câţiva supravieţuitori ai unei lumi dispărute şi despre care testimoniile lucid-afective sunt puţine. E vorba de reconstituirea şi fixarea unor privelişti sociale, ceea ce aş numi autobiografia unei societăţi, nu a unui individ." *Alchimia* conţine câteva eşantioane caracteristice, care merită a fi semnalate, înainte de orice, mai ales că autorul a murit înainte de a-şi scrie memoriile. Iată amintirile despre H. Catargi printre rândurile cărora putem citi un autoportret: „Dar Catargi a rămas mai monden decât Pallady. [...] Evident că şi el avea zona lui de solitudine, chiar intratabilă, nu se poate altfel pentru un artist. Era însă un om deosebit de culant, de receptiv, de curtenitor, se ducea foarte des în case de prieteni unde juca bridge, cu lume care nu avea nicio legătură, sau doar una întâmplătoare, cu arta, şi care nu făcea nici un caz de pictura lui, o socoteau o simplă *lubie* nevinovată, care i se poate trece cu vederea unui om de lume atât de simpatic. El era gata la orice conversaţie, nu era omul care să amintească sau să facă simţit că este un artist, un intelectual, un om diferit de ceilalţi, cu o a doua viaţă, mai esenţială [...] De la Catargi am auzit cele mai interesante remarci despre artă spuse absolut de la egal la egal, bineînţeles cu autoritatea (discretă) a profesionistului, dar fără a o impune". Şi încă: „În viaţă avea o inteligenţă cuceritoare tocmai prin simplitate şi naturaleţe, a unui om de lume bine crescut, care nu-şi aroga nicio superioritate asupra oricărui alt ins din aceeaşi societate, un om care nu făcea deloc caz de propria inteligenţă". La moartea lui Marin Preda, Alexandru Paleologu prinde, în câteva agrafe, ceva din natura reală, de atâţia necunoscută ori chiar răstălmăcită, a omului care nu mai era: „Pentru că avea o predilecţie pentru licenţele de limbaj şi pentru că, într-adevăr, îşi dădea uneori în petec în ce priveşte «des bienséances», unii îi contestau lui Marin Preda o însuşire pe care, dimpotrivă, ţin să i-o recunosc, să i-o subliniez: Marin Preda era un domn [...] Se aseamănă, aşa îmi pare, cu Pierre Bezuhov, cel mai desăvârşit domn dintre toate personajele literaturii universale. Desigur, el se ştia mare scriitor, tot aşa cum Pierre se ştia mare senior, dar dincolo de aceste privilegii interioare, Preda, ca şi Pierre, avea simţul profund al egalităţii umane. Respectul lui pentru cultură era nesfârşit, aşa cum era şi al lui Ilie Moromete, care-l admira pe Iorga pentru mintea şi ştiinţa lui [...] Respectul pentru cultură este o trăsătură ţărănească sau, cel puţin, a unui anumit tip de ţăran, cel care a dat ţării noastre atâţia artişti şi intelectuali de mare clasă". Ar merita reproduse şi alte portrete, al lui Sergiu Al. George sau al lui N. Steinhardt. În sfârşit, din aceste succinte amintiri, nu sunt absente umorul şi autoironia. La o recepţie de la ambasada română din Paris, în 1968, autorul se lipeşte întâmplător de doi necunoscuţi: „Un bărbat înalt, un francez, vorbea cu un domn a cărui figură îmi era familiară, un român, cineva din

familia Zarifopol. Băgându-mă cam indiscret în preajma lor, mă uitam zâmbind la român aşteptând să mă recunoască şi el. Ţinea în mână un ţoi mare de ţuică şi stătea degajat în picioare, cu cealaltă mână în buzunar, ascultându-l pe francez. Brusc am înlemnit: românul era Malraux! [...] Nici n-am mai zăbovit mult acolo. (Francezul, am aflat pe urmă, era Valentin Lipatti.)"

Eseul consacrat lui Sadoveanu (*Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*) este nu numai singura monografie a lui Paleologu, dar probabil lucrul cel mai original care s-a scris până astăzi despre autorul *Baltagului*. Chiar dacă nu întru totul valabil critic. În câteva din punctele lui de plecare, nu putem să nu fim de acord cu Alexandru Paleologu. E vorba, înainte de orice, de considerarea marelui scriitor nu ca „un instinctual, om al naturii", ci ca „un *artifex* de esenţă cărturărească", intelectual şi erudit, a cărui operă a evoluat vizibil de la cărţile tinereţii la cele ale maturităţii „printr-un proces de transmutaţie interioară care l-a modificat fundamental". Se ştie că nu toată lumea împărtăşeşte ideea acestei rupturi. Linia de demarcaţie între întâiul moment şi cel următor ar trece, aproximativ, prin anul 1929, când Sadoveanu a publicat *Zodia Cancerului*, preludată de *Hanu Ancuţei* şi de *Împărăţia apelor* şi urmată de *Baltagul*. Un prim capitol, reluare a unui text din *Bunul-simţ*, studiază filosofia lui Sadoveanu: caracterul ei intelectual universalist şi de *praxis* (înţelepciune). O filosofie bazată pe aprobarea cosmosului, monistă şi care privilegiază „legea" generală în detrimentul „accidentului" individual: sursele ei sunt în gnosticism, în acel amestec de gândire helenistică, mitologie orientală şi creştină prin care trec sevele pitagoreice şi se încheagă magia unităţii cosmosului. Alexandru Paleologu este convins că se poate dovedi o frecventare reală şi temeinică de către Sadoveanu a acestor surse, cărora el le descoperă prezenţa în operă. Compară, între altele, ipoteza sadoveniană asupra formaţiei spirituale a magilor Daciei (din *Creanga de aur*) cu tezele lui Pârvan şi Blaga, ceea ce ar putea însemna că Sadoveanu nu învăţase filosofie după ureche, în scopurile imediate ale artei lui. Alexandru Paleologu precizează: „Nu e vorba de o «filosofie» naturistă, simplă, populară; e o filosofie savantă, hermetică, presupunând cărţi şi exegeze erudite... Este o filosofie şi o artă de caracter iniţiatic, termen care sperie pe unii, sugerându-le cine ştie ce vrăjitorii «oculte», cine ştie ce uneltiri suspecte; această spaimă este un fenomen de semicultură, când nu de-a dreptul o obliteraţie mentală. Conştiinţa iniţiatică aparţine cosmologiei tradiţionale, aceeaşi pretutindeni, nealterată de fireştile ei variante stilistice; ea presupune o concepţie monistă dinspre univers – *hèn kai pàn* – în sfera căreia se înscriu toate marile sisteme moniste ale gândirii universale." Putem desigur discuta cât din filosofia sadoveniană este tras din izvoare cărturăreşti, şi cât e refăcut intuitiv, dar e neîndoielnică „sensibilitatea" scriitorului la un anume mod de a concepe universul, la o natură înţeleasă ca „epifanie a misterului cosmic" şi nu ca sălbăticie rousseau-ist cultivată. Propriu-vorbind, eseul dezvoltă aceste premise şi constă în demonstrarea, strălucită, a caracterului iniţiatic pe care-l presupun (în ordinea filosofiei şi a artei) trei dintre operele de seamă ale lui Sadoveanu: *Creanga de aur*, *Baltagul* şi *Ochi de urs*. Eseistul observă câteva similitudini frapante între scrierile menţionate: toate sunt, în fond, romane de dragoste; în toate, dragostea atrage o coborâre în infern şi descoperirea mijlocului ce permite ieşirea de acolo; la rândul ei, experienţa infernală se constituie ca o iniţiere şi ca o pedagogie; în sfârşit, oricât de realiste ca înfăţişare ar fi unele din aceste romane, există în ele profunde relaţii simbolice (care le conferă caracterul iniţiatic) ori chiar, bine disimulate, anumite structuri mitice care multiplică în adânc realul de la suprafaţă. În ce le priveşte pe acestea din urmă, ele au format mai ales obiectul de studiu al criticii anglo-saxone (sub influenţa cercetărilor antropologice ale lui Frazer şi ale şcolii din Cambridge), dar n-au lipsit nici aiurea, ca urmare a studiilor lui Jung. Serge Doubrovsky citează un studiu al lui Gilbert Durand despre

Le décor mythique de la Chartreuse de Parme, în care e vorba de acel „semantism primordial al sufletului uman care debordează toate semiologiile într-un dat imediat nu al conştiinţei individuale şi reflexive, ci al comunicării universale a conştiinţelor". Alexandru Paleologu porneşte, cum am văzut, de la constatarea unei structuri aparente (cele trei romane în discuţie sunt romane de dragoste, iar dragostea este, în fiecare, pusă la încercare, se observă cu ochiul liber) spre a ajunge pe urmă la acele structuri ascunse, mitice, rod al imaginaţiei colective. Între unele şi altele, ca între „mase cu densităţi diferite", relaţia nu e simplă, de reduplicare, ci complexă, romanele căpătându-şi prin această structurare dublă simbolismul esenţial. Nu e nevoie să dau mai multe exemple, spre a constata că Alexandru Paleologu a văzut bine. În *Creanga de aur*, Kesarion Breb se îndrăgosteşte de Maria din Amnia. Pentru el, infernul este Bizanţul lui Constantin şi al Irinei de unde o smulge pe Maria. Creanga din titlu (simbol străvechi, ştiut încă autorului *Eneidei*) este aici totuna cu înţelepciunea, cu ajutorul căreia Kesarion o scoate pe Maria din tenebrele palatului lui Constantin ca să intre, prin durere, împreună, „în ordinea definitivei înţelegeri, care e cea mai mare iubire". Creanga propiţiatorie poate fi baltagul nefolosit de Gheorghiţă, în celălalt roman, unde Vitoria descinde în infern (simbolizat de râpa unde se află osemintele lui Lipan), iar Gheorghiţă face o experienţă a iniţierii. În *Baltagul*, scenariul mitic îl oferă legenda zeului ucis, a lui Osiris. În *Ochi de urs* există, de asemenea, un scenariu al labirintului păzit de fiară sau al danteştii *selva oscura*. Alexandru Paleologu revelă foarte sugestiv aceste implicaţii. Culi Ursake din *Ochi de urs* coboară şi el în infern: acesta, spune criticul, este, spre deosebire de râpa din *Baltagul* ori de Bizanţul din *Creanga de aur*, infernul interior. (Mă întreb: oare nu există un infern interior şi în celelalte? Nu-l găseşte episcopul de la Sakkoudion pe Kesarion închis în chilie şi în sine, după opt zile de post negru şi de retragere din orice relaţii cu lumea din afară, chinuit de răspunsul la teribila întrebare în faţa căreia întreaga înţelepciune din univers a trebuit să se dea bătută? Nu există în *Baltagul* acel *prânz refuzat*, cum spune Paul Georgescu, al Vitoriei, semn al coborârii în infernul din sine unde crede a afla adevărul?) Aceste analize conduc înţelegerea operei sadoveniene în locuri nebătute, virgine, în care, deocamdată, Alexandru Paleologu se află singur, însoţit doar de certitudinea orgolioasă că posedă adevărul (absolut, nu personal), care e creanga lui de aur. „Socotim că decriptarea temei Isis-Osiris în *Baltagul* este suficient de convingătoare, spune criticul. Nu vedem cum ar putea fi respinsă cu argumente totodată oneste şi inteligente... Noi nu propunem o interpretare personală. Întâmplător suntem primul care a divulgat-o, prin mijlocirea tiparului, dar, cum spuneam la începutul demonstraţiei noastre, nu ne închipuim că dintre cititori nu a văzut-o vreme de atâtea decenii chiar nimeni". Ei bine, oricât de straniu ar părea, n-a văzut-o, s-ar zice, nimeni. Cu unele din interpretările critice anterioare, cu toată originalitatea alor sale, Alexandru Paleologu s-a întâlnit totuşi. Un caz semnificativ ni-l oferă *Baltagul*. Autorul *Treptelor lumii* critică sever ideea parafrazei după *Mioriţa* şi pe a monografiei antropologice. I. Negoiţescu şi cu mine am mers în acelaşi sens. În baladă, scopul scenariului imaginat de cioban este învăluirea, ascunderea morţii şi a cauzelor ei; în roman, el este, din contra, dezvăluirea împrejurărilor morţii. Deosebirea este importantă nu numai deoarece romanul trage de aici o urmare justiţiară (inexistentă în baladă), la care se referă şi Alexandru Paleologu, dar şi fiindcă singură atitudinea dezvăluitoare conduce la o căutare şi la o ieşire din spaţiul con-sacrat prin care romanul se constituie ca gen. Ciobanii din baladă nu se mişcă, în fond, ci pendulează, fără a părăsi spaţiul sacru, mitic. În fine, această căutare (esenţială în orice definiţie, cred, a romanului) este în *Baltagul* opera unei femei care îşi iese provizoriu din rol şi, în loc să ţească pânza aşteptării, merge în ţara bărbaţilor. Mă deosebesc de Alexandru Paleologu în unele privinţe

esențiale. De exemplu: teza căutării pe care mi-am bazat eu însumi analiza *Baltagului* ca roman realist este incompatibilă nu numai cu menținerea lui în câmpul de sensuri al baladei, dar chiar cu orice model simbolic (osirian ori altul) care ar anula „căutarea" (interpretând-o ca pe o obligatorie repetare simplă) și de asemenea „ieșirea", căci ne-ar menține în spațiul mitului. Eseul lui Paleologu este perfect coerent în demonstrațiile lui. Nimic nu e ostentativ, scos acum, proaspăt, din cărți, nimic nu e inert material, inutil ideii critice. Referința, citatul, parantezele sunt spontane, ca o limbă maternă în care te-ai deprins să-ți traduci automat gândurile. Pe alocuri, ocolurile savante mi-au amintit de Odobescu, numit el însuși într-un context de două ori odobescian: o dată, pentru că e plin de parfumul unor versuri latinești; a doua, datorită mărturisirii gustului pentru livresc („mărturisim că am cedat unei ispite livrești și unei plăceri de om ce nu mai e tânăr"). Întregul eseu se lasă în voia acestor excursii erudite. Dacă Nechifor vorbește, ca tot omul, de „dracii" Vitoriei, comentatorul ne răsfață cu o digresiune „demonologică", citând pe Goethe, Hasdeu, Hugo, Plutarh, Cabala și Jung, proverbe populare, pe Neagoe Basarab și C. Noica. Dacă vine vorba de *Miorița* (și vine deseori), nu se mărginește s-o compare cu *Baltagul*, dar intră într-o lungă și, cred, întemeiată dispută cu folcloriștii. Heidegger e citat în legătură cu mortul din râpă, Lipan, iar maxime latine ori franceze, cuvinte grecești, indicații etimologice, expresii în trei-patru limbi împânzesc pagina. Firul nu e pierdut nicio clipă, deși mereu îngropat, ca Styxul, sub pământurile mișcătoare ale erudiției.

Cu o excepție, după 1989, cărțile lui Alexandru Paleologu sunt culegeri de conferințe și interviuri. *Politețea ca armă* (2000) se deschide cu câteva considerații despre vorbire și scris. Fără vreo concluzie. Paleologu fiind în mod evident un om al scrisului, oralitatea îl prinde mai puțin. Mărturisirile din *Politețea ca armă* trădează de altfel o *mauvaise conscience*. Este mult laxism ideatic și chiar etic în interviuri, și o stilistică tot mai precară. Senectutea literară a unuia dintre cei mai străluciți eseiști din câți am avut suferă de lipsă de caracter.

RADU STANCA

(5 martie 1920 – 26 decembrie 1962)

Versuri din Radu Stanca a fost (chiar postum) o veritabilă surpriză, pentru că a scos din legendă un poet aproape necunoscut, dacă exceptăm un cerc de prieteni, despre care însă s-a vorbit mereu. Numele lui a fost mai ales legat de baladele publicate în 1945 în *Revista Cercului literar* de la Sibiu. Întrebarea este acum dacă baladele constituie partea cea mai rezistentă a creației lui, ca în cazul lui Șt. Aug. Doinaș, cu care, de altfel, Radu Stanca este foarte înrudit. Poetul nu e totuși remarcabil cu adevărat în baladele propriu-zise (numeroase), după cum nu e în lirica directă: mai degrabă el are înclinația de a reprezenta lirismul, poemele lui cele mai bune fiind niște false balade, de fapt o formă de „lirică mascată". Sensul lor nu e în ele însele (în limbă, în construcție, în regia spectacolului) ca la Șt. Aug. Doinaș, ci în prezența celui care le însuflețește. Poetul pune în scenă sentimente și idei, inventând decorul. El este autor și personaj, Radu Stanca, dar și Regele visător, Ioana d'Arc lamentându-se pe rug, studentul alchimist, Buffalo Bill, domnul îndoliat din castelul în ruine, Arhimede simțindu-se apărat de cercurile lui în fața soldatului. Baladele pure în care personajele își joacă propriul rol nu au nimic excepțional. E nevoie ca eroii să joace rolul poetului, să fie măștile lui, ca să simțim cum poezia se umple de farmec și de mister. Poetul este uimitor când face el însuși totul:

scenariul, regia, decorurile, costumele, intrând până la urmă pe scenă sub un chip de împrumut. E posibil ca orice poet epic să pună ceva din sine în fabulele şi în eroii lui; altfel cum am mai vorbi de poezie? Dar la Radu Stanca eroii nu există: ei nu sunt decât măşti, autorul însuşi travestindu-se în ei, pentru a se ascunde sau pentru a se dezvălui mai bine, uneori numai pentru a se amuza: „Tot ce mica-mi inimă pofteşte/ Mi-e prilej de-orgii şi de festine". Cum liricul poartă totdeauna o mască, în înţelesul că simpla autenticitate nu realizează arta, poezia reprezentabilă a lui Radu Stanca e esenţial lirică. Spre deosebire de cerchişti, care vedeau în baladă o epicizare a poeziei, Stanca procedează la o liricizare a epicului. El rămâne neconvingător în confesie: îndată ce se pune în scenă însă devine memorabil. El trebuie să ia chipul Ioanei d'Arc spre a-şi plânge viaţa netrăită:



„Mă strânge-n braţe zvelt, ca pe-o nuia,
Floare de foc mă face şi mă-nclină,
Sfielnicele buze mi le bea,
Iar trupul mi-l dă jos de pe tulpină.

Zvârlindu-şi faţa-n sus, mă frânge-n dinţi,
Pe pulpe-mi cade frânt, pe şold îmi urcă,
Prin părul despletit de şerpi fierbinţi
Sute de limbi deodată îmi încurcă,

Şi-acoperindu-mi pleoapele cu scrum
Sub stranie îmbrăţişare împlinită,
Ca-ntr-o înaltă amforă de fum,
Scăldându-mă, mă duce la ispită.

Eu îmi desfac sandalele şi joc
Pe rugul plin de braţele nebune,
Păgânul joc al dragostei, în loc
Să-nalţ întunecata rugăciune.

Şi-abia acuma văd, privind în jos
Spre limbile ce-aleargă şi mă-mbie
Că – păcătoasa! – am un trup frumos
Şi-un mijloc zvelt şi pur, ca o făclie,

Că degetele mele sunt subţiri
Şi sânii mei rotunzi sunt albi ca mieii
Pe care i-am păzit visând oştiri
Şi-ntârziind în sipet jocul cheii."

Falsele balade compun o lume ciudată, de gravură veche cu burguri medievale şi castele, cu ziduri de cetate şi turnuri din care se risipesc bătăile ceasurilor, cu străzi înguste pe care se văd cavaleri, trubaduri, neguţători şi baroni, ori alunecă negre şi tăcute landouri. Dar probabil tabloul e o halucinaţie a poetului care-şi regăseşte sufletul rătăcitor în aceste fantome. Tristeţile poetului, care e, în fond, un elegiac minor, se obiectivează, astfel, în umbrele unui teatru chinezesc. Pentru el, Evul Mediu e, de fapt, lumea familiară a copilăriei, către care se întoarce mereu cu nostalgie sau cu suferinţă. Din sufletul lui ies la lumina zilei tot felul de arătări şi el n-are puterea sau poate nu vrea să le alunge: acestea se înstăpânesc asupra lui, trăiesc în locul lui, iubesc în locul lui, calcă nescrise pacte cu diavolul. Un „trubadur mincinos" îşi cheamă iubita în castelul din Spania. Buffallo Bill îşi adună tovarăşii spre a ţine calea timpului:

„Diseară poştalionul va trece prin
strâmtoare
Iar noi îl vom surprinde la locul cunoscut,
Întocmai ca pe vremea când mânuiam
topoare
Şi flinte ghintuite. Întocmai ca-n trecut."

Un domn în doliu şi cu faţa ca lumânarea merge în turnul unui castel spre a-şi întâlni iubita moartă:

„Din când în când din sufletul meu seara
Ca dintr-un vechi landou întunecos,
Un domn înalt, în doliu, alb ca ceara,
Lâng-un grilaj de poartă se dă jos."

În sfârşit, un student cu aer hoffmannian îşi distilează prin zeci de eprubete o iubită amăgitoare ca un fum (poezia este extraordinară):

„Şi iată că-ntr-o noapte izbuti!
Căci distilat prin zeci de eprubete
Lichidul cu reflexe albăstrii
Iscă un fum cu forma unei fete,

O fată cu păr lung, de abur pur,
Cu sânii goi, săltând ca nişte valuri,
O negură dansând jur împrejur
Într-o profuzie stranie de voaluri.

De-atunci apoi, din ce în ce mai dens,
Din ce în ce mai mult, la ora şapte,
Această experienţă fără sens,
El o făcu în fiecare noapte.

În fiecare noapte, aşadar,
Din serul nou creştea încet în aer
Un trup înalt, albastru, sublunar,
Un sul de-argint, subţire ca un vaer."

Nu ştiu ca vreun teatru din ţară să fi pus în scenă, în ultima vreme, o piesă a lui Radu Stanca. Nedreptăţit este, în felul acesta, atât regizorul, printre cei mai de seamă pe care i-am avut şi de numele căruia se leagă un moment de neuitat al scenei sibiene (de la începutul anilor '50), cât şi dramaturgul, interesant şi original, a cărui operă nici măcar n-a fost publicată în întregime. Din cele cincisprezece piese păstrate, cinci au fost strânse în volum în 1968 şi alte cinci în 1985 prin strădania Ioanei Lipovanu, editoare. Experienţei regizorale i-a adăugat câteva articole teoretice, toate demne de atenţie, aceste două preocupări înmănunchindu-se fericit cu aceea creatoare, care ar merita să fie mai bine cunoscută publicului. Nici criticii nu s-au înghesuit să comenteze opera dramaturgului. Titlurile remarcabile se pot număra pe degetele de la o mână.

Ceea ce se vede numaidecât la lectură este priceperea tehnică a omului de teatru. Perfect alcătuite, sub raportul compoziţiei dramatice, cu o gradaţie studiată a subiectului, piesele sunt, fără excepţie, agreabile, „curate", fără elemente de prisos, şi câteodată profunde. Radu Stanca are ceea ce se cheamă idei dramatice, pe care ştie de minune să le dezvolte. Teatrul lui, esenţial poetic, are o linie clasică, prin economie şi rigoare. Autorul a teoretizat (în *Tragedia şi modalitatea ei scenică în perspectiva actualităţii*) superioritatea tragicului asupra dramaticului şi comicului: „În tragedie, eroul este angajat total, actele sale sunt definitive, ele antrenează un univers întreg. Eroul tragic ne face complici, pe când eroul dramei numai martori." Şi mai departe: „Natura dramei rezidă în procesul de individualizare a personalităţii umane, pe când natura tragediei în acela de socializare a individului... Tragedia e umanistă pentru că structura ei e în *cauza umanităţii.*" Într-o epocă în care dramaturgia s-a îndreptat mai ales spre grotesc, reafirmarea rostului tragediei e aproape singulară. Cel puţin prin alegerea tipurilor de conflict, piesele lui Radu Stanca sunt tragedii. Dar trebuie făcută precizarea că dramaturgul a plătit şi el modernităţii tributul inevitabil, relativizând sentimentul tragic prin apelul la joc. Maniera nu este însă nici aceea a lui Giraudoux, nici aceea a lui Cocteau. Ludicul rezultă în piesele lui Radu Stanca din clasicismul lor fundamental: este

mijlocul prin care conflictul tragic devine pur iar înfruntarea fără ieşire a protagoniştilor seamănă cu un mare joc, ale cărui reguli stricte nu pot fi fără primejdie nesocotite. Ne aflăm în faţa unor piese în care intriga este aproape totdeauna privilegiată în raport cu personajele. Subiectele, ori de unde ar fi culese, din mitologia naţională sau din tradiţia clasică, din vechi legende religioase sau din repertoriul renascentist, se desfăşoară într-un mod absolut imprevizibil, mizând pe efectul de surpriză şi de răsturnare (chiar şi de două ori în cuprinsul unei piese) a datelor iniţiale. Un teatru de intrigă este şi acela al lui Dürrenmatt. Radu Stanca preferă grotescului poezia, aburul învăluitor al mitului mai degrabă decât violenţa relaţiilor ori degradarea lor dincolo de limita umanului. Chiar dacă această violenţă nu lipseşte (şi cum ar putea lipsi dintr-o tragedie?), asociată uneori cu nebunia sau crima, există mereu un echilibru secret care restabileşte, fie şi virtual, o armonie etică, o „frumuseţe" a sufletului omenesc niciodată pe de-a-ntregul compromisă de ură, de viclenie sau de pasiune.

Cu două excepţii, toate piesele au fost scrise între 1944 şi 1949. Trebuie spus că, sub toate raporturile, teatrul lui Radu Stanca este extraordinar de divers. Şi, cu toate acestea, extraordinar de unitar. Indiferent de subiect sau de formula de tratare, o piesă de Radu Stanca este imediat recognoscibilă după câteva elemente de construcţie a intrigii. În *Ochiul* (1945), subintitulată „fantasmă tragică", ne aflăm în epoca lui Bogdan, fiul lui Ştefan cel Mare. Datele istorice servesc exclusiv drept cadru şi n-au nicio pretenţie de adevăr, sau, măcar, de verosimilitate. Piesa are un substrat fantastic şi un conflict de natură morală. Domnitorul posedă un ochi miraculos, care râde, pe care l-a pierdut într-o bătălie cu leşii. Din acea clipă nimic nu mai este ca înainte în Moldova: recoltele sunt năpădite de buruieni, apele seacă în albii, oamenii îşi pierd încrederea în ei înşişi şi în semenii lor. Bogdan o iubeşte pe Ruxanda, o jupâniţă munteancă hărăzită de soţie, dar fata îl respinge. Ea nu ştie nimic de ochiul care râde, după cum nici ceilalţi de la curte nu ştiu de ce poartă domnitorul o năframă neagră pe obraz, cu excepţia unui om al său, ticălos şi viclean, care trage sforile. Solul leşesc care vine la nuntă e un bărbat falnic şi cuceritor. Văzându-l, domnitorul îşi dă seama că are ochiul care îi fusese scos în luptă. Ruxanda se îndrăgosteşte de sol, şi când Bogdan îl aruncă în temniţă, ea îi cere eliberarea în schimbul respectării promisiunii de a deveni soţia domitorului. Avem aici o parte din procedeele caracteristice lui Radu Stanca: impasul tragic (şi Ruxanda, şi Bogdan se găsesc într-o situaţie fără ieşire), „târgul" (care cere unuia din eroi un sacrificiu) şi, la urmă, încercarea de a lămuri lucrurile prin înşelăciune. Domnitorul se lasă convins de omul său de încredere să-i dea drumul solului, dar să-l omoare în ascuns, ca să-şi recapete ochiul. Ceea ce se şi întâmplă. Numai că în ochiul dobândit pe această cale se poate citi, ca într-o oglindă, crima săvârşită. Ruxanda se sinucide, iar domnitorul îşi pierde minţile. În această formă oarecum naivă, dramaturgul construieşte o problemă morală. Bogdan se luptă de fapt cu sine, cu demonul său lăuntric. Ca să izbândească, ar trebui să-l învingă pe acesta. Dar cercul vicios nu se lasă desfăcut. *Secera de aur* (1949) este o „legendă veche pentru tineret", încă şi mai apropiată de naivitatea basmelor, dar dramaturgic alcătuită cam la fel. Într-un sat românesc arhaic are loc alegerea noii căpetenii. Aceasta trebuie să câştige întrecerea celor mai harnici secerători şi, dacă izbuteşte, urmează să ia de soţie pe frumoasa fiică a fostei căpetenii. Printr-un vicleşug, pretendentul cel mai autorizat, şi dorit de toţi, e înlăturat de un nemernic, care are un om de taină priceput şi fără scrupule, ca şi Bogdan din *Ochiul.* Miza o reprezintă şi aici un factor miraculos, o seceră, care este rodul muncii unui tânăr cinstit şi iubit de săteni. Secera ajunge la duşmanul său, care, odată învingător în competiţie, pune stăpânire pe sat, se înconjoară de alţii de teapa lui şi-şi aruncă în temniţă rivalul. Din nou revine femeii iubite rolul de a propune o înţelegere, prin care ea se sacrifică: libertatea

bărbatului râvnit contra cedării ei. Doar că lucrurile se încheie cu bine, de data aceasta, ca să se satisfacă cerinţa poveştii morale. *Madona cu zâmbetul* (1944) este probabil prima piesă a autorului. E o „dramoletă florentină”, a cărei acţiune se petrece la începutul secolului XVI. Admirabil construită, această operă într-un singur act este o mică bijuterie dramatică. Madona Lucrezia, o curtezană foarte frumoasă, îl iubeşte pe Pietro Siburi, care, la rândul lui, o iubeşte pe mai tânăra madona Constanza. Şi ca lanţul racinian al pasiunii să fie complet, Lucrezia este iubită de Antonio, personaj puţintel malefic, şi de Bonzo, sluga semiidioată a Constanzei. Antonio îl convinge pe Bonzo să îl îndepărteze pe Pietro Siburi de Lucrezia. Aceasta îşi dă seama de vicleşug, dar nu-l poate opri pe Pietro să-şi urmeze pasiunea. Ea va pierde rămăşagul (procedeu recurent) cu Antonio. Hotărâtă să întoarcă situaţia în favoarea ei, dansează aproape goală înaintea lui Bonzo, lăsându-se îmbrăţişată de bietul idiot. Până la urmă nu mai are altă soluţie decât să se sinucidă şi, cu zâmbetul echivoc al morţii pe figură, pozează pictorului Leonardo. De unde vine sugestia, e foarte limpede. Fără să fie o capodoperă, *Madona cu zâmbetul* e o tragedie psihologică echilibrată şi concisă, cu un anumit mister şi cu scene remarcabile. Tema morţii, într-o atmosferă de puternică senzualitate, o descoperim şi în *Faunul şi cariatida* (1956), o piesă în versuri în care un faun se îndrăgosteşte de o statuie (tema seamănă cu aceea din *Hora Domniţelor*, publicată în volumul din 1968, unde, pe un fond mitic, un tânăr se îndrăgosteşte fără speranţă de o idee, de o femeie-fantasmă). Faunul va pieri, ucis de vestalele templului Dianei, iar cariatida se va prăbuşi, de durere, atrăgând cu sine pieirea templului şi a locuitoarelor lui. Versurile nu sunt la înălţimea operei lirice a lui Radu Stanca.

Am lăsat pentru la urmă piesa cea mai complexă şi mai pretenţioasă: *Rege, preot şi profet* (1946). Toate însuşirile teatrului lui Radu Stanca se găsesc reunite în ea, ca şi toate procedeele dramaturgice. Dar tot în ea se văd cel mai bine şi limitele acestui teatru. Un rege biblic crede că va rămâne în amintirea poporului său construind un Palat al Plăcerilor, unde, noapte de noapte, se petrec orgiile cele mai cumplite. Din pustie vine însă un profet, orb, sprijinit de umărul unei frumoase fete, pe nume Abigael, care blestemă palatul şi pe dezmăţaţii lui, promiţând un cutremur, care va prăbuşi totul la prima lună plină. Norodul de petrecăreţi se pocăieşte, doar regele nu vrea să ţină seama de avertisment. Totuşi, la sugestia marelui preot al cetăţii, el transformă palatul într-o biserică, în speranţa că Dumnezeu nu-şi va lovi propria casă. Dar neîndeplinirea profeţiei ar atrage şi pedepsirea, după legile locului, a profetului mincinos. Acesta îşi acceptă soarta susţinând că, de vreme ce păcătoşii s-au pocăit, scopul lui a fost atins. Dar Abigael se teme pentru viaţa lui şi, disperată, îl atrage pe rege în biserică în noaptea fatală, ca să pângărească locaşul şi să-l determine pe Dumnezeu a-l dărâma. Intervine încă o dată marele preot, care, după ce împiedică fapta, ajutat de profet, îl trimite pe acesta la moarte, în vreme ce, pocăit el însuşi, regele se hotărăşte a-şi schimba viaţa. Totul e aici: lipsa soluţiei, în conflict, pariul (şi sacrificiul), încercarea de a trişa, răsturnarea completă a situaţiei (aceiaşi care-l iubesc la început pe rege pentru dărnicia lui, îl venerează apoi pe profet, ca să-şi convertească la urmă sentimentul în adorarea marelui preot care i-a salvat de la pieire). Remarcabile sunt mai ales înfruntările dintre personajele care încarnează tripla putere: regele, deţinătorul celei pământeşti, profetul, purtător de cuvânt al lui Dumnezeu, şi marele preot, abil intermediar între cer şi pământ. Din păcate, impresia tragică este diminuată de schematismul dramaturgic. Tragedia îşi revelă latura ludică. Autorul ne face spectatorii unui joc (e drept, plin de miez) şi nu complicii unei tragedii. S-ar zice că miza e mult prea mare şi debordează cadrul tipic al teatrului lui Radu Stanca. Mi-au plăcut mai mult fie acele piese în care miza este pe potriva mijloacelor (şi tragedia conserva o notă de eleganţă superficială), de exemplu *Madona cu zâmbetul*, fie, îndeosebi, acelea în care se realizează un fel de tragic pur, transcendent, ca o curată imposibi-

litate a soluţiei, de exemplu *Dona Juana*, *Ostatecul* ori *Oedip salvat*. În *Rege, preot şi profet* este o impuritate, estetic vorbind, datorată unui subiect pe care jocul nu-l poate cuprinde decât în parte: o intrigă prea bogată şi spectaculoasă pentru problemele metafizice implicate.

În totul, teatrul lui Radu Stanca nu merită relativa uitare în care se găseşte.

ION NEGOIŢESCU

(10 august 1921 – 6 februarie 1993)



Autorul scrisorii de solidaritate cu E. Lovinescu, publicată în 1943 în *Viaţa*, Ion Negoiţescu, a fost unul dintre tenorii interesantei mişcări literare cunoscută sub numele de *Cercul literar de la Sibiu*, înfiinţat în 1943. Cerchiştii erau studenţii lui Blaga, în vremea refugiului Universităţii clujene la Sibiu. Ei au scos o publicaţie, *Revista Cercului Literar*, în puţine numere, în 1945, după câţiva ani în care au militat pentru o literatură estetică, oarecum împotriva tradiţionalismului blagian şi inspirată de preeuropenismul lovinescian. Numele de „O. Goga" dat *Cercului* la început era tactic. Atmosfera intelectualităţii ardelene era impregnată de naţionalism. Cerchiştii au fost în repetate rânduri atacaţi în ziarele vremii. Gabriel Ţepelea îi batjocorea în *Ardealul*. După întoarcerea la Cluj, o nouă revistă, *Euphorion*, proiectată să ia locul *Revistei Cercului Literar*, nu mai apare. Euphorionismul, susţinut îndeosebi de N. Balotă, voia să fie o depăşire a estetismului cerchist. O parte din ezitările acestea între programe opuse se pot constata în corespondenţa publicată după câteva decenii între Negoiţescu şi Radu Stanca. Acolo schiţează cel dintâi o deosebire între cerchism şi euphorionism. Din prima epocă rămân baladele lui Doinaş, dar şi ale lui Ioanichie Olteanu, care n-a perseverat ca poet. Teatrul lui Stanca e ulterior, ca şi critica lui Negoiţescu, din care doar puţine texte sunt din timpul războiului. Cerchismul (despre euphorionism nu se mai vorbeşte până la volumul de debut al lui Balotă) e complet ignorat în deceniul de realism-socialist, recuperarea întâmpinând rezistenţă până la începutul anilor '70. O parte din supravieţuitori (Radu Enescu, N. Balotă, I. Negoiţescu, Aron Cotruş, C. Regman sau Doinaş) se vor strânge, graţie poetului Al. Andriţoiu, în jurul revistei orădene *Familia*. Nu este ultima încercare de a reînvia spiritul cerchist, dar este cea mai importantă. Ulterior, cerchiştii vor fi înghiţiţi de generaţia '60.

Ion Negoiţescu a îmbrăţişat, în critica de poezie de după 1965, cea mai radicală poziţie modernistă, depăşindu-l cu mult pe maestrul său E. Lovinescu, atât în privinţa „simbolismu-

lui" critic (în sensul în care l-a definit el însuşi în micromonografia pe care i-a consacrat-o în 1970), cât şi în privinţa reducerii poeticului la lirismul pur, neîntinat nici de anecdotă, nici de retorică, nici de vreun corelat obiectiv. Poate doar G. Călinescu în capitolul despre Goga din *Istorie* să fi dovedit tot atâta tenacitate în purificarea poeziei de orice alt conţinut decât acela al subiectivităţii capabile să se nutrească din sine însăşi precum Nastratin Hogea al lui Ion Barbu. În cel dintâi studiu remarcabil (scris în anii '50 şi publicat în 1968), *Poezia lui Eminescu*, găsim gata formată această concepţie puristă. Fireşte, e preferat Eminescu din postume celui din antume, între care opoziţia devine maximă, acesta din urmă fiind considerat rodul clasicistei poetici maioresciene mai curând decât al propriei vocaţii romantice, aşa de clară totuşi în poemele neîncheiate şi netipărite integral ale juneţii. Maiorescu ar fi de vină pentru imaginea acestui Eminescu neptunic, în spiritul romantismului *Biedermeier* (termenul nu-i era cunoscut lui Negoiţescu) al unor Mörike, Lenau şi Heine, care a întârziat cu o jumătate de secol ieşirea la suprafaţă a adevăratului Eminescu, plutonic şi vizionar, afin al lui Hölderlin şi Novalis. Întreg studiul pledează pentru această idee, care rupe în două poezia lui Eminescu, scoţând la lumină, ce e drept, versuri, strofe ori chiar poeme (majoritatea neisprăvite) a căror combustie lirică este uneori superioară celei, aproape stinse, acoperite de lavă, din *Luceafărul* ori din unele romanţe. Prin ţevăria *Luceafărului* ar sufla vântul, în vreme ce în oceanul de imagini fierbinţi din *Memento mori* s-ar naşte diamante dintre cele mai preţioase. În definitiv, Negoiţescu nu face decât să tragă ultimele consecinţe ale interpretării călinesciene a antumelor. Dar dacă G. Călinescu păstra încă un anumit respect formulei de poezie a secolului XIX, în care liricul, epicul şi didacticul coexistau până şi la marii romantici, Negoiţescu comprimă poeticul la lirismul absolut pur, fără insule narative, reflexive ori descriptive. Dificultatea este de a şti dacă acest Eminescu al profunzimilor primordiale, în care „de plânge Demiurgos, doar el aude plânsu-şi" – iată versul-cheie, conform lui Negoiţescu – există cu adevărat sau este doar o virtualitate de o remarcabilă forţă mai degrabă lirică decât critică. Puţine versuri din cele postume confirmă, de altfel, plutonicul. Şi încă: poate fi conceput ca existând acest Eminescu plutonic fără acela neptunic al tradiţiei începute de Maiorescu aşa cum a existat, din 1889 şi până aproape de noi, poetul antumelor strânse în volum de criticul junimist într-o ignorare deplină a celuilalt? În *Scriitori moderni*, Negoiţescu examinează din acelaşi unghi poezia foarte diversă a unor Bolintineanu, Hasdeu, Coşbuc, Duiliu Zamfirescu, Macedonski, Adrian Maniu, Ion Pillat ori Philippide. Aplicând *à la lettre* teza lui Călinescu şi Borges a influenţei inverse, el crede că Philippide l-a influenţat pe Hasdeu şi Ion Barbu pe Coşbuc (în traducerile căruia găseşte versuri de un barbism atât de curat, încât nici nu par scrise de poetul *Iernii pe uliţă*), dând, cu alte cuvinte, prioritate orizontului contemporan de lectură al criticului asupra cronologiei istoriei literare. E şocant să descoperi, în acelaşi Coşbuc, câte o sintagmă ce pare extrasă din *Inimi sub săbii* de Jebeleanu ori să guşti în autorul *Ostaşilor noştri* un singur vers şi acela de un parnasianism definitiv: „În Asia, cuib verde de lebede-argintii". Cu o astfel de viziune răsturnată, legitimă teoretic, dar greu aplicabilă, Negoiţescu a putut fi un critic excepţional (mai ales de poezie: în proză, gusturile sale sunt excentrice, preferând de exemplu romanelor *Ion* şi *Răscoala* mediocrul roman *Amândoi*, cu „abisala" Solomie drept protagonistă), dar nicidecum un istoric literar.

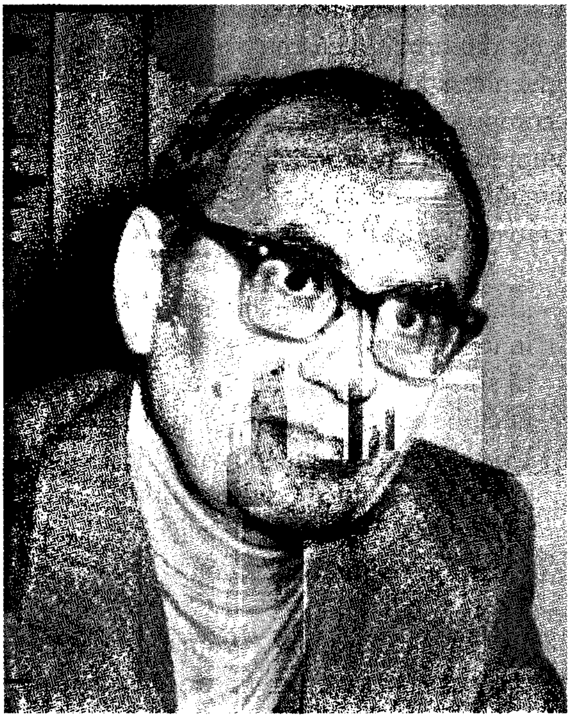
Criticul a fost o prezenţă puternică în două etape, despărţite de o lungă tăcere, ale activităţii sale. Mai întâi, în timpul războiului, când a animat *Cercul literar* sibian şi, apoi, revista acestuia. Junele Negoiţescu era un veritabil dandy al anilor '40 din secolul trecut, un prooccidental şi

un estet ireductibil, polemizând cu naționalismul cronic al ardelenilor (și, implicit, cu Blaga) și susținând *euphorionismul*, ca o contopire dintre apolinicul vechilor greci și faustianismul modern, împotriva banalităților neosămănătoriste și provinciale la modă. În al doilea rând, după revenirea sa în actualitate în anii '60-'70, când estetismul este, din nou, principala armă contra, de data asta, tematicii socialiste și a rudimentarei literaturi comandate de oficialitate. Chiar dacă adesea discutabile, judecățile de valoare ale criticului nu păcătuiesc niciodată prin abandonarea criteriului estetic, ci prin, cel mult, subiectivitatea unui gust complet neortodox. Când, pe apucate, în *Analizele și sintezele* din 1976, sau în *Istoria literaturii române* din 1991 (doar un prim volum, consacrat literaturii dintre 1800 și 1945), Negoițescu leapădă haina criticului spre a o îmbrăca pe aceea a istoricului literar, rezultatul este superficial și neconcludent. Fără îndoială, folosind în mod predilect uneltele criticului, istoricul e mereu subtil, cuceritor, original și extravagant. El face un început de nouă selecție, lăsând pe dinafară autori care se bucurau la Călinescu ori la alți istorici literari de capitole substanțiale. Încă din proiectul de istorie literară contemporană publicat în *Tribuna* clujeană spre finele deceniului 7, care a provocat scandal, se remarca acest spirit selectiv al viitorului op al lui Negoițescu, deși acesta se referea la alte perioade. Învățați să confunde istoria literară cu un dicționar de autori, mulți critici buni au contestat atunci proiectul. Nu-i pun la socoteală pe cei inspirați de ideologia comunistă. Scrisă în exil, *Istoria* a conservat principiul eliminatoriu de odinioară. Este meritul ei principal. Din păcate, lecturile istoricului sunt departe de a fi complete (lipsa bibliotecilor din țară se resimte), opere de seamă sunt ignorate, erorile de informație abundă și multe judecăți par neserioase. În loc să impună o scară proprie de valori (ar fi fost absolut necesar, la exact o jumătate de veac după *Istoria* lui Călinescu), cartea lui Negoițescu reușește să compromită ideea însăși de revizuire.

Poet minor (a debutat cu versuri și a publicat poezie și la maturitate), Negoițescu este în schimb un original memorialist în *Straja Dragonilor*. Deși începe sub auspicii goetheene, este probabil singura autobiografie românească gândită în spiritul unei sincerități deplin rousseau-iste. Nimeni n-a mai avut curajul unei confesiuni atât de directe și de oneste, cu atât mai mult cu cât autorul a fost un pederast din speța lui Gide și Cocteau, dar într-o țară departe de a se fi eliberat de prejudecăți sexuale, chiar și în epoca postcomunistă, când cartea a putut totuși să apară. Evident, înainte de 1989, ideea tipăririi acestor memorii de adolescență, cu toate inițierile de rigoare, nu-i putea trece prin minte nici măcar unui excentric ca Negoițescu și ar fi produs un imens scandal. Ce e drept, nici în 1994 ele nu s-au bucurat de succesul așteptat, alta fiind în acel prim deceniu de euforii și frustrări agenda cititorilor vechi sau noi de literatură.

Până la urmă, opera lui Negoițescu, unul dintre cei mai personali critici de după al Doilea Război, este decepționantă: fragmentară, diletantă, nefinalizată și extravagantă. Despre clasici a lăsat doar considerații fulgurante, unele extrem de atrăgătoare, și nicio sinteză. A prefăcut ierarhia critică în antologie de texte. Despre contemporani a avut păreri care n-au fost omologate. A susținut mereu excepția în detrimentul comunului, ceea ce nu e rău, ca principiu, dar devine greu de acceptat ca regulă generală. Cea mai mare calitate a criticii lui Negoițescu a fost și cel mai mare defect al ei: extrema originalitate.

ŞTEFAN AUGUSTIN DOINAŞ
(26 aprilie 1922 – 25 mai 2002)



Şt. Aug. Doinaş nu şi-a putut vedea publicată în 1947 sau 1948 întâia lui plachetă de versuri, *Alfabet poetic*, premiată totuşi la Cenaclul „Sburătorul”, condus, în puţinii ani în care i-a supravieţuit lui E. Lovinescu, de către Vl. Streinu şi Ş. Cioculescu. Sub acelaşi titlu, poetul şi-a antologat treizeci de ani mai târziu poezii scrise între 1941 şi 1977. Titlul e înşelător: Doinaş n-a fost niciodată un învăţăcel, stângaci, dibuitor, imprevizibil. O poezie ca a lui, născută înzăuată cu coif cu tot, ca Minerva din ţeasta lui Jupiter, nu implică învăţarea unui meşteşug, deşi este vădit meşteşugărească, urmare a unui travaliu în care joacă un rol lecturile (poetul a scris numeroase eseuri despre poezie, foarte informate, dar păcătuind printr-o anume generalitate, culese în *Lampa lui Diogene*, 1970, *Poezie şi modă poetică*, 1972, *Orfeu şi tentaţia realului*, 1974) ori traducerile (din Ruben Darío, Dante, Hölderlin, Mallarmé, Benn etc.). Natura poeziei lui Doinaş constă în cultura ei. Dacă există o evoluţie, ea seamănă mai degrabă cu o acumulare lentă şi misterioasă decât cu o schimbare bruscă la faţă. Poetul nu învaţă, ci se învaţă. Tânărul Doinaş se hrăneşte din presentimentul maturului Doinaş.

Poezia de la senectute nu este totuşi aceeaşi de la început. Poetul a îmbrăcat trei veşminte succesive. Primul este al baladelor din anii ’40 şi, în general, al versurilor scrise (nu şi publicate) până spre 1960. E vorba de ciclurile intitulate în antologia *Foamea de unu* (1987), *Manual de dragoste*, *Mistreţul cu colţi de argint*, *Ovidiu la Tomis* şi *Anul scufundat*. Al doilea este al poemelor „abstracte” din deceniile 7 şi 8, tot acum intitulate *Foamea de unu*, *Voluptatea limitelor*, *Hesperia* şi alte câteva. În fine, de la *Vânătoarea cu şoim* (1985) încoace putem vorbi de o poezie polemică şi moralistă.

Dacă Doinaş este poet mare, este cu siguranţă în cea dintâi dintre aceste etape. Poate nu cea mai profundă, dar cea mai spectaculoasă poezie rămâne aceea de la debut. Niciodată mai târziu poetul nu va mai scrie versuri la fel de frumoase, într-o limbă la fel de nobilă şi de rafinată. Este şi poezia în care originile şi afinităţile se simt cel mai bine chiar dacă în detrimentul originalităţii: Goethe şi Schiller, împrospătaţi prin romanticii germani, Coşbuc filtrat prin Philippide şi Blaga, întâiul Ion Barbu, înnoit cu sugestii care ne trimit la nenăscutul (ca poet) Dimov. Aceştia şi alţii intră în aliajul fastuos al baladelor, la care trebuie adăugaţi Shakespeare şi Pillat pentru sonete, printre cele mai minunate din întreaga poezie românească. Sonurile baladeşti sunt ale unui alexandrin, prin contrastul dintre o atmosferă crepusculară, epuizată, funerară, şi o plăcere a rostirii şi a descrierii, un elan vital, care imprimă versurilor măreţie şi eleganţă. Alegorismul structural nu e străin de Philippide, tot aşa cum poezia de concepte vine din Paul Valéry, prima şi marea iubire a lui Doinaş: „Aşa mă bântuie cu voluptate, punând pe fruntea mea stigmat şi mir/ amantă fără patimă, Ideea”.

Însă tot aici își fac loc senzualitatea, lenea ori visarea vegetativă a cărnii:

„Lăsați acum bătaia lopeților să cadă.
E ora lenei pline, a miilor de sori
și-a fructelor mușcate cu dinții albi de pradă
păstrând încă aroma de fildeș până-n zori.
Lăsați piciorul leneș s-atârne într-o parte
Și luntrea să viseze pe-o latură."

Se remarcă de pe acum la Doinaș glisarea între senzație și idee. Un anume prozaism al fondului se răscumpără prin superbe spectacole lexicale, mai ales în balade, care nu s-au învechit deloc. Vopselele sunt la fel de proaspete, țesătura e vie, caldă, palpitând secret. Cadența e somptuoasă, ca a vâslelor în cădere solemnă ale unei corăbii mortuare:

„Și Xenofantos, flautist de seamă,
cânta la provă, preamărind pe zei,
cântare de durere și de teamă.
Iar vâslele cu vârful de aramă
Duceau în mare tânguirea ei.

Căci loviturile cădeau în valuri
în ritmul grav al imnului duios;
iar valurile suspinând pe maluri
loveau nostalgic marile chimvaluri
vibrând de-un sunet orfic, unduios."

În alt poem, această alianță între spiritul abstract și deliciile formale se traduce printr-o critică a „sfintei, trecătoarei voluptăți". E pretutindeni un fel de romantică delectare cu materiale viguros-concrete ale fanteziei, un vitalism stăpânit, observabil chiar și în poeme care exploatează proliferarea monstruoasă a ruinei fizice. Este aici un Arghezi somptuos:

„Pecinginea se lăfăia-n donjoane,
Puia șopârle purpura-n postav.
Ogivele cădeau peste balcoane
și pragurile licăreau broboane,
căci Regele Pescar era bolnav."

Dar e deopotrivă vocea de sirenă a unui clasicism beat de abstracțiuni. Din simțirea tulbure-sezuală și din formalismul reflexiv se alege în cele din urmă estetismul ceremonios al acestor prime poezii a căror capodoperă este *Orfica*. Poetul își compune în ea o mască elină, clasic-romantică, philippidiană în aparență și hölderliniană în esență, încercând să purifice senzorialitatea prin hieratismul gustului:

„Îmi place dintre semeni treptat să mă retrag,
în infinitul mare o arie să trag,
să știu un loc din umbră cu trepied și trepte
în care șapte tineri în togă să m-aștepte.
Un clopoțel s-anunțe pe ganguri reci, pe dale,
sosirea mea ghicită din zgomot de sandale.
Cu magică formulă și cabalistic semn
să-nconjur sanctuarul secret și să-l însemn."

În *Omul cu compasul* (1966) poetul face un pas mai departe spre un platonism al esențelor pure. Din lucruri, se alege forma, din perisabil, durabilul, din viață, un tipar tras cu compasul ce înconjoară un sanctuar și un refugiu dintr-o ordine de lucruri mai abstractă decât aceea din *Orfica*:

„Ci-n mijlocul declinului lumesc
eu stau și-aștept, cu sfiiciune, ceasul
când putrezi-vor florile ce cresc
ca broaște care-mi tulbură compasul.
Atunci, lovind cu vârful în nisip,
Aceleași semne vor luci în soare,
Păstrând în forma lor eternul chip
Al lucrurilor lumii trecătoare."

Pe reflexul materialității perisabile se instalează contemplativitatea, un ochi distant, mallarméan (prin Valéry). În sonete, clasicismul structural a învins romantismul gestual și lingvistic, într-o poezie de o suavă limpezime, cu nete contururi de lumini și umbre, desăvârșită artizanal. Poetul lucrează cu materii delicate, fragile, imponderabile, transparente. Teme shakespeariene străbat

ici-acolo („Nimic din tot ce-a plăsmuit natura/ nu-ţi va păstra fiorul şi măsura/ mai credincioase decât versul meu"). Lapidare şi sentenţioase, versurile se desfoliază până la scheletul curat al ideii:

„Să laşi, în faţă, cercul să-ţi repete
priveliştea: o dată, înc-o dată.
Abia atunci poţi jupui simbolul:
sub marile-i culori curgând în zdrenţe,
scheletul unei viziuni sticli-va
necruţător de alb, arhitectură
a unui zeu în irisul căruia
noi întreţinem şansa unei lacrimi."

Câte o poezie este o perfectă bijuterie formală:

„Ca frunza ce se lasă pe izvor
îţi tulbur sufletul cu-o sărutare,
şi gura ta, sorbindu-mă, tresare,
cu valuri care nu mai ştiu ce vor.

Nici focul nu cutremură mai tare,
nici vântul nu îmbată mai uşor.
Primeşti pe umeri un frunziş sonor
care se scutură dintr-o cântare.

De ce suspini? Ce nour te pătrunde?
Pe frumuseţea ta ca peste unde
se lasă leneş un umbros veşmânt.

Ah! frunza mea se face scrum pe gură...
Dar, putrezind, sălbatica nervură
îşi zgârie profilul în pământ."

Pitagorismul şi platonismul reflectă la Doinaş nevoia de tipar. Pădurea e un templu de cariatide. Fiinţa se închide într-un bloc de marmură, ca Dafne în trunchiul laurului.

Poemele din anii '70 sunt deodată preţioase şi baroce. Claritatea clasicistă se întunecă, dar nu prin recăderea în apele grele ale lirismului, desfătător pentru ochi şi ureche, din balade, ci printr-o sporire a artificiului. Silnicia este uneori teribilă. Doinaş scrie acum câteva din versurile lui cele mai rele („Ostatice-n dulcea ruşine a zorilor crîşcă,/ doar capul spumând auriu, acaùlice nalbe".) Concretismul ori „îmbuibarea de artificii", după vorba lui C. Regman, nu exclud declamaţia găunoasă. În *Hesperia* (1987) triumfă hölderlinismul. Poetul se întoarce la clasicităţile lui în duh romantic. Unele poezii sunt superior didactice în felul de la Ion Barbu. Altele îşi trag ideea dintr-o natură smintită blagian de mistere. Pe alocuri, poetul *Laudei somnului*, cu ale sale cântece cosmice, e de-a dreptul imitat, în versuri în care sunetul propriu doinaşian e tot mai stins: „Dacă ieşi din păduri, mă găseşti, într-un pâlc/ de coroane ce cântă; mai jos, în cenuşa/ marilor fluturi ce-n zbor m-au atras,/ senină mi-e umbra". Extazele poetului german, la rândul lor, sunt răcite în alambicuri savante. Abia cu *Vânătoare cu şoim* (1985) este evidentă o schimbare la faţă a poeziei atât de egală cu sine a lui Doinaş, mai ales în două dintre ciclurile volumului, conţinând poeme sarcastice, amare, cu argheziene învârtoşări de limbă şi o sensibilitate dramatică, exacerbată, care corupe ordinea doinaşiană a poemului, sfărâmă tiparul, deregleazä ritmul. Scriitura este în acestea „depravată", impulsivă. Poemele au fost interpretate la sfârşitul anilor '80 ca disidente şi subversive. Lectura câtorva la „Cenaclul de luni", rebotezat şi refugiat într-o sală de la Muzeul CFR din Capitală, a determinat redesfiinţarea lui de către oficialităţi, şi, de data aceasta, definitivă. Astăzi, când ştim din dosarul de la CNSAS al poetului că în 1984 el a încetat a-şi mai respecta angajamentul semnat cu exact douăzeci de ani mai devreme, volumul *Vânătoarea cu şoim* ne apare într-o perspectivă diferită. Ultimele poeme de oarecare însemnătate ale lui Doinaş nu mai au puternica originalitate a celor dintâi, dar reprezintă un moment important din procesul de radicalizare politică a literaturii române din deceniul final de comunism. După 1989, Doinaş n-a mai scris decât accidental poezie.

ION CARAION
(24 mai 1923 – 21 iulie 1986)



Foto: I. Cucu

Posteritatea lui Ion Caraion este tot mai incertă. După emigrarea lui, în 1981, revista *Săptămâna* i-a publicat în serial un aşa-zis jurnal, pe care scriitorul l-ar fi uitat în ţară. Caraion a intervenit într-o emisiune de la radio „Europa liberă" cu nişte explicaţii foarte confuze. El n-a recunoscut că jurnalul este un montaj, operat de către Securitate şi încredinţat spre publicare revistei lui E. Barbu, din numeroasele note informative pe care le scrisese de la ieşirea din detenţie (a făcut în totul unsprezece ani de închisoare) şi până în ultimele luni în care s-a mai aflat în ţară. Timp în care a tipărit peste douăzeci şi cinci de cărţi, majoritatea de poezie, cu încuviinţarea lui N. Ceauşescu însuşi pe care Ion Caraion, tânăr comunist, unul din fondatorii ziarului *Scânteia*, în versiune legală, în toamna lui 1944, îl cunoscuse foarte bine. Urâta poveste a făcut obiectul a numeroase comentarii şi chiar „dosare" după 1989. Tipărirea unora dintre notele informative n-a mai lăsat însă nicio speranţă celor care au încercat să apere imaginea scriitorului: nimic, în acest nou gen, deloc literar, dar atât de abundent şi de variat, nu întrece în mârşăvie notele informative ale lui Artur (numele de cod al informatorului). Are dreptate un comentator să spună că o singură astfel de notă a lui Artur s-a dovedit mai compromiţătoare pentru N. Steinhardt decât altele, multe, redactate de nu mai puţin ilustrul Marin Oltescu (alias Al. Paleologu) ori de alţi încă anonimi denunţători de profesie. În astfel de cazuri, întrebarea care se pune este dacă valoarea operei răscumpără comportamentul omului. În cazul lui Caraion, răspunsul nu e sigur. Un jurnal intim (de data asta, real), expresiv şi pătimaş, în stilul agresiv din poezii şi din denunţuri, zeci de texte critice (o carte întreagă despre Bacovia), nu lipsite de ascuţime, unele, în pofida stilului vorbit, întortocheat şi parantetic şi a unei subiectivităţi plină de resorturi ascunse şi de inavuabile motivaţii, meritând totuşi a fi recitite după trecerea anilor („Te-ntrebi de ce dintr-o armată de critici sortiţi să descopere mereu America nu s-o fi găsind câte unul, când şi când, care, în loc de porumbei împăiaţi, să vină din pădure şi cu câte-un iepure viu") şi, mai ales, o imensă operă lirică, întinsă pe patru decenii (debutul în 1943 cu *Panopticum*), inegală, stridentă, contorsionată moral, pe alocuri memorabilă, toate acestea ar trebui reluate critic înainte de pronunţarea unei sentinţe.

Dacă rămâne ceva, dincolo de „cazul Caraion", rămâne mai ales o parte a poeziei. Operaţia de selecţie e dificilă. Cantitatea copleşeşte calitatea şi e uneori peste puterile criticului. Versurile lui Caraion sunt, de la început, impudice, dure, polemice, sarcastice şi mustind de dezgust. Citez aproape la întâmplare:

„Ce fel de gândac să-mi bea plictiseala?
Acum, când se râde, râd ochii sălcii.
Eu prin mine arar întârzii,
ca un om care moare şi-şi tăinuie boala.

Un cimitir de pâslă e totul.
Când niciun început nu mai începe de-acum,
sub pomul de aur cu ţopăitul postum,
mi-aud de departe funingea şi ciotul.

O scârbă de viaţă cu febre şi come
lâncezeşte în mine din nu ştiu ce veac."

Se observă lesne că nu cruzimea emoţiei şi a expresiei face nota caracteristică, dar abuzul stilistic. Caraion e în fond un spirit baroc, inventator neobosit de metafore plastice, de arabescuri, cu un neobosit instinct al decorativului, oarecum în felul lui Blaga din *Paşii profetului*:

„Sub copacul acesta s-a spânzurat
o fecioară.
Amaltheia, capra fermecată, îngenunche
în umbra copacului.
Zeii se fac ploi de aur, şiretlicuri şi tauri.
Ei pătrund pe sub dafini
se dau în leagăn şi se-ascund,
culeg struguri şi cântă.
Joacă. Îi priveşti.
Se privesc.
Joacă. Pe ploaie, pe arşiţă, pe ninsoare.
Parcă şi ţinuturile din jur
s-au făcut deodată de stofă
şi s-au trezit într-o mare
de temple.

Oi de bumbac şi oi de lână pasc în cer
lumina eumenidelor."

La capătul celălalt al acestui expresionism stă Arghezi:

„Cerul se umpluse de ape.
Lume de pe lumea cealaltă.
Doamne, nu mai încape –
Ceru-i ca iarba de baltă.
Doamne, a dat peste toate –
Apa se umpluse de moarte.
Viitura cleioasă, mâlul etern
Aduc buturugi din infern."

Nu lipsesc facilităţile parodice, atingându-se cu o aripă de *Mâhnirile* tot argheziene sau de sonorităţile goale ale lui Dan Botta, ba chiar împrumutând voit rimele lui Topârceanu („Mă uitam la mine *ca la o*/ prăfuită tolbă cu *blazon*/ lângă umbra de pe *lampion*/ şi-mi spuneam:/ ce arbore de *cacao*"). Mai neaşteptat este că o poezie coşmarescă şi glumeaţă, grotescă şi funambulescă, în care strigă ca la Munch o conştiinţă bântuită de anxietăţi, totodată paranoică şi scindată, o poezie de un expresionism nativ, ca respiraţia, poate lua pe alocuri o turnură, tot aşa de spontană, suprarealistă. Mostre de folclor suprarealist, nu chiar atât de ridicole precum la Ion Bănuţă sau Ion Gheorghe, sunt risipite în volumele mai noi. Desigur, dezagrearea comică a limbajului este intenţionată. În pofida aparenţei de liminară sinceritate, de ecorşeu sau de brut la care poezia lui Caraion ţine de la început până la sfârşit, e vorba şi de un travaliu laborios, de multă artificiozitate şi de manierism. Din atâtea poeme, mai bune sau mai rele, se pot desprinde imagini ori metafore foarte sugestive, cărora scoaterea din context nu le anulează lirismul. Paradoxal, poezia amorfă a lui Caraion rezistă cel mai bine tocmai prin câte un vers sau prin câte un distih norocos: „dansând pe buzele tăcerii ca pe mânerul unei căni" sau: „stelele se umplu de cântec ca nişte ceşti" sau: „vezi nori ca nişte tandre/ marsupii de lichid" sau, în fine: „cioara-ncurcă broderia liniştii, subţire".

NICOLAE BALOTĂ
(n. 26 ianuarie 1925)



În martie 1969 primea bun de tipar *Euphorion*, cartea de debut a lui Nicolae Balotă, impozantă culegere de eseuri critice referitoare la mari opere românești și străine din secolul XX. Într-un articol programatic, autorul pleda pentru o „direcție nouă" în critica literară, împotriva călinescianismului la modă. Nicolae Balotă nu aparținea generației de critici călinescieni. Biografiile nu le semănau. La data debutului său, Nicolae Balotă împlinise 45 de ani. Călinescienii, care impuseseră deja o „direcție nouă" în critica postbelică, aveau, ei, în jur de 25. Balotă se numărase printre studenții lui Blaga, în vremea refugiului la Sibiu al Universității clujene, publicase în *Revista Cercului Literar* în 1945, fusese de două ori arestat, o dată în 1949 pentru scurt timp, a doua oară în 1956 pentru opt ani și jumătate, din care ultimii petrecuți în domiciliu obligatoriu la Lătești, în Bărăgan, de unde a și fost eliberat în vara lui 1964. Așadar, aproape două decenii de absență din viața literară. După ieșirea din domiciliul obligatoriu, Balotă debutează în *Secolul XX* cu un studiu despre Teilhard de Chardin semnat cu pseudonim. Abia în 1965 îi întâlnim numele în *Luceafărul*, condus de E. Barbu, cu un articol despre Joyce. *Euphorion* se deosebea, nu doar prin program, de toate cărțile de debut ale generației '60. Se remarca, înainte de orice, prin cultură filosofică, de unde și înclinația spre temeiurile filosofice ale literaturii, prin didacticism, prin solemnitățile de stil și un respect aproape religios față de scris. Balotă ne făcea să ne gândim la acel monah care sărută coala albă înainte de a începe să caligrafieze. Niciuna dintre aceste însușiri ale criticii și eseisticii lui Balotă nu era și a generației '60. Autorul lui *Euphorion* era supraviețuitorul unei lumi complet necunoscute mai tinerilor săi confrați de la sfârșitul anilor '60. Formația lui intelectuală era alta. Spiritul eseisticii lui nu putea fi decât surprinzător pentru acea vreme. Pe când generația '60 făcea din autonomia esteticului un crez și, la urma urmelor, un meterez capabil s-o apere de marxism și de politic, Balotă milita oarecum imprudent pentru o „critică filosofic întemeiată" și contra „impresionismului vag sofisticat" care era la modă. Se întreba chiar dacă nu cumva „trece, în epoca noastră, esteticul printr-o criză". Așa cum astăzi, deși faptul pare de neînțeles în ochii occidentalilor, intelectualii din fostele țări comuniste nu pot fi, cel puțin un timp, socialiști ori de stânga, tot așa tânăra critică românească de la 1960 nu putea fi decât estetică, după un deceniu de confuzie a valorilor creată de criterii care țineau exclusiv de conținut. Eseurile lui Balotă au tulburat apele creând riscul, pe care criticii tineri l-au intuit imediat, al recăderii în premaiorescianism. Titlul cărții era explicat în eseul *Moartea și transfigurarea lui Euphorion*. Referiri la întreaga problematică se află și spre sfârșitul *Caietului*

albastru, (un jurnal din tinereţe) unde Balotă constată că discriminările maioresciene din *Manifestul* scris de Negoiţescu în 1943 nu mai erau împărtăşite de cerchişti, zece ani mai târziu, când o nouă „conjugare a valorilor", care să nu excludă morala din estetic, li se părea tot mai necesară. La mijlocul anilor '50 pentru nişte intelectuali marginalizaţi şi deloc la curent cu viaţa literară, cum erau Balotă şi ceilalţi cerchişti, aceasta era o curată utopie dar, în anii '60, ea denota o naivitate greu de înţeles şi care putea deveni periculoasă. Ar fi de menţionat reluarea ideii spre finele epocii comuniste şi imediat după revoluţie de către Monica Lovinescu, dar şi de către alţii, sub forma *est-eticii*, care anunţa o firească revizuire a valorilor şi în plan etic, nu doar estetic, din păcate rămasă până azi doar la morala scriitorilor. Cerchiştii sibieni îl evocaseră şi ei pe fiul lui Faust şi al Elenei ca pe un simbol al conjuncţiei dintre antic şi modern. Balotă deplasează accentul de pe conjuncţia dintre natură şi spirit pe acelea dintre elinism şi creştinism sau dintre raţiune şi mistică. Generaţia cu douăzeci de ani mai tânără în care Balotă a intrat prin jocul destinului istoric (ca şi Dimov şi Şt. Aug. Doinaş, dintre poeţi, Şt. Bănulescu, dintre prozatori, E. Papu sau I. Negoiţescu, dintre critici) pariase, ea, pe estetic împotriva filosoficului (sperietoarea marxistă pândea) şi pe raţional împotriva misticismului (aici pândea sperietoarea naţionalistă). Chiar dacă ştiau că arta îşi are arcanele obscure în care mintea singură nu pătrunde, criticii tineri ai epocii preferau să rămână imuni la fanatismele ideologice comuniste, atât prin luciditate, cât şi prin estetic, singurul care nu depindea decât de propriile criterii. Filosofia era marxistă sau nu era deloc. Artei i se dăduse şansa a fi numai artă. Dincolo de faptul de a merge principial contra curentului care se va dovedi salvator, eseurile din *Euphorion* conţineau totuşi destule elemente compatibile cu acelea ale generaţiei '60. În primul rând, cultul cărţii. Dintr-un *Prolog* la ediţia din 1999 a lui *Euphorion*, ca şi din marea proză memorialistică din *Caietul albastru*, cultul cărţii rezultă a fi fost laitmotivul moral cel mai de seamă pentru Balotă, cu începere din studenţie, trecând prin detenţie şi avându-şi apogeul la maturitate. Fără cărţi, Balotă se simţea „exilat în deşert", „izgonit din lumea mea adevărată". În închisoare zgâria cuvinte pe săpun. A reluat lecturile abia în domiciliul obligatoriu. Primul nou contact cu foaia de hârtie este descris memorabil. Ca şi neputinţa de a se mai despărţi de cărţi, plimbându-se pe câmp cu Montaigne sub braţ, fără a se bănui de extravaganţă, ori traversând înot Borcea cu o *Enzyklopädie* de filozofie ţinută deasupra capului. A fost văzut citind Xenofon, pe tripozii digului de la Neptun, în costum de baie, între două scalde. Ca şi mai tinerii confraţi, Balotă a supravieţuit prin carte. Esteticul ar fi meritat alt tratament din partea lui. Deosebirea este că tinerilor le-a fost necesară doar o singură tentativă de a răzbi la suprafaţă. Istoria a ţinut cu ei. Generaţia lui Balotă a avut nevoie de mai multe. Balotă e perfect conştient de asta. Cu gândul la felul în care Hegel descrie dialectica spiritului, el îşi aminteşte în *Euphorion* de eforturile unei cârtiţe de a-şi săpa galeria până în podeaua casei de la Lăteşti, o dată, de două ori, de nouă ori, în pofida apei fierte şi a altor metode represive, cu tenacitatea cu care o întreagă generaţie şi-a rejucat cartea şi cu optimismul pe care filosoful german îl presupune la temelia înaintării conştiinţei spre absolut.

Critica lui Balotă rămâne aceeaşi de-a lungul câtorva zeci de cărţi (multe, culegeri de studii): filosofică, enciclopedică, dogmatică şi emfatică. Atras iniţial şi de literatura română contemporană (*Universul poeziei*, 1975, cuprinde cronici literare), dar pierzând uşor simţul proporţiilor, Balotă se consacră ulterior clasicilor (*De la Ion la Ioanide* şi cartea despre Arghezi sunt exemple strălucite). Judecata de valoare e totdeauna mediată de considerente extraliterare. Studiile sunt minuţioase, exploratorii, comparatistice (pe întinderea unor continente literare). Înainte de a descoperi un stil, descoperim o metodă. Balotă n-are geniu, explozie a ideii şi a

formei; are în schimb ingeniu, pedagogie. Nu e spontan, e laborios. Are o problemă în a nimeri tonul just. Fastidioasă şi erudită, critica aceasta trezeşte respect pentru opere, dar nu te determină să le citeşti. Asemănarea cu Vianu este izbitoare sub acest raport. Amândoi impun şi indispun prin gravitate. Consideraţiile despre un autor sau despre o carte sunt de obicei minuţioase, labirintice, nesfârşite, dar fără o priză adevărată la realitatea artistică a textului. Intuiţia coboară în subtext ori urcă în context. Sensibilitatea e ştirbită de generalitatea ideilor. Comentariile lui Balotă la Arghezi, Camil Petrescu, Urmuz, Călinescu au meritul de a fi de la început aproape indiscutabile şi defectul de a fi la sfârşit plicticoase. Inconturnabile şi cam nesărate sunt deseori citate, dar rareori citite. Sunt solemne fără graţie. O pagină de Nicolae Balotă este ca portul vechi de la Marsilia sau Nisa: majusculele o împânzesc precum catargele vaporaşelor ancorate ascund adevăratul peisaj.

Caietul albastru (2000) pare să iasă, oarecum neaşteptat, din mâna unui mare prozator. De altfel şi fragmente memorialistice ori de jurnal, dintr-un *Caiet verde*, din *Abisul luminat* şi din altele au apărut în Editura *Apostrof* ori în *România literară* odată cu sau după *Caietul albastru*. *Caietul albastru* a avut un destin în el însuşi excepţional. De la 15 ani, ca şi Maiorescu, Balotă a ţinut un jurnal, întrerupt doar de cei nouă ani de închisoare şi de domiciliu obligatoriu. În ianuarie 1956, întorcându-se la Bucureşti după Sărbătorile petrecute la Cluj, este coborât din tren cu forţa şi arestat. Din cele două bagaje aflate în plasa compartimentului, o geantă burduşită cu cărţi, în care se afla şi un caiet albastru, cu notele zilnice din 1954-1955, este părăsită cu intenţie în voia soartei. O soartă norocoasă: un tânăr clujean vag cunoscut lui Balotă, duce geanta la serviciul de obiecte găsite din gară, îl anunţă pe Negoiţescu, ştiindu-l prieten cu Balotă, care la rândul lui o cheamă în mare taină de la Cluj pe mama acestuia. Doamna Balotă recuperează geanta, încredinţând caietul albastru lui Negoiţescu, aflat, prudent, pe o bancă din apropiere, ca să nu fie remarcat de Securitate. Caietul supravieţuieşte arestării lui Negoiţescu însuşi, trecând pe la Regman ca să reajungă la Balotă, în 1964, la eliberare. În 1979, când Balotă emigrează, caietul albastru rămâne în apartamentul expus percheziţiei, de unde sunt ridicate diferite cărţi şi manuscrise. Printr-o fericită întâmplare, caietul albastru nu se află printre acestea. În 1990, revenit în ţară, Balotă îl regăseşte intact. De publicat, îl va publica doar un deceniu mai târziu, adăugând însemnărilor din anii '54-'55 pagini de *Remember* din anii '90. Atât însemnările din tinereţe, cât şi *Remember* sunt extraordinar de interesante. Avem puţine jurnale de valoarea *Caietului albastru*. Sub raport documentar, jurnalul vorbeşte despre o epocă întunecată. Autorul nu mai e la curent cu viaţa literară, nu citeşte nimic din ce se publică, nici reviste, nici cărţi. Îi frecventează pe intelectualii din generaţiile vechi, mai toţi aflaţi la index, pe Blaga, refugiat în cămăruţa de sub scară de la Biblioteca Universitară din Cluj şi totuşi des asediat de mesagerii regimului, printre care George Ivaşcu, pe Vianu, cu care face lungi plimbări prin Capitală, uimit de capacitatea lui de a-şi asuma cea mai deplină libertate a spiritului, acceptând totodată fără să murmure servitutea, sau pe blânzii, neajutoraţii Ion Chinezu şi Edgar Papu. De nicio simpatie nu se bucură prea puternicii scriitori ai vremii, „gnomul" Beniuc, Jebeleanu cu aerele sale de aventurier de duzină, Ov.S. Crohmălniceanu, cu buza inferioară atârnând pe un chip urât ca acelea din picturile lui Ensor sau, mai ales, A.E. Baconsky, considerat intrigant şi turnător, sau Petru Dumitriu, mereu fizic nonşalant şi moral sordid. Nici Eliade, Cioran ori Noica, nu toţi personal întâlniţi, nu sunt trataţi mai bine. Nihilismul şi extremismul lor îl şochează pe catolicul moderat care este Balotă. Din generaţia lui, beneficiază de portrete admirabile Ion Negoiţescu, „preafericitul amant al râsului", veşnic în prada dificultăţilor unei sexualităţi inacceptabile pentru regim, Radu Enescu, „intelectualul bolnav de frică" şi sinucigaş simulant, fraţii Boilă, greco-catolici şi ţărănişti, prieteni din copilărie, sau mai puţin cunoscutul Rudi

Schuler, specie nouă de bibliofil epicureic, „uranist" ca şi Negoiţescu ori Comarnescu, despre care Balotă scrie o pagină ce se cuvine citată integral pentru fineţea psihologică şi pentru calitatea artei:

„Plin de concupiscenţe – ale ochilor şi ale trupului – Rudi Schuler era un *jouisseur* posedat de un adevărat libido livresc. El practica, dacă nu înalta bibliofilie – căci nu-şi putea permite [...] – cel puţin bibliofilia mai accesibilă a unui sibarit gurmand, pofticios de exemplare legate, pe cât posibil, în piele, tipărite pe un *grand papier* – *japon*, *hollande*, *chine* sau măcar o hârtie velină, – ornamentate cu gravuri, frontispicii şi vignete. Plăcerea lecturilor sale era înzecită, ce spun, înmiită, atunci când ochii săi străbăteau şiruri de cuvinte imprimate în caractere elegante, cu un corp plăcut, mângâiau în trecere un garamond atletic, un bodoni grăsuţ sau – mai rară voluptate – un firav elzevir. Dedat plăcerilor unor puricei ai lui Epicur ce şi-ar fi exersat bucuria simţurilor scurmând după trufe prin biblioteci, Schuler extinsese frontierele luxuriei făcând din lectură o artă cel puţin licenţioasă. Respectul său mergând până la deferenţă, la veneraţie, la adoraţie, pentru materialitatea cărţii, nu i-ar fi permis niciodată să săvârşească actul păgân de poluare sacrilegă al unui Negoiţescu adolescent, care intervertise rolurile obiectelor obişnuite ale erosului şi lecturii masturbându-se între foile netăiate ale unei cărţi. Nu, o astfel de confuzie a valorilor nu încăpea în spiritul – altfel foarte deschis celor mai diverse perversiuni – al lui Rudi Schuler".

Dacă acest portret moral datează din 1996, iată unul preponderent fizic, avându-l în centru pe Ion Barbu văzut la Cafeneaua Nestor în 1955 ca un personaj mateiucaragialian:

„...Am zărit la o masă în fund pe Cioculescu şi alături de el, cu faţa spre sală, un paşă îmbătrânit, exilat din demnităţi şi din raiaua sa, prăvălit oblic în scaunul din sala păgână, cu braţul stâng rezemat ca de un parmalâc de masa pe care aburea în faţa lui cafeaua (sau poate năutul turcesc) dintr-un filigean. L-am recunoscut de îndată, deşi nu-l văzusem decât în poze mai vechi, azi înşelătoare. Căci nu mai era cel de altădată, profesorul de matematici absconse, cu privirea pierdută în reverii abstracte, cu mustaţa stufoasă şi neagră acoperindu-i buza de sus, ca pentru a dezminţi părul rărit, încă negru, petrecut cu grijă dintr-o parte într-alta a creştetului, acoperind o chelie prea flagrantă. Nu era unul şi acelaşi nici cu ienicerul încruntat, fioros, din unele desene mai vechi: ochii săi nu mai coborau ameninţător dinspre tâmple spre rădăcina nasului deschizându-se în dezvirginat triunghi spre lumină şi lume; nasul însuşi nu mai era vechiul cioc puternic de corb. Cum şedea acolo, înclinat ca turnul din Pisa, şi tot atât de solid ca acesta, bătrânul paşă mazilit mai arunca din când în când spre sală o privire de iatagan tăios, ce putea să pară furibundă sau hulpavă, dar ochii săi cercuiţi, culcaţi acum orizontal, erau pitiţi după arcada stufoasă a unor sprâncene revărsate protector şi căutau mai curând înăuntru decât afară."

Citind pagini din jurnal, Negoiţescu regreta că nu este integral filosofic. Balotă este cel mai cultivat în materie din toată generaţia cerchistă. Remarcabile sunt şi rarele analize critice din caiet. Comentariul, publicat peste decenii, la *Psalmii* arghezieni este scris acum. Ca şi ostilele consideraţii la proza lui Thomas Mann (privit fără menajamente şi de Negoiţescu), citite într-un cerc de prieteni încă de pe atunci. În fine, *Caietul albastru* nu e lipsit de aspra savoare a intimităţii, de la evocarea unor iubiri romantice la „nopţi valpurgice". Balotă este, la treizeci de ani, sfâşiat între o etică puritană de tip catolic, dacă nu e chiar aspiraţia spre sfinţenie de la Julien Green, şi o senzualitate care nu-şi cruţă nicio experienţă şi nicio deboşă, deşi poartă necontenit în ea un scrupul neînstare s-o potolească, dar care îşi joacă perfect rolul de *trouble-fête*.

Literatura „nouă". Generația '40

Poezia

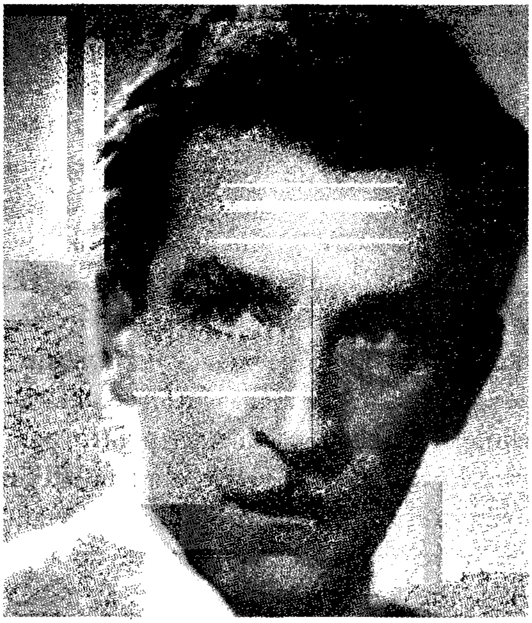
MIHAI BENIUC
(20 noiembrie 1907 – 24 iunie 1988)



Mihai Beniuc nu este doar un autentic poet realist-socialist, dar și singurul poet realist-socialist autentic. Dacă exceptăm legiunea de veleitari din anii '50, el este printre rarii poeți care n-au avut nevoie să se convertească. A scris cu mult înainte versuri peste care duhul poeziei viitoare s-a coborât în mod firesc. Două lucruri fac din poetul *Cântecelor de pierzanie* din 1938 un bun medium pentru mesajul realist-socialist din deceniul al șaselea. Cel dintâi este vocația socială a poeziei lui, în tradiția mesianică a lui Goga și, mai cu seamă, Cotruș, a căror fantomă îi va cutreiera versurile și în anii în care numele lor nu vor mai putea fi rostite: „Venisem flăcău de pe Crișuri,/ Cu sufletu-n trei învelișuri:/ De jale, de dor, de răscoale/ A celor din munți și din vale". Beniuc exprimă de la început simțămintele unei anumite colectivități istorice și se revendică dintr-o geografie precisă. Acest localism se regăsește în toată poezia lui: „Am coborât din munți și bolovani,/ Legendele lui Horia-mi curg în sânge./ În doina mea Ardealul plânge". Tema socială e nedezlipită de aceea istorică: „La mine-n sânge/ Istoria contimporană plânge". Revendicările acestea de apartenență nu exclud un imens orgoliu personal. De la început și până la sfârșit, poezia lui Mihai

Beniuc este aceeaşi: la 65 de ani, când scrie *Turn de veghe*, ca şi la 30, când debutează cu volumul *Cântece de pierzanie*, nu vorbeşte decât despre el însuşi, aşezându-se în centrul tuturor metaforelor sale şi clădindu-şi un templu în care toate chipurile sunt ale unui singur idol. Nu întâmplător se declară de la început împotriva modelelor: „Nu mai umblaţi mereu după exemple:/ Exemplele-s făcute pentru proşti". El însuşi tânăr poet, Beniuc se adresează *Poeţilor tineri* cu deseori citata pe vremuri recomandare: „Pe Eminescu, noi poeţii tineri,/ Zadarnic vom cerca, nu-l vom ajunge./ Dar Eminescu nu cuprinse tot/ În stihurile lui dumnezeieşti". Acest lirism paranoic îşi atinge apogeul într-o poezie de mai târziu, dar care nu se deosebeşte în spirit de cele din tinereţe: „Mă inventau, de cumva n-aş fi fost./ Eu sunt în secol o necesitate". Al doilea lucru este proclamarea şi practicarea de către Beniuc a unei arte poetice rudimentare, viguroase şi eficace. Întreg programul realist-socialist este deja în *Drum în sus* din 1938: „Când voi izbi o dată eu cu barda,/ Această stâncă are să se crape/ Şi va ţâşni din ea şuvoi de ape./ Băieţi, aceasta este arta!" Şi, dacă arghezianismul care adie uşure prin versurile debutantului trebuie considerat oarecum normal („Cioplim din beznă forme de lumină"), nu se poate trece cu vederea caracterul ţărănesc (plugarii lui Arghezi), primar şi naiv al poeziei lui Beniuc şi aceasta cu mult înainte de a fi devenit o exigenţă a noii literaturi. E interesant de notat că în antologia *Poezia nouă din R.P.R.* din 1952 capitolul rezervat lui Beniuc se deschide cu *Drum în sus*. Celelalte poezii, scrise în epocă, ilustrează impecabil programul vechii arte poetice. Lexicul este ţărănesc-ardelenesc: *ciuvică*, *ghiorţăie*, *sughiţând*, *ogoaie*, *jirezi*, *ortaci* etc. Toate, în *Calea moţului*. În pofida evidentei continuităţi tematice şi de vocabular, Beniuc se dezice de „cântecul de cucuvaie" dinainte, socotindu-se acum „ciocârlie". Arghezianismul, niciodată complet resorbit, îl determină să creadă că s-a despărţit de „zâna mea desprinsă cu tristeţi" ca să devină „toboşar al timpurilor noi". (să fi avut el cunoştinţă de versurile în care Maiakovski se numea pe sine „toboşar al revoluţiei proletare"). Cu excepţia câtorva, nu multe, poeme narative şi folclorizante (*Chivără roşie* sau *Fiul patriei*, o biografie în versuri săltăreţe a lui Dej), nimic nu deosebeşte poemele realist-socialiste ale lui Beniuc de cele dinainte, nici chiar predilecţia pentru parabola lirică: *Meliţa* şi *Ursul românesc*, din anii '40 care se numără printre cele mai izbutite poeme antifasciste, se regăsesc, ca formulă, în apologii ale vieţii şi artei noi din anii '50, cum ar fi *Mărul de lângă drum*, nelipsită din manualele de odinioară. Spre deosebire de alţi poeţi ai vremii, Beniuc nu va abandona niciodată factura ocazională a liricii lui egoist-sociale, schimbând doar ocaziile. Nivelul cel mai de jos este în poeziile dedicate liderilor comunişti. În 1952: „Staline, de ziua ta,/ Iată şi noi ţi-om ura/ Cu cuvinte româneşti,/ Româneşti şi bătrâneşti:/ La mulţi ani să ne trăieşti!" Sau în 1978, când *Întâiul fiu al ţării* era altul: „Cu El înaintând spre-acelaşi ţel,/ Slăvindu-i simţu-nalt al omeniei,/ Cântând în cor Cântarea României". Cu una ori două excepţii (*Ana Kelemen*, bunăoară), poezia de dragoste sau cea propriu-zis intimă este minoră. Odată cu dispariţia realismului-socialist, Beniuc nu mai scrie aproape nimic citabil. Romanul *Pe muchie de cuţit* (1959) nu va fi reţinut de istoriile literare decât pentru portretul mizerabil făcut unui poet interzis.

EUGEN JEBELEANU
(24 aprilie 1911 – 21 august 1991)



Pe cât de firească pare pentru Mihai Beniuc croiala realist-socialistă, pe atât de prost îl îmbracă pe Eugen Jebeleanu. Nimic din *Inimi sub săbii*, volumul lui de debut, premiat în 1934 de Fundaţia Regală împreună cu eseurile din *Nu* de Eugen Ionescu, nu prevestea poezia maturităţii. Sub o „carapace de ermetism formal", cum observa E. Lovinescu, se ascundea o sensibilitate fragilă şi o capacitate de expresie minoră. E greu de înţeles metamorfoza pe care o suferă poezia tânărului laureat (apreciat, între alţii, de Pompiliu Constantinescu şi Octav Şuluţiu) în doar câţiva ani. Poemul *Ceea ce nu se uită* din 1945 pare un redebut. Este o retrospectivă cam prozaică a tinereţii poetului, în notă mizerabilistă, când patetică şi când ironică, deopotrivă de artificială: „Nu pot să uit nici patul de atunci,/ Patul acela fără saltele,/ Care-mi săpa gratii pe spate,/ Trecându-mă-n Africa, zeu peste zebre". Şi, dacă există în perioada următoare anumite specializări tematice şi stilistice, aşa cum Beniuc este în ardelenism şi în istorie naţională, Jebeleanu se distinge ca poetul păcii şi al internaţionalei comuniste, care-şi are locurile (*Lidice*), martirii şi eroii (pe Nikos Beloianis, „cel ce carceri nu l-au doborât", cum spune cacofonic poetul, pe minerul francez Barbier, pe coreenii aruncaţi de americani în fântână: „Orice fântână fi-va buză/ Ce sângeră şi strigă şi acuză", ba chiar, în anii '70, pe Che Guevara), legendele şi miturile (unele oribile: Hiroshima). Într-o manieră de oratoriu politic, influenţat de Pablo Neruda şi de alţi poeţi ai Internaţionalei Literare, Jebeleanu îl cântă şi el pe Stalin. Ca să fie pe plac partidului, poetul foloseşte drept toc de scris „furnalul cel mai înalt din ţară" şi drept călimară „cea mai adâncă mină". Arghezianismul din *Testament* se umple aici de ridicol: „Şi-ăst scris îl înţelege tovarăşul Stalin!" Versurile sunt greoaie, încâlcite. *În satul lui Sahia*, dat mai mereu în epocă drept exemplu de poezie nouă, este un banal reportaj versificat. *Bălcescu* istoriseşte forţat, ca pentru copii, istoria („Mai mult de-un veac trecu de-atunci.../ Vuia pădurea de oşteni/ Când peste munţi şi peste văi/ Veni Bălcescu la Câmpeni"), lipsind orice imaginaţie („Trece anul patru'şapte/ Către patruzeci şi opt"), cu folclorizări naive („Bate vânt de primăvară,/ C-a venit Bălcescu-n ţară") şi în general abuzând de platitudini. Mult mai celebru, dar nu neapărat superior artistic, este *Surâsul Hiroshimei*, un oratoriu emfatic şi zgomotos, fără plasticitate verbală, despre care Vladimir Streinu a putut scrie, la revenirea lui în critica literară, o propoziţie exorbitantă: „*Surâsul Hiroshimei* cântă în doi timpi, lovind şi mângâind o claviatură neagră de bemoli". Poate că n-ar trebui să ne mirăm: poemul i se pare notabil lui Alex Ştefănescu după patru decenii!) Acelaşi retorism abstract de inspiraţie nerudiană ne întâmpină şi în volumele ulterioare, o oarecare excepţie făcând *Elegie pentru floarea secerată* din 1967 şi *Hanibal* din 1972. Limba continuă să nu aibă personalitate, dar emoţia, de data aceasta reală, înroşeşte când şi când elegiile, precum aceasta în care, spre

deosebire de Nessus înveninat în haina-i, poetul arde de viu la nesfârşit pe dinăuntru:

„Cel mai nefericit dintre nefericiţi
este cel care nu mai are nimic să piardă,
cel căruia totul i-a ars
şi care, el singur, nu poate să ardă.

Şi, totuşi, arde pe dinăuntru
fără să piară
şi flăcările sunt nevăzute şi veşnice
cu gheare de fiară.

Ar vrea să se stingă şi nu poate
şi apa lui este de foc
şi umblă ţinându-şi fruntea în palme
din loc în loc, fără de loc.

Cât îl cunosc pe cel care
nu poate să se stingă şi umblă mereu
şi adoarme pe un rug, crezând că o să
devină altul
şi se scoală şi spune: sunt tot eu, sunt tot
eu."

Aceeaşi factură o au parabolele civice din *Hanibal*, nu se ştie de ce numite aşa, câtă vreme e vorba de o lirică preponderent intimă şi elegiacă, de un fel de *cântece negre* ca ale lui Caraion, deşi fără intensitatea acelora, resemnate sau abia sperând într-o reînviere („O, Doamne, care eşti în mine/ şi care nu mă mângâi, ci mă seceri,/ făgăduieşte-mi a doua înviere,/ cea aşteptată, trup la râu curat...") care să spele toate păcatele. Reputaţia, şi morală şi literară, a lui E. Jebeleanu în ochii mai tuturor criticilor rămâne un mister, chiar şi luând în considerare gesturile publice de oarecare demnitate din ultimii ani de viaţă ai poetului.

MARIA BANUŞ
(10 aprilie 1914 – 14 iulie 1999)



Ţara fetelor (ce titlu admirabil!) (1937) rămâne cartea cea mai originală a Mariei Banuş, peste poezia căreia a suflat nu numai vântul teribil al istoriei din a doua jumătate a secolului XX, dar şi adierea unor influenţe literare, nu neapărat înrobitoare, dar care au ştirbit, câte puţin fiecare, din originalitatea debutului. Nu ştiu dacă poeta română o citise pe Else Lasker-Schüler când îşi descria senzaţiile adolescentine, dar e sigur că-l imita pe Pablo Neruda în poemele ample din anii '50 sau pe Trakl, din care a tradus, în elegiile anilor '90. Poezia din *Ţara fetelor* este una juvenil-feminină, cu îndrăzneli de imagine şi de comparaţii deşi în linie tradiţională, departe de modernismul lui E. Jebeleanu din aceiaşi ani sau de acela al Ninei Cassian de peste un deceniu. Senzualitatea e însă cu mult mai frapantă şi nu ţinută într-un „loc foarte ascuns", ci purtată „pe frunte şi la revere", dacă

e să reluăm expresiile Ninei Cassian care i-au atras poetei *Scării 1/1* din partea unui critic al vremii acuza de nesinceritate. Maria Banuş este, ea, de o sinceritate aproape impudică: „Alergaseră mâinile mult, lângă mâini,/ şi erau brumate şi obosite ca nişte struguri./ În primăvara aceea au învăţat tălpile să dezmierde./ Cu spaimă mare s-a dezlipit din noi mângâierea,/ şi parc-ar fi stat desfăcută în două,/ carnea castanei amară şi verde". Freudismul, care va fi la Nina Cassian doar un titlu de poem, este experimentat, aşa-zicând pe viu de fata din *Ceas de demult*: „Tulbure zgomot. Tata? Gâl-gâl, gâl-gâl. Nu. Gâl-gâl. Mama./ Ascunşi cum sunt melcii. Şi cheia o răsucesc în broască/ E ceva care nu ştiu dincolo de perete,/ mare, unsuros, şi se prelinge în mine, greu, pe neaşteptate,/ ca pasul pe care foca dansa". Aceste cântece naive şi totodată impure aduc în lirica noastră trupul femeii, degetele, urechea („de sidef şi catifea"), buzele, sfârcurile sânilor („cât bobul de cafea"), pântecul şi genunchii („dedesubtul genunchilor carnea e umedă ca un măr despicat"). Răspunsul la chemarea sexului este imediat: „Să nu ţipaţi genunchii mei.../ Vă mân spre el ca pe doi miei". E peste tot o foială de senzaţii în care carnalul îşi revelă concupiscenţa prin comparaţia cu fructele cele mai dulci-moi şi pufoase din pomii adolescenţei. Naturism bucolic este şi la alţi tradiţionalişti interbelici (cel mai aproape la Zaharia Stancu din *Poemele simple* ale anilor '30), nu şi erotismul banuşian, viguros şi totodată delicat, făţiş şi secret, promiscuu şi candid.

În *Tărâm intermediar* din 1938 poeta scria: „Am azvârlit o perie/ Şi-n urmă a crescut pădurea". Pentru cine-i citeşte versurile din deceniul de după debut, este incontestabil că poeta a pus între ele şi *Ţara fetelor* o pădure de netrecut. Cel mai de preţ bun al *Ţării fetelor* – intimitatea erotică – lasă locul unei inspiraţii social-istorice uneori neclare, alteori străvezii din cale-afară. Cât despre sinceritatea emoţiilor, versurile de după 1944, mai ales, nu oferă nicio garanţie. Evocarea „poemelor rotunde şi coapte" care fuseseră obsesia primei tinereţi e menită acum să sugereze „vântul de martie" care strigă: „Credeţi în forţa braţelor voastre!" Tinereţea nu mai e fluxul simţurilor, ţipătul cărnii, ci o energie colectivă care „sparge munţii". Încă înainte ca realismul-socialist să devină metodă obligatorie, Maria Banuş proclama necesitatea unei arte în stare să demoleze trecutul putred burghezo-moşieresc: „Adânc târnăcopul/ Înfigă-se bine/ În tot putregaiul..." Şi morala luptei de clasă: „Aduceţi copiii aici, ca să ştie,/ Să ştie ce-i ura şi sfânta mânie...// Să simtă ce-nseamnă credinţa de clasă". Cântecele de lume nouă din jurul lui 1950 sunt absolut netede şi fără cel mai mic fior: „Plugul, strungul şi condeiul/ Au pornit să chiuie./ Şi-au pus flori la pălărie/ şi văzduhul ţiuie". Un fel de suprarealism fără voie (de aici, mai cu seamă, îşi putea scoate E. Negrici exemplele de expresivitate involuntară), când comic, când absurd, e de găsit în poeziile copilăreşti (contrafaceri argheziene) care nici măcar nu se adresează totdeauna copiilor: „Unde e mama? Unde e tata?/ Întreabă băiatul şi fata...// Bine, spune băiatul, am priceput.// Ei fac toată lumea de la-nceput.// Bine, spune băiatul, am priceput.// Am priceput, se-nvoieşte fetiţa,/ răsucindu-şi tristă codiţa/ Dar noi avem atâtea-ntrebări/ pentru mame şi taţi,/ despre cămile şi împăraţi,/ despre America şi despre Snagov,/ despre tigri şi-atomi,/ şi pietre şi pomi,/ şi cum era mai înainte,/ şi ce păţea tata/ când nu era cuminte,/ despre „Aurora" şi tunuri/ şi marinari,/ şi albină şi lună şi urşi polari,/ şi spioni fascişti cu paraşute/ şi vrăjitoare urâte,/ şi câte, şi câte, şi câte ..." Poeta îşi descoperă acum vocaţia poemelor lungi, nu atât narative ca ale lui Deşliu ori reportericeşti ca ale lui Jebeleanu, cât discursive. *Despre pământ*, care a stârnit entuziasmul lui Traian Şelmaru şi a unui foarte tânăr critic, Lucian Raicu, nu este decât o polilogie în aproape 400 de versuri pe tema confruntării a două lumi: lumea celor cu blănuri şi lumea celor cu cojoace. Un congres al ţăranilor, în palatul preşedinţiei, unde altădată roiau fracurile, mănuşile şi bastoanele (ca şi cum România ar fi fost dintotdeauna republică),

iar astăzi, surtucele şi pantalonii de abà, îi prilejuieşte poetei o vizită la care o însoţeşte „domnul Fost", precum Virgiliu pe Dante în *Divina comedie*. În *Ţie-ţi vorbesc, Americă!* triumfă toată acea familiaritate limbută din poemele lui Neruda şi Maiakovski (dar fără vlaga acestora): Europa i se adresează Americii de la femeie la femeie ca s-o convingă să nu mai creadă în minciunile imperialiştilor. Cum au putut vedea comentatorii contemporani în aceste inepte producţii literare „patosul marilor aspiraţii" rămâne un mister al criticii realist-socialiste. Patruzeci de ani după publicarea poemului, Maria Banuş a răspuns printr-o scrisoare deschisă unui critic, care exemplificase prin el *Patologia literară* a realismului-socialist. Poeta se arăta convinsă că o astfel de poezie avea merite nu cu totul şterse de vreme, deşi maniera „nu se mai poartă azi". Despre manieră ar fi aşadar vorba! În celălalt poem fluviu, *La porţile raiului*, Maria Banuş începe prin a se întreba: „De ce nu se-aud răsunând imnuri/ spre lauda ta, zeu al iubirii?" Răspunsul îi era poetei la îndemână. Întrebarea a putut să treacă drept curajoasă la mijlocul deceniului 6, când nimeni nu mai vorbea despre dragoste în poezie. Poemul, inspirat din străvechea *Cântare a cântărilor* şi din recenta *Cântare a omului* a lui Arghezi, este în totul fad şi politic corect (neomiţând, în plin elogiu al iubirii aducătoare de fericire, să precizeze că „fericirea-i a tuturora/ sau a niciunuia"). Ideea principală e sublimă în ridicol: oprit să intre în paradis de heruvimul cu spadă de foc, Adam îi strigă vigilentului paznic al mărului de aur: „Eu sunt cel ce fac (*sic*!) revoluţii, portare!" Şi ia cu asalt, una câte una, porţile raiului.

În culegerile din deceniul următor, poezia Mariei Banuş se reliricizează. Poem autobiografic, *Diamantul* (1965), nu mai narează întâmplări, lăsând memoria să asocieze spontan şi să sugereze. Dacă se poate vorbi de realism în poezie, expresia e potrivită pentru *Magnet* ori *Metamorfoze*, volume din aceiaşi ani, în poeme de notaţie cotidiană, care ocolesc temele majore dinainte, ca şi retorismul abstract, pasabile, dar fără relief artistic. Încet, încet, de la *Portretul din Fayum* încoace, se intensifică simbolismul poetic. Parabolele, din nou la modă, n-o lasă indiferentă nici pe Maria Banuş. *Odată, îngerul morţii* este sorescіană: „Odată, îngerul morţii a venit/ în chip de brutar./ Hainele, faţa, mâinile lui, totul era alb de făină./ În mână ţinea o lopată./ Dinspre cuptor bătea o mireasmă/ de pâine coaptă-n lumină". Un merit al poetei este de a-şi fi simplificat expresia. Poeziile sunt nude şi liniare, lipsite de imagini şi comparaţii. Simbolismul e bine ascuns în concise *stories* cu morală implicită. Deşi aparent pe motive pillatiene, elegiile din *Fiesta* seamănă mai degrabă cu ale lui Trakl:

> „Culori de miere
> picură,
> le-aud,
> culori de gutui, de castană.
> Un nobil dans în aer,
> o pavană.
>
> Pe caldarâm,
> castanele pocnesc,
> sub roţile maşinii,
> Ecouri de oase zdrobite
> de sânge brun.
>
> Să port în aer
> dansul culorilor,
> chivotul viu
> să nu-l dărâm,
> îmi spun,
>
> Io, ctitor de umbre."

„Sângele brun" continuă s-o obsedeze pe poetă, cum se poate remarca în mai mare măsură decât acela „roşu". La un capăt, aceste elegii se întunecă aproape cu totul şi cad într-o monotonie bacoviană. Umbra poetului *Plumbului* cutreieră tot mai des imaginaţia Mariei Banuş. La celălalt capăt, o volubilitate lexicală, câteodată forţată, o sevă de origine folclorică ne fac să ne

gândim la versurile târzii ale lui Arghezi, izbucnite din trunchiul ce părea uscat al octogenarului poet asemenea unor lăstari verzi şi cruzi. În *O umbră*, ospiciile, moina, ceaţa, felinarele, ca şi stilul telegrafic, sunt iarăşi bacoviene, dar „golul mare" vine din tristeţile bătrânului Arghezi:

„Ca vata din ospicii
o ceaţă,
felinare,
şi umbra ta, Bacovia;
sub streşini
se prelinge
un geamăt
golul mare"

În *O şoaptă*, arghezianismul regresiunii pe scară biologică permite o notă feminină:

„Tată, tăticule,
nu mă da nimicului.

Ce e mila, ce e dorul
n-are ştire peţitorul.

Dac-a fost să mă-nfirip,
întru duh şi întru chip,
mai îngăduie-mă-vreasc,
mladă dulce să mă nasc.

Lasă-mă, ca Miriam,
pruncul timp la piept să-l am.

Sânul când o fi să-i scape.
s-adorm, dusă-n somn de ape,

să mă-ntorc la tine, tată,
cuib căzut din altădată."

Poetei, aproape mereu dependentă de modele, de la *Ţara fetelor* înainte, îi reuşeşte acum, spre sfârşit, un fel de lirism sărbătoresc al friabilităţii şi inconsistenţei, în definitiv al morţii, care devine un spectacol înalt-luminat de tristeţe, o joacă amară de-a v-aţi ascunselea.

Au început să iasă la iveală în timpul din urmă pagini dintr-un jurnal de tinereţe, care are ceva din tonul de o dezarmantă sinceritate al *Ţării fetelor*. După dezamăgitorul, în atâtea privinţe, *Sub camuflaj* (volum de memorii cenzurat şi autocenzurat la sânge) de acum câteva decenii, acest jurnal mai vechi promite să fie interesant.

GEO DUMITRESCU
(17 mai 1920 – 28 septembrie 2004)

Geo Dumitrescu a debutat în *Cadran*, publicaţie de orientare marxistă, ca şi cercul cu acelaşi nume din jurul ei, pe când avea 19 ani, iniţiindu-se de pe atunci în literatura (şi politică) a unor Ehrenburg, Silone şi Buharin. Revistele străine pe care le citea erau *Commune* şi *Revue de Moscou*. Nu mai e nevoie să spunem ce culoare ideologică aveau. Poetul însuşi face aceste precizări, greu de apreciat cât de autoironic, în prezentarea antologiei sale din 1981. Tot de acolo aflăm şi că s-a înscris în P.C.R. în 1946, fiind exclus între 1954 şi 1963, perioadă care coincide cu dispariţia lui din viaţa publică. Dacă nu punem la socoteală traducerile, n-a tipărit nimic vreme de 17 ani, între 1946 şi 1963. Interval în care, s-ar zice, nici n-a scris poezie, o parte a lui dovedindu-se totuşi productivă, cum vom vedea, sub alt raport. În fine, în 1968 poetul a pus capăt oricărei activităţi literare. A mai intervenit ici-colo în poeziile dinainte, le-a reordonat în noi volume şi atât. În afara puţin numeroaselor poezii (aparţinând în chip limpede de două perioade, 1939-1943 şi 1960-1968), Geo Dumitrescu s-a remarcat şi prin publicistică, destul de con-

sistență la răscrucea deceniilor 5 și 6, când poetul a condus (și uneori a fondat) reviste precum *Flacăra* (devenită organ al USASZ), *Almanahul literar* (*Steaua* viitoare de la Cluj), *Iașul literar* (fostul almanah *Iașul nou*) și, între 1968 și 1970, *România literară* (fosta *Gazetă literară*) (Pasiunea pentru publicații o avea mai demult, în 1941 întemeind *Albatros*).



Foto: I. Cucu

Publicistica din jurul lui 1950 nu-i face cinste poetului. Poate de aceea nu-și aduce aminte de ea în prezentarea de la cea dintâi antologie (din două) pe care și-a făcut-o. O anumită vervă ideatică se poate remarca în toate articolele sau interviurile, și asta chiar de la început. „Suntem o generație fără dascăli și părinți spirituali, îi declara el lui Ion Biberi pentru *Lumea de mâine*. Ne caracterizează revolta, ura împotriva formelor, negativismul. Detestăm, umăr la umăr, literatura și manualele de istorie națională". Douăzeci de ani mai târziu, într-o *Explicație* la volumul *Nevoia de cercuri*, poetul reia, îndulcind tonul, aceste considerații. În primele sale poezii identifică „zvonul unei reacții de inconformism și eroare, de împotrivire și defetism față de dictatură și de războiul ei odios, față de literatura, de goarnă și cădelniță, care acompania, zelos și festiv, crimele și teroarea fascismului". Dacă fascismul și literatura lui de propagandă naționalistă (minimă, de altfel, și fără ecou în epocă) primea astfel ce merita, despre comunism și despre goarnele și cădelnițele sale internaționalist-sovietice, poetul n-a suflat o vorbă până la moarte. Mai grav este că, nescriind el însuși versuri în epoca realismului-socialist, cu două nevinovate excepții (o *Trăiască republica!* și o *Columnă a libertății* la sfârșitul anilor '40), Geo Dumitrescu a promovat acest spirit cu hărnicie și vigoare în articolele sale dintre 1948 și 1954, când trecea drept unul din liderii de opinie cei mai temuți. Ceea ce a publicat de exemplu în *Flacăra* stă drept tristă dovadă. În 1981 va mărturisi că „în toți acești ani de după Eliberare încercase insistent să scrie versuri, desigur în spiritul epocii, dar rezultatele părându-i-se cu totul penibile, renunțase". Notabil că articolele nu i se păruseră la fel de penibile și la ele nu renunțase. Literatura nouă, devenită „o problemă de Partid și de Stat", i se părea, deși n-o scria, ci doar o recomanda altora, înfloritoare, în deosebire de aceea „aservită, înfeudată, umilită" din regimul trecut. N-are rost să ne întrebăm la opera căror scriitori se referă în 1948 publicistul, fie ei noi sau vechi. Proaspăt secretar al secției pentru începători a S.S.R., solicita junilor încă necorupți să înceteze cu „înaltele pasivități și indiferențe" și să-și „pună ferm condeiele în marele front al construcției socialismului". Literatura lor trebuia „să servească clasei muncitoare", să fie „o armă a luptei de clasă pe tărâm ideologic". Publicistul mergea mai departe și pretindea că orice „slăbiciune constituie o trădare a luptei forțelor progresiste, un ajutor dat lagărului dușman". Mai contează dacă slăbiciunea cu pricina era morală sau literară? Vocea lui Geo Dumitrescu era atât de ascultată, încât *Scânteia* relua unele din campa-

niile *Flacării*, revistă care avusese prima ideea publicării unor scrisori ale beneficiarilor prezumtivi ai noii literaturi, muncitorii. Atacându-l pe Marin Preda (pe care totuşi încercase să-l debuteze în 1941 în numărul 8 din *Albatros*, dar cenzura interzisese revista cu un număr mai devreme) pentru „naturalismul" nuvelei *Ana Roşculeţ*, Geo Dumitrescu nu se rezumă la a afirma că acesta „este în esenţă o manifestare reacţionară", dar tipăreşte o scrisoare (probabil compusă în redacţie) a unei muncitoare de la Filatura Română de Bumbac, locul în care Preda fixase acţiunea nuvelei sale, şi care dădea scriitorului sfatul pueril, însă primejdios dacă nu era urmat, de a-şi alege eroinele nu dintre acelea cu „atâtea slăbiciuni" (iarăşi cuvântul magic!) precum Ana Roşculeţ, dar dintre „muncitoarele noastre înaintate", doar aşa putând el să fie cu adevărat „de folos muncitoarelor din ţara întreagă". În mod inexplicabil, aceste compromisuri au fost uitate, ca şi cum faptul de a nu fi scris el însuşi în felul pe care îl recomandase altora ar fi reprezentat o răscumpărare. Absenţei poetului din presa şi din culegerile realist-socialiste i se adaugă, ca şi în cazul lui Jebeleanu, unele atitudini curajoase, îndeosebi un faimos interviu din *Amfiteatru* de la sfârşitul anilor '60, care au jucat cu siguranţă un rol în preţuirea peste măsura firească a poeziilor.

Şi mai ciudat este că poeziile de după 1963 pot fi considerate, alături de ale lui Beniuc, singurele autentic realist-socialiste. Dacă ideologii anilor '50 n-ar fi fost nişte simpli imbecili şi ar fi lăsat literaţilor o marjă oarecare de libertate, *Aventurile lirice* ar fi putut fi tipărite mai devreme (poetul îşi deplânge încercarea nereuşită de a le scoate la lumină) şi ar fi constituit, în poezie, pandantul *Cronicii de familie* ori al *Străinului* în proză, adică opere parţial valabile care ilustrau metoda realist-socialistă. Entuziasmul criticii mai recente le-a îmbrăţişat oarecum laolaltă cu poeziile de tinereţe, primite foarte favorabil acestea în 1946, când a apărut *Libertatea de a trage cu puşca*, deşi unele rezerve severe (Adrian Marino, Al. Piru) s-au făcut auzite încă de atunci. *Portretul liric* care deschide culegerea e în notă avangardistă, în linia Bogza mai degrabă decât Voronca, nu lipsit de teribilismul de rigoare, care consta în sfidarea convenienţelor şi în afirmarea dreptului la plictis şi blazare. Ca o ironie trebuie luată o recenzie întârziată a lui G. Călinescu în care criticul îi plătea o poliţă poetului devenit un agresiv militant comunist, observându-i „mentalitatea mic-burgheză" din blazatele sale poeme. În fond, poeziile nu sunt atât de originale pe cât au părut la un moment dat. Primele poezii ale lui Tristan Tzara şi chiar unele dintre cele ale lui Vinea pot fi amintite. „Sunt atâtea lucruri din care poţi să faci poezie", credea poetul în acelaşi spirit avangardist, care nu excludea ecouri bacoviene (*Dramă în parc* este aproape o pastişă) şi demitiza cam trivial totul, de la stelele „buhăite şi murdare" la luna „obeză şi colerică", „bătrână libidinoasă", „flască grămadă de sex". „Era o lume de panopticum", conchidea el, prins cum era între Bacovia („astăzi, în birou, e prea frig şi oamenii sunt uscaţi şi galbeni") şi Bogza („Nu ştiu, draga mea, dacă te-aş iubi mai mult atunci –/ poate că aş scrie tot aceste rânduri aspre, sceptice şi fără poezie/ şi aş cugeta, la fel, cu nelinişte şi amuzament,/ la bazinul prea larg şi la sânii tăi de strictă simetrie"). Fără îndoială, această poezie reflecta o altă sensibilitate decât aceea a modernismului cumpătat sau ermetizant care domina poezia tânără de după 1930. Lirica lui Bogza avusese ecou mai mult judiciar decât literar. Inconformismul avangardei era mai mult artistic. Abia cu Stelaru, Tonegaru şi Geo Dumitrescu însuşi, în anii '40, poezia îşi creşte doza de libertate şi nonconformism etic. Cabotinismul şi histrionismul sunt o caracteristică a acestei noi generaţii avangardiste, pe care realismul-socialist o va devora aproape în întregime.

Aventurile lirice, *Nevoia de cercuri* şi celelalte au prea puţine în comun cu *Libertatea de a trage cu puşca*. Ca şi la Jebeleanu ori Banuş, ceva din discursivitatea unor Neruda şi Maiakovski îşi

pune pecetea pe aceste poeme lungi şi vorbăreţe, abundând în întrebări şi răspunsuri, uneori doar retorice, în dialoguri, conversaţii, adresări, declaraţii, apeluri şi manifeste. Nu lipsesc narativul, descriptivul, analiza, psihologismul şi gradaţia dramatică. Într-un fel, visul adevăraţilor poeţi realişti-socialişti se împlineşte în *Balada corăbiilor mari de piatră* şi în *Problema spinoasă a nopţilor*. Poetului îi reuşesc mult mai bine aceste poeme decât micile compuneri lirice, care sunt fără interes literar, bântuite de un aer abstract şi impersonal. Nu e totuşi greu de văzut câtă ironie este în simularea discursului politic în *Problema spinoasă a nopţilor*, unde ideea este că trebuie să sporim prin orice mijloc, metodă, tehnologie sau inovaţie numărul nopţilor, ca să putem realiza tot ceea ce ne dorim şi ceea ce zilele nu ne permit. Şi, cum niciuna din aceste căi nu dă rezultate, rămâne literatura: „Aşadar, vezi bine, aici e secretul:/ să lucrăm/ cu cerneală fierbinte,/ să stropim pomul nopţii cu cerneală fierbinte/ ca să crească-n el, mari, pline,/ orele,/ să se umfle-n el, grele, rotunde,/ ca nişte portocale negre, zemoase,/ cu miezul albastru,/ înstelat cu seminţe de aur...// Să lucrăm cu cerneală fierbinte!" Parodia atinge, aici, cu aripa ei conceptul însuşi de propagandă: falsa persuasiune, pusă în slujba unui proiect utopic, ca şi recursul la literatură, când practica vieţii se dovedeşte stearpă, iată o punere în chestiune, cu sarcasm bine ascuns, a unuia dintre principiile fundamentale ale realismului-socialist. Însă dezbaterea principiului nu înseamnă respingerea lui. Formula poetică este esenţialmente aceeaşi cu a Mariei Banuş din *Ţie-ţi vorbesc, Americă!* O distanţă mai mare ia poetul în cel mai cunoscut şi valoros poem al său, *Câinele de lângă pod*, care reînvie duhul conversativ din *Satirele* lui Gr. Alexandrescu după mai bine de o sută de ani de poezie lirică. Este de fapt o fabulă ori o „poveste sentimentală", cum o numeşte autorul însuşi într-un vers, mai ales prin final, despre singurătate şi solidaritate, egoism, fidelitate şi simţ de răspundere. Calităţile principale ţin de gradarea emoţiei, într-un discurs bazat pe suspans şi pe sugerarea aşteptării, aşadar elemente mai degrabă epice şi morale decât lirice, pe care le vom regăsi la poeţii generaţiei '80, de unde redescoperirea, încă o dată, a unui poet care îşi crezuse el însuşi, cel puţin de două ori în trecut, „aptitudinile lirice probabil expirate":

> „Aşa mergeam, pedalând liniştit,
> inundat de bucuria mişcării,
> surâzător şi ţanţoş,
> petrecut de cântecul gardurilor –
> când, deodată, la câţiva paşi în faţă,
> aproape de capătul podului,
> l-am zărit aşteptându-mă,
> eram sigur că pe mine mă aştepta,
> negreşit, numai pe mine putea să mă
> aştepte –
> aşa cum şedea liniştit pe labele dinapoi,
> privindu-mă ţintă, urmărindu-mi vădit
> mişcările,
> câinele Degringo mă aştepta, apărut
> deodată,
> naiba ştie de unde, la câţiva paşi în faţa
> mea,
> la marginea câmpului, acolo unde,
> puteam să jur,
> ochii mei alergaseră cu puţin înainte,
> pipăind drumul.
> Şi totuşi, nu era chip să mă-nşel,
> aşa cum şedea tăcut şi calm,
> urmărindu-mă cu privirea,
> părea că mă aşteaptă acolo de mult,
> de mult,
> poate chiar din clipa când,
> cu un ceas înainte,
> pornisem în frumoasa mea plimbare
> de dimineaţă,
> sau poate chiar înainte de aceasta..."

NINA CASSIAN
(n. 27 noiembrie 1924)



La scara 1/1 (1948) era unul dintre cele mai promițătoare volume de debut, într-un acut spirit modernist, în care puteau fi recunoscute lecturi (după chiar mărturisirea poetei) din Christian Morgenstern, Alfred Jarry, Max Jacob și Ion Barbu. Versurile aveau o tăietură netă, cu metafore absurde suprarealiste („Ochii sunt ai morților foarte tineri/ Și circulă sub asfalt ca niște ganglioni/ Am mai găsit vreo doi într-o vineri/ Și i-am ascuns în buzunarul de la pantaloni"), dar uneori cât se poate de plastice („Stânca are gâtul rupt/ Sub fularul alb de lord"). Poezia care a stârnit îndeosebi indignarea lui Traian Șelmaru, autor al unui serial din *Scânteia* care a condus la interzicerea volumului, este *Tumefiere* și a fost interpretată ca o ironie la adresa exigențelor noii ideologii (titlul însuși al volumului pretinde, probabil tot ironic, că poezia Ninei Cassian reproduce realitatea la scara cea mai mare): „Pentru ca umilința jocului/ să-mi fie lăsată,/ m-am deplasat la fața locului;/ fața locului era umflată". Autoarea însăși va remarca, în prefața unei antologii de mai târziu, din care toate poeziile anilor 1948-1956 lipsesc, că „stupefiantul comentariu" din ziarul oficial al P.C.R. i-a „schimonosit temporar cariera". Remarca are nevoie de câteva precizări. Traian Șelmaru pleca de la o cronică a lui Ov.S. Crohmălniceanu din *Contemporanul*, destul de ambiguă, încercând pe de o parte să justifice abordarea realistă și pe de alta, modernismul. Cronica îi cita pe Jacob, Michaud, ba chiar pe Virginia Woolf și Blecher. În ce-l privește, Șelmaru tăia în carne vie. În *Tumefiere*, poeta ar recunoaște cu gura ei caracterul antirealist și decadent al poeziilor din volum. Articolul din *Scânteia* purta titlul amenințător-exhortativ *Să smulgem din noi înșine pozițiile de autoapărare a capitalismului*. Se presupunea că pozițiile cu pricina trebuiau smulse atât de poetă, cât și de cronicarul *Contemporanului*. Ov.S. Crohmălniceanu le-a smuls pe ale sale nemaiocupându-se o vreme în cronici decât de lupta de clasă din romane. Cariera poetei a devenit în schimb strălucitoare. Intimidată de virulența atacului, Nina Cassian s-a conformat imediat și pe deplin. S-a deplasat fără întârziere la fața locului pe un șantier și iată rezultatul: „Tovarăși din șantierul Someșeni,/ V-am cunoscut ieri și iată,/ azi versurile vin singure să se-așeze-n brigadă,/ la rând, ca voi..." Suntem în același an și în aceeași lună în care volumul de debut ieșise pe piață: februarie 1948. Fața locului arăta cu totul altfel după săpuneala din ziarul partidului. Dacă răsfoim periodicele anului fatal, o găsim pe poetă iscălind și alte versuri temeinic îndoctrinate politic și stilistic. Numele ei este prezent în culegerea de referință *Poezia nouă în R.P.R.* din 1952. S-ar spune că doar poezia i-a fost schimonosită, nu și cariera. Câtă convingere și câtă ipocrizie intrau în aliajul acesta poetico-politic e greu de precizat. În prefața amintită, poeta mărturisea a fi avut încă din 1940 „primele legături cu mișcarea revoluționară". Comunistă, adică. Dacă îi citim și paginile de jurnal din aceiași ani

'40, nu se poate să nu observăm că atitudinea Ninei Cassian față de comunism, ca și a altora din generația ei, a stat pe un echivoc: aderarea la o ideologie menită să revoluționeze lumea a mers mână în mână cu o poezie despre care se poate spune orice în afară că ar fi revoluționară. Geo Dumitrescu a recomandat-o, fără a o scrie el însuși decât mai târziu, Nina Cassian a și scris-o, plângându-se apoi că a fost o probă de schimonoseală. Să fi fost poeta atât de naivă, încât să-și fi închipuit că se putea deplasa nepedepsită la fața locului fără a vedea acolo ceea ce îi cerea ideologia comunistă? Cu siguranță, nu era.

Fapt este că, în 1949, placheta (pe hârtie foarte proastă) intitulată *An viu nouă sute și șaptesprezece* se inspiră de-a dreptul din „epopeea umanității" care a fost Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, folosindu-se de „uriașa operă" a lui M. Gorki, V. Molotov, C. Voroșilov, A. Jdanov și (cu voia dv., ultimul pe copertă) I. Stalin intitulată *Istoria războiului civil din URSS*. Versurile sună astfel: „Puterea sovietică își seamănă cântecele năvalnice/ Și-n fruntea ei, Lenin, alături de Stalin,/ îmboldind să răsară mai repede soarele –/ întind mâna lor către toate popoarele". Între timp, poetei îi deveniseră dragi o mulțime de lucruri noi: „Drag mi-i omul; dragă fapta./ Dragă fruntea, înțeleaptă./ Drag mi-i gândul – iederă./ Dragi, ciocan și seceră./ Drag mi-i roșul, cel din stea –/ Scumpă, Revoluția!" (Pe vremea aceea *revoluția* avea o silabă – și ideologică – în plus decât are astăzi). Înainte cântase nesațiul cuplului care umplea cu egoismul senzațiilor lui spațiul: „Ce zgomot făceau pasărea și ploaia!/ În geam, în mâini, cerul mare spărgea!/ Am rupt covorul, rufele și ce mai rămânea./ Noi amândoi umpleam toată odaia!". Acum, amorul se politizează: „Mi-amintesc parc-ar fi azi./ Ochii lui – ace de brazi./ De-un braț mă apuca:/ «Haide, fată, ne-om plimba!»/ Ce plimbări erau acele!/ – 'Nalt vegheate de partid –/ Sub puzderia de stele,/ Două mâini scriau pe zid:/ Pace, pâine, libertate ..." *Nică fără frică* (1950) e un basm de tip nou, nereprodus de poetă, spre deosebire de altele, în culegerile ulterioare. Namilă Împărat, „lacom, crud și încruntat", confiscă soarele de pe cer și interzice păsărilor să cânte, ceea ce-l silește pe Nică să emigreze, în alte țări, de soare pline, de unde se întoarce îmbogățit cu experiență politică și-l alungă pe Namilă Împărat. Oare nu e deja acesta modelul eliberatorului instruit în țara de la răsărit să facă revoluție în țara sa? În basmele ce urmează (*Prințul Miorlau*, *În țara lui Mură-n Gură*), va fi, din punct de vedere educativ, mai multă gratuitate. Deocamdată însă poeta evocă, în versuri înduioșător de naive, alfabetizarea, îi mulțumește lui Caragiale „pentru tăria paginilor tale/ izbind în coasta veacului apus" sau îl elogiază pe „dârzul ostaș sovietic" fiindcă „ne-a adus lumină" și sărbătoare în inimi: „Ție ți le dăruim,/ Stalin, steag de pace!" (*Dar din dar se face*).

Iuțeala de mână cu care Nina Cassian s-a desprins de spiritul acestor oportuniste compuneri ne îndeamnă să nu credem nici în convertirea, inversă, care avusese loc în 1948. Deja în *Vârstele anului* și în *Dialogul vântului cu marea* din a doua jumătate a deceniului șase ori în *Sărbătorile zilnice* și *Să ne facem daruri* din prima jumătate a celui care a urmat, puține lucruri mai amintesc de tematica și de maniera anterioară. „Ar trebui pedepsită fuga de dragoste", susține Nina Cassian, ca și Maria Banuș și alte hetaire din templul realismului-socialist, cuprinsă nu doar de febră erotică, dar de o mare poftă de viață în general: „Lacomă sunt. Mă ceartă asceții/ că parcurg pe nerăsuflate/ tabla de materii a vieții". Și, tot acolo: „Arzi, deci exiști". Sigur, arderea nu mai este ideologică. Poeta redescoperă solitudinea („Pot să fiu singură./ Știu să fiu singură./ Scriu la lumina ceaiului"), bucuriile de toată ziua, nimicurile, cum ar fi sprâncenele iubitului, sărutul, veverița sărind pe creangă, firul de iarbă, darurile și restul, în război rece (nedeclarat) cu temele nesmintit majore de până atunci. Aceste volume reprezintă și un seismograf destul de sensibil al unor temeri stârnite de posibilitatea întoarcerii înghețului ideologic. Cel

puţin două poezii din *Să ne facem daruri* exprimă alegoric această temere. Ele au fost citite corect la apariţie, când Ehrenburg vorbise, cel dintâi după Congresul XX al PCUS, despre dezgheţ şi publicase un roman cu acelaşi titlu. În *Destin vegetal* (titlu menit să ascundă caracterul pur uman al lucrurilor), poeta deplânge soarta caişilor, prea devreme încrezători în primăvară, spre deosebire de „pomii ceilalţi, prevăzătorii", care „aşteaptă-n tihnă ora florii/ cu crengi cuminţi, muguri închişi,/ străini de moartea din caişi". Se subînţelege că destinul cu pricina este mai ales al poeţilor şi nu, în general, al poporului român, cum va sugera imprudent, peste decenii, Ana Blandiana. Şi mai transparentă e morala din *Grâu de ianuarie*: „În glastra de lângă fereastră/ clădită în ger,/ a izbucnit iarba, gălbuia, albastra,/ ca un semnal de alarmă, ca un reper.// Şi, într-adevăr, trezită de alarmă,/ din nou am iubit –/ deşi inima mea se-ncuiase în iarnă, să doarmă,/ ca un câmp de recolte ostenit.// Grâu de ianuarie, dragostea mea –/ iarbă scurtă.../ Nu voi avea/ de la tine, nici boabe, nici pâine în dar./ Se anunţă viscole mari". Alegoria va fi, şi în roman, şi în poezie, cucerirea principală a anilor următori.

În ce o priveşte pe Nina Cassian, un duh ludic pune stăpânire de aici înainte pe imaginaţia poetei, chiar dacă e deseori contracarat de un soi de reflexivitate uscată. Mai ales în *Ambitus* (1965) se vede cu ochiul liber amestecul acesta de serios şi de joc, de gravitate şi de deriziune, de intelectual şi de visceral, de clasicism abstract doinaşian şi de dadaism nichitastănescian. În *Loto-poeme* (unde se află şi poeziile *în limba spargă*), mai ales acest din urmă duh este la el acasă. Impresia de nefixare, de labilitate rămâne totuşi decisivă la Nina Cassian, poetă disponibilă prin excelenţă, iubind toate speciile, toate formulele, ca într-un fel de nimfomanie poetică. Poeta, de altfel, se cunoaşte pe sine perfect. Într-una din proze, despre care trebuie spus că sunt remarcabile şi meritau să fie continuate, Nina Cassian (ea însăşi poetă, prozatoare, muziciană, pictoriţă) înfăţişează o familie de artişti cu înzestrări multiple: „Talentele treceau unul într-altul cu o viteză care nu permitea niciunuia să se instaleze, să crească şi să iradieze în acel ritm înţelept al naturii. Prea marea disponibilitate împiedica alegerea". Caracterizarea se potriveşte de minune poeziei Ninei Cassian în care un punct de plecare excepţional îmbracă rareori o formă definitivă şi, vorba lui Călinescu, indimenticabilă: „Schiţa, da, schiţa fusese genială – comentează naratoarea capul de gips pe care i-l sculptează unul din artiştii familiei din povestirea cu pricina, – dar nu poţi doar *schiţa* lumea ..."

Memoria cu zestre, jurnalul publicat tardiv, este nesincer şi neinteresant.

ION GHEORGHE

(n. 16 august 1935)

După părerea majorităţii comentatorilor, realismul-socialist încetează în poezia lui Ion Gheorghe odată cu a cincea lui carte, *Nopţi cu lună pe Oceanul Atlantic* (1966). Rămâne însă de văzut un lucru: autorul *Elegiilor politice* din 1980, (cu o versiune necenzurată în 2002) este, alături de Geo Dumitrescu, unul din rarii poeţi în a căror operă clişeele realismului-socialist au fost asumate cu un soi de autenticitate capabilă a le face plauzibile. Mai simplu spus, n-au sunat pe de-a-ntregul fals. Nu, desigur, în *Pâine şi sare* (1957) ori în celelalte cărţi de început, dar în *Vine iarba* (1968) de exemplu, zece ani mai târziu. În roman, o situaţie similară o are Ion Lăncrănjan, în proza căreia, ca şi în *Elegiile* lui Ion Gheorghe, comunismul e criticat din perspectiva încălcării brutale a psihologiei şi sociologiei cutumiere a unui ţăran arhaic şi care nu se lasă smuls din groasele lui

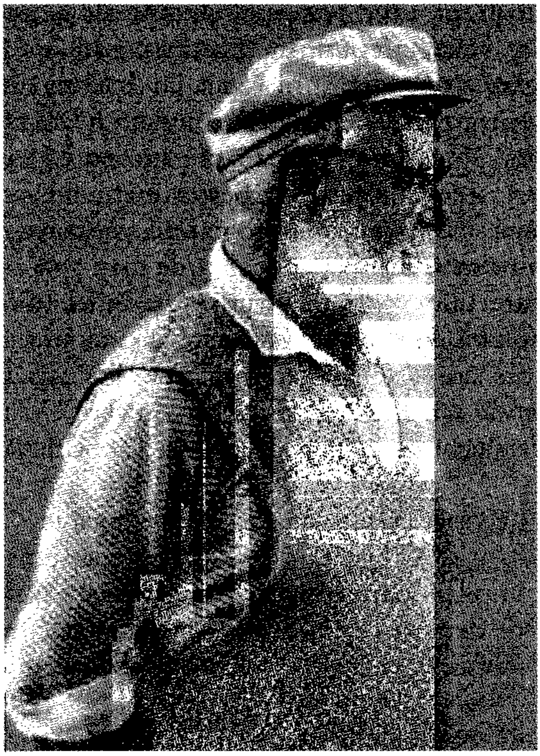


Foto: I. Cucu

rădăcini. Comunismul e respins ca o agresiune de natură mai degrabă tehnologică decât morală, ale cărui victime sunt în primul rând ţăranii: „Suflă ţăranii cu capetele lor de cai/ În scăldătorile maşinilor – nici fiert/ Nici îngheţat;/ Trece mama cu sângele fiului/ Până la genunchi, ca printr-o mlaştină:/ Industrii;/ Ţăranii suflă ca vitele-n scăldătoarea/ De lapte, de ulei, de sânge –/ A industriilor". Sau, şi mai clar: „Tot mai greu suportă sinele uman/ Tirania maşinilor". Nu comunismul, în fond, este incriminat, ci modernitatea, deplânsă fiindcă a pus capăt unor rânduieli străvechi: „Marele spirit de clasă, al luptei care animă/ Istoria! L-au dat tehnocraţii de râpă/ Ca pe-un bătrân ramolit, pisălog şi nebun./ Eu, că mai am o Patrie, mai ştiu ce vreau,/ Dar cei ce trăiesc în corturile de-mprumut/ Pe propriul nisip părintesc –/ Ei pe umărul cui vor plânge?" Câteva dintre cele mai radicale *Elegii politice* n-au putut fi publicate înainte de 1989, fie pentru că se refereau reporterіceşte, în stilul primelor volume ale autorului, la cruzimea cu care au fost spoliaţi ţăranii („Zac ţărăncile, pe grămezi de porumb;/ Încovrigate pe sacii de grâu şi-acoperite/ Cu sămânţă de floarea-soarelui:/ Nu putură să le ia niciun grăunte: muşcând,/ Rupând cu ghearele şi-au apărat/ Hrana copiilor;/ Le-au bătut cu cizmele-n burtă: pe/ Grămezile de porumb; cu sacii de grâu la piept; / Îngropate-n sămânţă le-au dat boală"), fie, din contra, pentru că sugerau, cu o violenţă apropiată de ură, abandonarea doctrinei roşii, chemând în definitiv la crimă („Câini la marginea roşului/ Adulmecând ciolanele şi carnea roşului/ Şi zgârciturile roşului –/ Lingându-se pe bot de roşu;/ Şi oasele ţăranului zvârlite-n câmp/ În roşul iarbă: Fiul bătut/ Calcă desculţ –/ Prin roşul tatălui până la glezne:/ Ciobul vertebrei de pământ/ Arde călcâiul: Roşul roşului revine/ La sănătatea lui:// Trăiască roşul: Ci trageţi, porcilor,/ Odată!").

În realitate, întâia culegere caracteristică fiind *Nopţi cu lună*, abia *Zoosophia* vine cu acea paradoxală originalitate culeasă din cele mai diverse izvoare, declarate ori nu, dar recognoscibile, şi care îl va expune pe autorul *Zicerii la zicere* (1982) acuzaţiei de plagiat. După publicarea în *România literară* din 1978 a şase poezii din viitoarea culegere, Dorin Tudoran a remarcat preluarea, fără vreo indicare a sursei, a unor sintagme din Lao Ţzî. Titlul anunţat al cărţii era *Înţeleptul*, ideea „zicerii la zicere" ivindu-se ulterior, când Ion Gheorghe va explica, în *Avertismentul* la volum, intenţia de replică a poemelor sale şi va culege cu aldine textul filosofului chinez. După un sfert de veac, polemica s-a răcit. Poetul ar fi putut s-o evite, dacă avea o cunoaştere mai bună a licitului ori ilicitului unor procedee. Ceea ce n-a fost chiar cazul, contemporan, al lui E. Barbu din *Incognito*, unde plagiatul rămâne plagiat. Mai toată poezia lui Ion Gheorghe stă pe intertextualitate. *Zoosophia* este un exemplu perfect. Se reiau expresii, pasaje, versuri din psalmii lui Dosoftei, din balade populare, din doine, colinde, basme ori ziceri de copii („oprica/ poprica –/ boc –/ ţangăr/ mangăr/ clanţ –/ dă poarta la loc!"). Aspectul e de compoziţie naivă, suprarealistă şi chiar de kitsch. Unele sunt doar jocuri lexicale, inspirate de Ion Barbu („Când se uită Neica nime/ îndejos întunecime,/ elem,/ melem,/

buş –/ ou fără albuş,/ fără gălbenuş,/ ou cu viermuş:// Mama lui cărăbuş/ strânsă covrig/ de somn şi de frig") sau de Nichita Stănescu („Patru, patruplîng,/ patrucring – "). În toate, o populaţie de sfinţi inventaţi (Lăcust, Papagulie, Milcopil, Minunie etc.) şi de alte figuri nu izbuteşte să închege o mitologie personală. Icoanele pe lemn ori pe sticlă ale poetului sunt ideatic incoerente. Ideea lipseşte. Bricolajul liric nu e, cu siguranţă, nici măcar ludic, zugrăvind o lume pe dos, efect al deriziunii, cum au crezut criticii (Grigurcu: „gras spectacol de *guignol* autohton", „bufonerie lexicală"). Poetul se ia în serios, e sentenţios, ritualic şi esoteric, chiar dacă forma e câteodată aceea a poveştii pentru copii, de exemplu, în *Zimbrul*, în care sunt relatate laolaltă naşterea biblică a lui Moise, povestea caprei cu trei iezi din Creangă, *Tinereţe fără bătrâneţe* de Ispirescu, legenda lui Zalmoxis, culminând cu legendele descălecatului. Ceea ce ar trebui, poate, să admitem este efectul de expresivitate involuntară care face simpatice unele dintre aceste poezii, fără voie copilăreşti sau absurde.

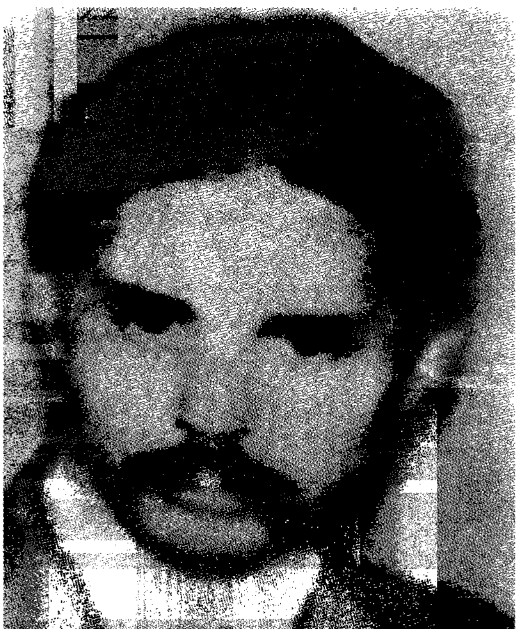
Vine iarba (1968) şi apoi *Megalitice* (1972) aduc, într-o viziune impregnată de discursivitatea realist-socialistă, temeinic asumată („Bine-ar fi să deprind singur acest lucru;/ fiecare vrea să se ştie de sine mai întâi,/ dar când se-adună toţi, fiecare se uită pe sine/ ceea ce e bun seadaugă la numele Partidului Comunist..."), acea materialitate groasă a versului în care se remarcase deja Ion (nu încă Ioan) Alexandru. Cotidianul rural nu e acela banal de la Petre Stoica ori Marin Sorescu, din anii '70, ci unul plin de o figuraţie fabuloasă şi gigantică, nu fără o notă de eroism, un soi de rabelaisianism popular şi naţional. Dacă Bogza va cânta buruienile proaste, urzicile ori ştevia, Ion Gheorghe, pe urmele lui Anton Pann, preferă legumele modeste, cum ar fi cartoful sau ceapa („Murită-i ceapa foioasă ca nisipul,/ pe când în turnul lujerului dorm cu focul în minte/ seminţele care-i păstrează chipul/ şi toate proporţiile date mai dinainte; –/ vine Maica zeiţă, culege arpagicul,/ pune basma neagră peste leagănul de nuiele:/ pe când vede cum cepelor-seminţe li se pătrunde buricul/ de când semnalele morse ale aceleiaşi tinere stele"). Totul, în hiperbole care îmbină foşgăiala colosală a materiei cu apariţia unor zeităţi pârvaniene şi blagiene într-un fel de epos mâlos. Viaţa la ţară e privită prin lentilă măritoare: secera, treieratul, fiertul rachiului, arsul varului, coacerea pâinii, albinăritul, plantarea viei devin elementele unei bucolice de mari proporţii, în care fiinţe primare şi uriaşe se îndeletnicesc cu munci dintre cele mai grele şi care seamănă uneori cu nişte ritualuri magice. *La căpătâiul gigantului* este o astfel de evocare în care Gulliver este un ţăran mort, prăvălit în iarba Ţării Uriaşilor:

> „Zvârlit cu faţa-n iarbă, ca o gânganie
> blândă şi mare,
> împilat de moarte, doarme ţărăneşte şi zace
> de departe i se văd degetele de la picioare,
> cum stă trântit în plasa lumii, de insectă
> rapace;
> cu gura-n pământ, parcă ucis în bătăi,
> prin orbita-i putrezesc pietrele ochilor fraţi;
> pe sfecla feţei, lividă, spălată să fie dată la oi,
> se coc tumorile vânătorilor, cu mugurii
> degeraţi.
>
> Se-nfierbântă rupturile cărnii, de vână de
> bou;
> parcă i-au ros caii sâmburele gigantic al
> căpăţânii,
> părul ca frunza de ştevie-l bate vântul fără
> ecou –
> umflat de apele zoioase ale râului
> minciunii,
> pe brânci, parcă-ncercând să-şi smulgă din
> răzor
> monstruosul tubercul al capului său de
> dihor."

Între acest epos solemn şi icoanele naive pe sticlă se află şi restul poeziei lui Ion Gheorghe din *Mai mult ca plânsul* (1970) şi celelalte. Noutatea vine în *Cavalerul trac* (1969), *Avatara* (1972), *Noimele* (1976) şi celelalte din contactul ori din presimţirea protocronismului. Cavalerul Manimazos e mai vechi decât Orfeu („după el va veni/

Orphaeus – înţelept din neamul lui"), „heghemon şi preot", nenăscut din femeie, a cărui ivire pe lume seamănă cu o mare primeneală a naturii („În toată Tracia au înflorit sălciile"). Atmosfera e panică, oarecum în spiritul *Paşilor profetului*. Femeia lui Manimazos este Logoslavia, fecioara Logosului, ceea ce ne duce cu gândul la faptul că preotul este şi poet. Manimazos întreprinde o călătorie iniţiatică în afara Traciei, în ritmuri de basm popular (merse zi de vară până-n seară) şi cu sugestii mitice (n-are voie să privească înapoi spre Tracia). Ortodoxismului din *Imnele* lui Ioan Alexandru îi răspunde aici tracismul pârvanian. Ion Gheorghe alunecă încet spre fantasmagoriile arheologice ale lui Nicolae Densusianu (*Cultul Zburătorului* va încerca să dea ideologiei o înfăţişare ştiinţifică), dar versul se împotmoleşte tot mai des într-o proză rebarbativă, greoaie, descriptivă în exces, plată şi plictisitoare. „Mormane de cuvinte", notează Alex Ştefănescu în *Istoria literaturii române contemporane*, împinse „cu buldozerul" ca dărâmăturile de după cutremur.

NICOLAE LABIŞ
(2 decembrie 1935 – 22 decembrie 1956)



Este, desigur, mai mult decât o întâmplare prezenţa lui Rimbaud în *Pantheonul* lui Nicolae Labiş, alături de Villon, Lermontov şi de *Mioriţa*, şi în care, dacă poetul ar fi apucat să-l definitiveze, nu ne-ar fi surprins să-i aflăm pe Sadoveanu, Eminescu şi Arghezi. Acestea sunt geniile tutelare ale poeziei lui, ultimii doi nenumiţi vreodată, însă a căror colaborare secretă ne-o destăinuie atât *Primele iubiri*, cât şi *Lupta cu inerţia* (Eminescu: „Dacă alte lumi, plecată/ Cu-ai tăi paşi ai să alinţi,/ Îţi va fi şi-atunci păstrată/ Urma paşilor fierbinţi". Arghezi: „Sărutul stânjenit şi strâmb în colţul gurii/ Nu a putut fireşte să-nvie un trecut./ Speranţa, otrăvită de degetele urii,/ Azi s-a insinuat şi a durut"). Accidental, găsim sonuri barbiene: „Oh, lunecoase miragii,/ Tandre ocoluri în timp,/ Miezul atâtor ravagii,/ Subteranul Olimp". Cea mai frapantă afinitate rămâne cu Arthur Rimbaud, pomenit în versuri greu de uitat, mai ales dacă ne gândim cum va muri Labiş însuşi sub roţile tramvaiului bucureştean: „Scuture-şi pe bulevarde capitala românească/ Galbeni tei şi suie-şi slăvii integral, semeţ contur,/ Din vuirea de tramvaie şi din ud pavaj să-ţi crească/ Evocarea mea frăţească, încâlcit ştrengar, Arthur!" Ceea ce este remarcabil în aceste poeme, nedesprinse complet de modelele lor, este tocmai cultul unor poeţi doar parţial recuperaţi în anii '50 ai secolului XX şi, în orice caz, împotriva curentului principal care era unul de despărţire de trecut. Mult mai în spiritul mijlocului de veac realist-socialist era Beniuc cu a sa convingere juvenilă că „exemplele-s făcute pentru proşti". Juvenil era şi Labiş, dar în alt

mod, pariind nu pe refuzul tradiției, ci pe o iubire respectuoasă față de ea. Acest copil-minune al poeziei compune și el discursive poeme deopotrivă narative și descriptive. Generația de care aparținea și pe care o anticipa prin precocitate va abandona curând poezia de tipul *Locurilor și întâmplărilor* labișiene, mitologia lirică din *Moartea căprioarei* – copilăria, războiul, pădurea, luna, cerbii – și, desigur, morala comunistă așa de străvezie în ingenuitatea *Luptei cu inerția.* Dar este la Nicolae Labiș o voce poetică pură, mai ales în *Primele iubiri*, care nu seamănă cu nicio alta din epocă:

„Azi, iată, am văzut un curcubeu
Deasupra lumii sufletului meu.
Vin cerbii mei în grabă să se-adune
Și către el privirile-și țintesc –
Un codru nesfârșit de coarne brune
În care mii de stele strălucesc,
Sosind din dunga zării de argint
Vin păsările-mi mari de sărbătoare
Și-nchipuiesc pe ceruri, fâlfâind,
Un ocean de aripi mișcătoare;
Întreaga lume-a sufletului, vie,
Palpită-ntr-o frenetică beție."

În *Vârsta de bronz*, poetul scrie profetic:

„Clopote grave sunară trezirea
Generației noastre.
Tragem cugetarea afară din teacă."

Poemul, rămas în fragmente, *Intima comedie*, ar fi putut deveni *Iluminațiile* lui Labiș. Limpezită de aluviuni epice și chiar de sarcasmele etice din *Pierderile* (cu adresă precisă la precaritatea convingerilor politice ale vremii), poezia din urmă a lui Labiș are o puternică rezonanță rimbaldiană. „Eu sunt spiritul adâncurilor,/ Trăiesc în altă lume decât voi" nu e decât aproape traducerea bine-cunoscutului vers din *Une saison en enfer.* „Oui, j'ai les yeux fermés à votre lumière". Mort prea tânăr, înainte de a-și fi achitat toate datoriile față de realismul-socialist, Labiș anunță totuși ca nimeni poezia deceniului următor.

Proza

ZAHARIA STANCU
(5 octombrie 1902 – 5 decembrie 1974)

Debutând timpuriu (în volum, odată cu Arghezi), Zaharia Stancu este, ca poet, onorabil, fără mare originalitate, nefixat între idilismul de tip Coșbuc-Iosif de dinainte de Primul Război și tradiționalismul de după el. Cum între 1944 și 1970 n-a publicat versuri (decât, nu multe, în paginile unor romane), poezia îi este cruțată de compromisul ideologic care îi macină proza. Nimic din încrâncenata, sumbra sentimentalitate din *Desculț* și restul, în poezie, nici în aceea de tinerețe, nici în aceea de bătrânețe, despărțite printr-un sfert de veac.

Poemele simple (1927) sunt niște fragede miniaturi juvenile, evocând o *amitié amoureuse* pentru o „fată-căprioară", școlăriță cu uniformă și ghiozdan, împreună cu care poetul colindă „câmpul plin de mure și de rugi" ori lanurile de grâu și căreia îi dăruiește „inel de iarbă" sau un cordon „împletit din rochia rândunicii". Poemele sunt epistolare, în opt versuri, pline de reminiscențe din Topârceanu, Iosif ori chiar Fundoianu (încă fără volum la acea dată) („Uite, cu zbeng și muget vin boii din ceaire,/ Pe sus lăstunii trec și șoimii în plutire,/ Din țarcuri

fură miei şi-i urcă-n cer vulturii,/ Mândră se-aprinde luna în creştetul pădurii/ Şi-amurgul cade simplu c-un pâlc de pitulici"). Temele tradiţionaliste ies şi ele la iveală („Străbunii mei cu tulnice şi ghioage"), ca şi cele pillatiene („Podgoria mă-mbie cu chiote de cramă"). De la început până la volumele de la răscrucea anilor '30-'40 (*Albe*, 1937, *Clopotul de aur*, 1939, *Pomul roşu*, 1940 etc.), poetul rămâne acelaşi visător senin, îndrăgostit de natură („Inima mi-e plină de vis şi de iubire/ Cum e-ncărcat un ram de măr în mai"), de-a lungul câtorva zeci de catrene concise şi tot mai abstract-simbolice, asemenea unor haiku-uri sui-generis, din care ecourile sensibilităţii naturiste de odinioară nu dispar niciodată cu totul:



Foto: I. Cucu

„Când vii şi-mi dărui coşul şi umărul belşug
Şi tălpile ţi-s umezi ca foile de rouă,
Eşti norul pogorât, din slavă, să-l ajung,
Eşti zorii ce-mi aduc cu zvon lumină nouă."

Topica argheziană arată o posibilă înrâurire, ca şi eseninismul profund (recunoscut în prefaţa la *Scrieri* de însuşi Stancu, admirabil traducător al poetului rus: „Când l-am descoperit, am rămas foarte mirat. Mi se părea că spusese ceea ce eu însumi aş fi vrut să spun"). Oarecum banale, ultimele poeme antume (din *Cântec şoptit*) nu se disting de cele dintâi decât prin lipsa prospeţimii. Celor mai bune, Stancu le păstrează un aer voit copilăresc, tot de la Arghezi învăţat, de compuneri naive pentru un abecedar poetic:

„La mine-n pădure
Galbeni sunt iepurii, vulpile sure,
Cerbii au coarnele-ntoarse,
Mult rămuroase.

La mine-n pădure
N-a intrat topor, nici secure.
Ursoaicele grase, domoale,
Umblă-ncălţate-n sandale.

La mine-n pădure
Aricii au ochi roşii, de mure,
Cocoşii sălbatici şi sprinteni
Scapără, bezmetici, din pinteni.

La mine-n pădure
Copacii au prins să gungure,
Dar – aşa e legea firească –
N-au să poată-nvăţa să vorbească."

Articolele de gazetă sunt la fel de timpurii ca şi poezia, doar că, începute în 1921, ele se continuă până spre moartea autorului. În singura ediţie de opere complete, aceea de *Scrieri*, nu găsim decât publicistica dintre 1934 şi 1938, şi nici aceea toată. Cât despre articolele, aproape fără excepţie, compromiţătoare („Pasternak? N-am auzit") din anii '50-'60, ele zac îngropate în colecţia *Gazetei literare* şi în cotidianele vremurilor noi. Publicistica interbelică este a unui om de stânga, nu însă comunist, convins că regimul burghez este, cu toate păcatele lui, singurul care permite libertăţi democratice, meritând a fi susţinut până la „marea schimbare". Despre ce schimbare e vorba, nu aflăm. Cu

înclinaţie spre pamflet, dar departe de geniul arghezian ori de forţa verbală a unui Şeicaru, aceste articole conţin puţine oaze de literatură adevărată în deşertul (şi, uneori, în deşertăciunea) subiectelor politice de care sunt fatalmente interesate. Gazetăreşti sunt uneori romanele lui Zaharia Stancu, îndeosebi *Rădăcinile sunt amare*, 1958-1959, şi *Vântul şi ploaia*, 1969, literar, fără nicio valoare, pline de răstălmăciri ale istoriei noastre dintre Răscoala de la 1907 şi alegerile din 1946, rescrisă în cel mai tendenţios spirit comunist.

Ca romancier, Zaharia Stancu începe cu *Taifunul* (1937), roman erotic, la persoana întâi, în linia generaţiei '27. Partea de jurnal intim, caracteristic romanului generaţiei, este redusă, ca şi aceea de psihologie, nota comună venind din aspectul experimental al relaţiilor dintre personaje, cu un apăsat accent pe sexualitate. Singura preocupare a bărbaţilor şi femeilor, majoritatea recrutaţi din medii artistice şi mondene, pare să fie copulaţia. Îndrăzneţ, limbajul nu e pe de-a-ntregul scutit de perifrazele metaforice la care apelează vechiul nostru roman. Mai dens social şi mai obiectiv, *Oameni cu joben* (1941) este o satiră a arivismului burgheziei bucureştene de după Primul Război, în care foşgăiala sexuală ţine loc de intrigă. Cel mai interesant ar fi putut fi *Zile de lagăr* (1945), subintitulat roman, însă în fond o scriere memorialistică, aşa cum vor fi aproape toate de după aceea. Lagărul este acela de la Târgu-Jiu, din epoca antonesciană, populat de politicieni, afacerişti ori simpli infractori. Rescrise imediat după 1944, impresiile autorului nu sunt doar îmbibate de răutate şi de mizantropie, dar, date fiind personajele şi împrejurările reale la care se referă, ele seamănă (are dreptate M. Niţescu în cartea sa din 1995, *Sub zodia proletcultismului*) cu nişte denunţuri care puteau avea, în „vânătoarea de vrăjitoare" de după război, foarte grave consecinţe.

În afară de *Şatra*, toate celelalte romane postbelice ale lui Zaharia Stancu sunt memorialistice. Pe drept cuvânt s-a spus că aparţin unui ciclu autobiografic, având un unic protagonist şi narator, pe Darie, şi rotindu-se, în cercuri mai strâmte sau mai largi, în jurul satului teleormănean Omida, de pe Valea Călmăţuiului. În principiu, nu e mare lucru de obiectat amestecului de memorialistică şi roman, decât greutatea de a împăca două decupaje stilistice foarte diferite. Prozatorul român a făcut faţă uneori cu succes acestei dificultăţi încă din generaţia paşoptistă, ca să nu mai vorbim de prozele lui Hasdeu. Stancu s-a format ca romancier în anii '30 ai secolului XX. Deosebirea, totuşi, dintre ficţiunile sale memorialistice şi autenticitatea romanului biografic al unor Şuluţiu sau Holban constă tocmai în debordarea planului personal, precumpănitor la aceştia, poate cu excepţia autorului *Huliganilor* şi parţial a lui Sebastian, de către planul istoric şi politic. Hibridul dintre amintirea din copilărie (ca la Creangă, anistorică, în definitiv) şi marea istorie politică şi socială se vede cu ochiul liber în întreg ciclul inaugurat de romanul *Desculţ* în 1948. Confuzia nu rămâne fără urmări pentru acest prim şi emblematic pentru Stancu roman. Capitolul întâi, care este şi cel mai valoros din toate, înfăţişează, ca în nişte veritabile *Amintiri din copilărie*, lunga vizită a mătuşii Uţupăr, sora mamei, la Omida, prilej de a fi schiţat tabloul familial, din unghiul lui Darie, copil încă, devenit în capitolele următoare naratorul („Să nu uiţi, Darie!") unor întâmplări oribile, cu mult peste percepţia infantilă, menite a ilustra o istorie de asupriri şi revolte ţărăneşti, dintre care aceea din 1907 este contemporană. Convenţia narativă este încălcată în clipa în care copilul transformat în narator povesteşte şi ceea ce n-a trăit el însuşi, din auzite sau din poveştile satului: autorul comite eroarea de a nu păstra pentru toate acestea filtrul copilăresc şi de a le zugrăvi în chip foarte direct, realist. Două tipuri de contract între narator şi cititor se confundă în *Desculţ*, de la al doilea capitol înainte: în loc să izvorască din mintea şi sufletul copilului, terifiantul, apăsătorul coşmar istoric pare să ţină nemijlocit de realitate, ceea ce îl face necreditabil. Deja Marin Preda, la finele anilor '50, a obiectat într-un

articol din *Viața românească* împotriva episodului culesului viei de către bărbați, femei și copii siliți de oamenii boierului să poarte botnițe. În edițiile de mai târziu (în care textul romanului este aproape dublu), autorul a introdus înainte de acest episod un fel de poem al așteptării frustrate. Copiii, ca Darie, suferind de foame cronică, așteaptă culesul ca pe un prilej de a mânca pe săturate. Dar romanul nu devine mai verosimil, fiindcă perspectiva nu se schimbă. De aici înainte, aproape nimic nu mai învederează unghiul copilăresc de vedere. Apele murdare ale istoriei îneacă amintirile din copilărie. Răscoala (din capitolul al cincilea) nu e nici ea privită prin prisma copilului. Și, din nou, atrocitățile (țăranii îi spintecă vechilului burta, umplând-o cu mămăligă fierbinte) par să țină de o lume neînchipuit de barbară, fără legătură cu aceea românească de la începutul secolului XX. Nu vreo sugestie a romanului sud-american, inexistent pe atunci, trebuie căutată în aceste viziuni hiperrealiste, cum au crezut comentatorii în speranța că pot legitima tipul de proză, ci germenii acelui roman al „luptei de clasă", cum l-a numit E. Negrici, sau, de ce nu, al urii dintre clase, care va fi caracteristic pentru realismul socialist din deceniile următoare. Stancu este primul care rescrie în proză istoria națională în acest spirit. Îi vor urma M. Sadoveanu, Petru Dumitriu, Titus Popovici și ceilalți. Tot Negrici face observația capitală că modul revanșard în care sunt zugrăvite evenimentele istorice, „patetismul încrâncenat" al viziunii conduc în definitiv la acel stil sacadat (repetiții, inversiuni) al prozei scriitorului despre care s-au scris nenumărate studii. În romanul românesc, realismul socialist este inaugurat cu *Desculț*. Aproape toate clișeele (trecutul întunecat, ura de clasă ca motor istoric, polarizarea morală etc.) sunt deja aici.

Nu sunt multe lucruri noi în celelalte romane sau nuvele din ciclu. De altfel, unele dintre nuvele au fost ulterior integrate în romane (*Grapa* în *Desculț* la a nu știu câta ediție, *Uruma* în *Pădurea nebună*), iar altele au parazitat imaginea vechii lumi țărănești pe care *Desculț* a creat-o. Nuvela *Costandina*, bunăoară, inaugurează ura dintre clase în sânul aceleiași familii: fata lui Tudor, tatăl, dintr-o căsătorie anterioară, își revendică partea ei de pământ și e bătută crunt de cea de a doua nevastă a tatălui, mama lui Darie; și nu o dată, ci periodic, când Costandina este trimisă, tot cu ajutorul bătăii, de către bărbatul ei să-și caute dreptul de moștenire. *Lupoaica* e o variantă de *Ion*: un flăcău sărac se culcă cu o fată în speranța de a obține două pogoane drept zestre. Cazul se încheie cu o negociere țigănească, la fel ca aceea din *Grapa*, unde mireasa e purtată pe grapă prin sat fiindcă nu fusese fată mare, înainte ca părinții și cuscrii să ajungă la o înțelegere. Ceea ce surprinde este că sătenii fac legea în felul comunităților țigănești, apelând la stabor, multe obiceiuri și nume proprii semănând izbitor cu acelea ale romilor. Nivelul cel mai de jos în respectarea rețetei realist-socialiste îl găsim în patru nuvele, legate între ele, din al șaselea volum de *Scrieri*, care alcătuiesc un preambul istoric la *Desculț*. O secetă cumplită din vara lui 1906 îi mână pe țăranii înfometați la conac să ceară ajutor. Suntem în anul Expoziției jubiliare a lui Carol I, unde, oarecum în felul comunist de peste o jumătate de veac, satele își trimit reprezentanții îmbrăcați în costum național. Perspectiva e aceea caricaturală de la Caragiale („madam Carol"). Revoltații, la rândul lor, sunt arestați, anchetați și bătuți de jandarmi. Bestialitatea jandarmilor întrece orice închipuire. Ancheta e mai degrabă inspirată de acelea ale Securității din anii '50. Opoziția dintre flămânzii adăstând în ger sub ferestrele conacului și opulența boierilor este simplissimă: „...În casa caldă, cu picioarele în papuci moi și calzi, boier Gogan mănâncă, nu glumește, mănâncă de sparge, și râde de noi, râde de așteptarea noastră..." În *Jocul cu moartea* (1963) ne aflăm în Macedonia din 1917, evocată și de Topârceanu în jurnalul lui postum, de care nu e sigur că Stancu avea cunoștință. Căzut în mâinile unei patrule germane, în Bucureștiul ocupat, Darie e dus la săpat tranșee în sudul Dunării. Scapă din trenul morții, peregrinând, împreună cu Diplo-

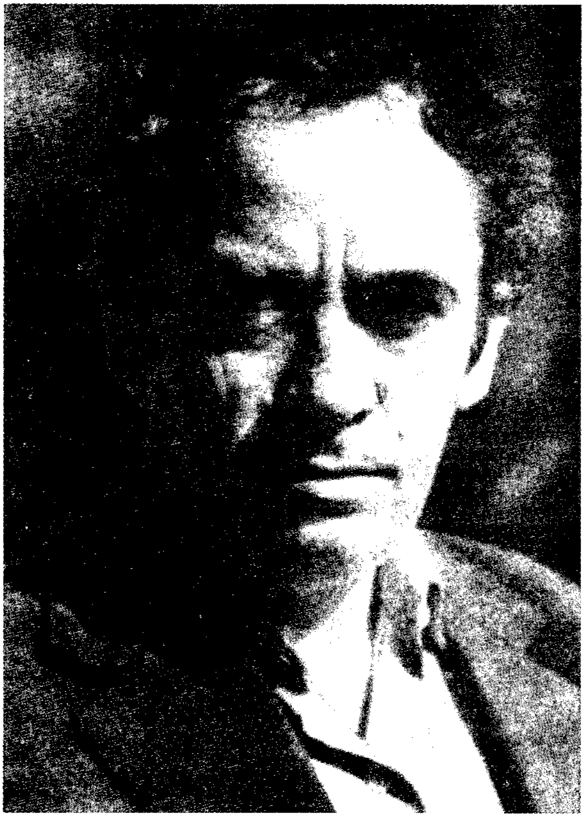
matul, un escroc căutat de poliție, trecând prin tot soiul de aventuri, asemenea eroilor de roman picaresc. În pofida grozăviilor (masacre, bătălii etc.), cei doi sunt protagoniştii unor întâmplări mai degrabă vesele şi nepăsătoare. Ceea ce nu-i reuşeşte autorului este să ne determine a-i lua romanul în serios. *Jocul cu moartea* e, în fond, una din acele cărți pentru adolescenți care se vor citi şi în generațiile următoare, mai ales că e mai puțin tributar manierismului stilistic, mai epic-aventuros, una peste alta, şi mai simpatic. Ceea ce nu putem spune despre *Pădurea nebună*, tot din 1963, în care acelaşi Darie dă examen de intrare în liceu, nu chiar la vârsta cuvenită, în Ruşii de Vede. Doar că autorul are nefericita idee de a complica un roman adolescentin de tip Ionel Teodoreanu (dar în alt mediu social) cu o frescă politică. Dacă în *Jocul*, ocupația, războiul sunt abia sugerate, în *Pădurea* grevele din 1920, represiunea, interzicerea PCR, alegerile şi guvernarea liberală intră pe uşa din față în viața târgului în care îşi duce zilele Darie. Fresca fiind în acelaşi spirit tendențios şi incredibil, rămâne amintirea iubirii de-o vară a eroului pentru tătăroaica Uruma, antrenantă, deşi plină de clişeele unui romantism minor, care inspiră de altfel şi opoziția dintre mediocritatea urbei şi nebunia pădurii din jur. În fine, în *Ce mult te-am iubit* (1968) autobiograficul e mai net stilistic decât în toate, ficțiunea redusă la minimum, iar relatarea are un aer mai firesc decât oriunde înainte. În descrierea cutumelor de înmormântare lipseşte aproape orice exces etnografic. Satul morții mamei nu mai are pitorescul țigănesc din nuvele ori din *Desculț*. Înmormântarea e un prilej pentru Zăricuță (acelaşi Darie) de a-şi reîntâlni rudele şi de a-şi aminti copilăria. Reflecția asupra morții e banală. Romanul n-are anvergura aceluia de mai târziu al lui Vassili Şukşin despre bătrâna care agonizează în aşteptarea fiilor şi fiicelor ei răspândite prin imensa Rusie. Tema sentimentală (titlul e inspirat de litania pe care Tudor, tatăl, o rosteşte de zeci de ori pe durata celor două zile) e aceea care predomină. Scris cu acuratețe de profesionist este şi romanul *Şatra* (1968), singurul din afara ciclului. E tot un roman pentru adolescenți, ca şi *Jocul cu moartea.* O temă serioasă (izgonirea țiganilor peste Nistru în timpul guvernării lui Antonescu) e tratată în maniera unei parabole de aventuri. Pe fondul lungii călătorii a şatrei spre tărâmul de dincolo (de Nistru, dar şi de viață), Goşu şi Ariston se luptă ritual pentru frumoasa Lisandra. Bătaia e condusă de legile şatrei, ca şi întreaga viață a micii comunități, până când războiul, lagărul, frigul şi foamea distrug ordinea veche. Ariston e ucis, bulibaşa moare, iar Lisandra rămâne să piară în pustietate. Autorul n-a mai repetat eroarea de a transforma sugestia unui timp istoric în evenimente localizabile şi interpretate tendențios, ca în istoriografia rolleriană. Ca şi *Jocul cu moartea*, *Şatra* ar putea să-i asigure prozatorului o posteritate nesperată, oricum, alta decât aceea la care s-ar fi gândit.

MARIN PREDA

(5 august 1922 – 16 mai 1980)

În vreme ce Stancu pare cu desăvârşire uitat, Marin Preda a avut, după 1989, şansa unei revizuiri serioase. Şi care n-a vizat, ca în atâtea alte cazuri, doar comportarea publică a omului, ci însăşi opera de ficțiune. După un deceniu şi jumătate, revizuirea pare să fi depăşit punctul critic. Declanşată în 1990 de I. Negoițescu şi Gh. Grigurcu, urmată îndeosebi de S. Damian, dar şi de alții, ea poate fi socotită încheiată în 2004 cu micul studiu al lui George Geacăr intitulat *Marin Preda şi mitul omului nou.* O explicație pentru această prioritate în reevaluare va fi stat şi în iritantul cult al personalității lui Preda, întreținut uneori chiar de contestatarii de astăzi,

în care critica a văzut încă din timpul vieţii nu doar un mare scriitor, ci şi un reper moral. Un an după dispariţia neaşteptată a scriitorului, E. Simion a tipărit o culegere omagială, *Timpul n-a mai avut răbdare*, în care mai toate contribuţiile se învârteau în jurul moralităţii unui scriitor considerat oglinda fidelă a antidogmatismului. După 1989, stindardul luptei pentru un Preda curat îl va purta acelaşi E. Simion, altminteri autor al câtorva bune pagini despre operă şi al unui portret greu de uitat făcut omului în *Jurnal parizian*. El are autoritatea cea mai mare dintre toţi cei care au respins orice tentativă de revizuire a autorului *Moromeţilor*, deşi a fost unul din primii care au scris liber despre E. Lovinescu, acela care a inventat în definitiv conceptul. În cazul lui Preda, E. Simion n-a mai văzut însă rostul revizuirii. Obiecţia principală a fost de la început faptul că nu publicistica ocazională contează, ci romanele şi nuvelele. E adevărat că dosarul revizuirii lui Preda a fost inaugurat de un text neconvenţional al lui Gh. Grigurcu din vara lui 1990, în care era vorba doar despre articole ale scriitorului din anii '50, pline de banalităţile ideologice de rigoare („Realismul-socialist este o apariţie inovatoare în literatura noastră..." sau: „Sarcinile trasate de partid literaturii... au crescut odată cu înseşi marile transformări ale conştiinţei"). Dar lucrurile n-au rămas la atât. S. Damian, cu care E. Simion va polemiza insistent, va extinde aria disputei la romane şi nuvele. Este totuşi de neînţeles de ce adversarii revizuirii i-au trecut lui Preda cu vederea pe lângă articolele mai vechi (dintr-o epocă în care toată lumea scria la fel), unele de mai târziu, foarte citate dar, s-ar zice, necitite mai departe de titlu. A făcut vâlvă, de exemplu, articolul *Obsedantul deceniu* din *Imposibila întoarcere*. Expresia a intrat în folclorul critic, dar cu un cu totul alt înţeles decât acela real. Împotriva aşteptărilor, Preda nu suflă o vorbă în articol despre tragediile petrecute în deceniul cu pricina, în stare a-l transforma în obsesie, cum ar fi închisorile politice, colectivizarea şi industrializarea forţată, sovietizarea şcolii şi a culturii. Problema lui este alta şi anume de a respinge ideea acelora care începuseră să considere anii '50 un hiatus, o pată albă pe harta literaturii române. Opinia lui Preda trezeşte stupoare: împotriva celor care vorbeau de comandă politică, fără legătură cu realitatea, el legitimează tematica realist-socialistă ca absolut firească în epocă. Scriitorii ar fi dat dovadă de imobilism estetic dacă ar fi ignorat lupta de clasă ca motor al istoriei! Conceptul marxist căpăta, iată, acoperire în realităţile sociale şi morale. Ţăranii, spre a rămâne la ei, erau fericiţi să afle că există chiaburi din cauza cărora ei au trăit totdeauna prost. Nu colectivizarea era de vină, ci bogăţia altora. Însuşi tatăl scriitorului (arhetipul lui Ilie Moromete) a descoperit acest lucru cu încântare. Psihologic, e posibil ca lucrurile să fi stat astfel. Partea proastă este că *Desfăşurarea* şi celelalte nu înfăţişau colectivizarea ca pe o înşelăciune care profita de naivitatea ţăranilor. În 1970, nu în 1950, ia Preda apărarea literaturii revoluţionare inspirate de marxism-leninism: „Nu cumva adepţii acestei teorii a hiatusului consideră literatura revoluţionară în afara literaturii? Nu cumva ei sunt partizanii imobilismului estetic? Nu cumva ei ar fi vrut ca, în timp ce imensa majoritate a poporului, dornică de transformări, căuta o formulă nouă de existenţă socială, scriitorul să-şi tragă obloanele la ferestre şi să continue literatura dintre cele două războaie?" Astfel de consideraţii ne obligă la o recitire corectă. E ciudat să vezi că tocmai cel mai radical anticomunist dintre criticii generaţiei '60, Valeriu Cristea, era de părere că ar trebui lăsat „să treacă pe lângă noi", ca o idee „absurdă, neviabilă şi sortită pieirii", „colaboraţionismul" lui Preda. Ultimul cuvânt e, poate, prea tare, dar nici să închidem pudic ochii nu e normal. Revizuirea în definitiv nu face decât să aşeze pe o temelie solidă o operă impunătoare şi inegală, victimă în mai mică măsură erodării inerente a timpului decât propriilor limite artistice şi morale.



Marin Preda a debutat în 1942 în pagina *Popasuri* a ziarului *Timpul* cu schiţa *Pârlitu'*, care pare, deşi n-are nicio legătură, un fragment din *Moromeţii*: un ţăran povesteşte o întâmplare cu ginerele său, însoţind-o de comentarii care denotă o mare uimire. Vom reîntâlni o astfel de situaţie în roman, dar şi în *O adunare liniştită* din prima culegere de povestiri. Interesante sunt de la început două lucruri: perspectiva etică implicită în relatare (de unde uimirea) şi transcrierea foarte realistă a vorbirii personajului. Deşi sprijinit pe câteva valori acceptate, satul nu e deloc idealizat. Raporturile dintre oameni sunt degradate, violenţa este cotidiană, duhul îmbogăţirii îi animă pe cei mai mulţi. Ceea ce autorul a lăsat pe dinafara volumului *Întâlnirea din pământuri* (1948) nu se explică neapărat (idee care a circulat) prin prudenţa la care Preda ar fi fost obligat de un moment literar foarte prost. O explicaţie mai simplă este că prozele neincluse în volum sunt, cu două excepţii, tocmai acelea care vor fi reluate, cu unele ajustări, în romane. Cele incluse sunt naraţiuni de sine stătătoare, aproape toate, originale şi puternice. Puţini prozatori au redat la fel de precis vorbirea ţărănească precum Preda în monologul *În ceaţă*. În pofida abundenţei tematicii rurale în proza noastră, vorbirea orăşenilor ori a mahalalei a fost aceea reprodusă de obicei în mod realist. Geniul în materie l-a avut, desigur, Caragiale. Ţăranii, în schimb, ai lui Creangă, Sadoveanu sau chiar Rebreanu, folosesc mai degrabă un idiom propriu decât unul real. Moldoveneasca primilor doi este excepţională, dar nu distinge tipuri sociale ori psihologice. Deşi mai naturalişti în vorbire, ţăranii de peste munţi din *Ion* nu se deosebesc de aceia din provinciile extracarpatice din *Răscoala*. Ilie Resteu din *În ceaţă* e probabil primul ţăran absolut autentic din acest punct de vedere. Valabil nu este pur şi simplu limbajul, ci şi capacitatea lui de a fixa o psihologie:

„Uitaţi-vă la el, sări-i-ar bolboşile ochilor! De ce tăceţi din gură? Am treizeci de clăi de grâu. Îi sparg capul ăluia care s-o apropia de mine. Mecanicul mănâncă, mă duc la şira mea, o stropesc puţin şi-i dau foc. Dau foc şi la maşină, mă duc la fiecare şiră şi o aprind, la toate tărgile astea cu paie, dau foc la toată aria! Dacă sunt eu tânăr şi sărac, singur cu muierea, voi trebuie să fiţi nişte hoţi? Nu mă bat cu pumnii în piept şi în cap fiindcă mi-e frică de voi. Al dracului să fiu, dacă nu pun mâna pe un par şi vă zbor. Nimic nu se mai alege de voi. În viaţa mea nu m-am atins de nimeni niciodată! Asta o ştiţi cu toţii şi aţi crezut că sunt prost. Vedeţi aria unde treieră atâta lume? Cu toţi mă bat, cu toată aria! Muncesc de două zile pentru voi şi niciunul nu vede. Să vă spui eu: în timpul treieratului, să mă fi dat jos de pe batoză şi să fi pus umărul dedesubtul ei, aşa bine! Să fi dat-o cu cracii în sus. Abia atunci aţi fi băgat de seamă”.

Altă particularitate de limbaj a acestor prime proze este că protagoniştii lor sunt de obicei şi naratori, mai exact povestitori excepţionali, în

Pârlitu', în *Întâlnirea din pământuri*, în *O adunare liniştită* şi în altele, toţi având mereu ceva de povestit pe limba lor neaoşă şi vie. Codul este de la început mai modern la Preda decât la înaintaşii săi din proza de inspiraţie rurală. Oralitatea povestirii ori a confesiunii personajelor este mult mai liberă. Pentru lingviştii anilor '50-'60 care au studiat-o, ea a fost adesea motiv de nedumerire din pricina „vulgarităţii". Modelul pe care ei îl aveau în minte era acela „literar" de la Sadoveanu. Iorgu Iordan socotea că limba atât de particulară din Creangă este populară, dar nu regională. În realitate, nu era nici una, nici alta, era limba lui Creangă. Distincţia nici nu e posibilă între două straturi ale limbii reale (unde popular vrea să zică totdeauna local), ci doar între limba reală şi aceea din ficţiunile scriitorilor, unde, până la Preda, vorbirea n-a reprezentat niciodată un calc după vorbirea ţărănească dintr-o anumită zonă. Strict literar, cea mai mare noutate din aceste proze a fost comportismul. Îl teoretizase Ibrăileanu încă din 1926, dar fără ecou la scriitori. Preda nu citise probabil nici el articolul *Creaţie şi analiză* (termenul comportism, Ibrăileanu nu-l folosea), îi citise în schimb pe prozatorii americani, pe John Steinbeck, iar mai încoace Hemingway, la care lipseşte aproape cu totul motivarea explicită de ordin psihologic a gesturilor şi acţiunilor. Citind schiţa *Calul* în cenaclul lui Lovinescu, s-a izbit de neînţelegerea criticului care impusese, cu un sfert de veac înainte, romanul *Ion*. „Descriptivism, descriptivism...", ar fi comentat Lovinescu în surdină lectura. Scena este relatată de Preda însuşi în *Viaţa ca o pradă* şi n-avem de ce s-o punem la îndoială. Gustul bătrînului critic era format în spiritul analitic al romanelor Hortensiei Papadat-Bengescu sau Holban şi puternic impregnat de proustianism. În plus, el nu dădea mari şanse romanului rural, pe care nu-l includea în evoluţia naturală a genului. Ar fi putut cel mult să fie de părerea lui Călinescu, acordându-i acces la psihologism, în niciun caz însă nu putea concepe dezinteresul total faţă de orice motivaţie de care dădea dovadă tânărul Preda. Maniera comportistă a creat mai apoi impresia că se petrec în aceste proze fenomene supranaturale. Fantastic propriu-zis nu este însă nicăieri la Preda, a cărui imaginaţie va fi mereu ancorată în realitate şi mai degrabă etică decât psihologică, tot aşa cum nu este nimic „proustian". Atâta ciudăţenie câtă este în *Colina*, *La câmp*, *Calul* şi restul provine din nelămurirea deliberată a situaţiilor ori comportamentelor umane. Procedeul constă în a omite tot ce ar putea indica ori sugera o explicaţie. La prima lectură, n-avem nici cea mai mică idee de ce se scoală Florea Gheorghe cu noaptea-n cap şi-şi scoate calul din grajd. Întrebat de unul ori de altul încotro se îndreaptă, face pe surdul sau dă jumătăţi de răspunsuri. Abia în final descoperim că omul îşi sacrifică animalul care nu mai era bun de muncă. În perspectiva de până aici, simbolismul din ultima scenă (soarele scaldă în roşu văgăuna) este cu desăvârşire neaşteptat. Un simbolism asemănător, găsim în *La câmp*, una dintre bucăţile cele mai pline de cruzime, unde doi ciobani violează o fată. Planul psihologic e complet absent, ca şi cel etic. Niciunul dintre personaje nu pare să aibă vreo reacţie. Oribila întâmplare rămâne necomentată de naratorul însuşi. La sfârşit, ciobanii se îndepărtează de la locul faptei, în lumina joasă a amurgului, fluierând nepăsători, cu ciomegele pe umăr, însoţiţi doar de umbre lungi care seamănă cu nişte cruci. Simbolul cristic e prilej de deriziune: transcendenţa (psihologică, morală, religioasă) se dovedeşte goală. Nicio instanţă nu califică întâmplarea. Nimeni nu mersese mai departe decât Preda în denudarea realităţii. Lovinescu avea dreptate să nu înţeleagă. În *Moromeţii*, Preda va face el însuşi o jumătate de pas îndărăt. În roman, vocea supratextuală există. Ea a fost pusă de obicei în relaţie cu intelectualitatea protagonistului. Supratextul e moromeţian. Ilie Moromete va fi considerat, de altfel, primul ţăran intelectual din proza noastră, iar Al. Paleologu va vedea în poiana fierăriei lui Iocan, unde siliştenii se strâng ca să citească gazetele şi să discute politică, un fel de agora. Acestor exagerări,

critica de după 1989 le-a răspuns cu o alta. George Geacăr va fi de părere că vocea supratextuală din *Moromeţii* aparţine realismului-socialist, prin prisma ei Preda interpretând „starea unui sat al anului 1937 în termenii luptei de clasă a anilor '50", ceea ce ar explica de ce romanul n-a fost considerat la apariţie o „deviere de la linia oficială". Ceea ce este adevărat este că radicalitatea viziunii din *Întâlnirea din pământuri*, absolut pură ideologic, moral şi religios, nu se mai regăseşte în *Moromeţii*, în care Preda recurge la comentariul auctorial ca la o situare în perspectiva lui Ilie Moromete a evenimentelor din sat. Nu este exclus ca o anumită presiune să fi existat asupra scriitorului. În definitiv, în realismul-socialist comentariul era mai necesar ca aerul. Obiecţia de „naturalism" adusă nuvelelor în 1948 se cuvine înţeleasă ca o traducere în limba de lemn a absenţei oricărei aprecieri a situaţiilor de viaţă prezentate. Niciuna dintre nuvelele anilor '50 (şi nici chiar romanele maturităţii) nu va fi scutită de o formă sau de alta de comentariu. Este o iluzie că noi putem citi astăzi pe dos o nuvelă ca *Desfăşurarea*, simpatizând cu „negativii" şi detestându-i pe „pozitivi". Vocea supratextuală ne dirijează simpatiile şi antipatiile. Dacă în *Moromeţii*, perspectiva pare destul de firească, în *Desfăşurarea* ea este condiţionată nu numai strict literar, dar şi politic. Cornel Ungureanu a demonstrat într-un mic studiu din *România literară*, în 2005, că felul în care decurge în nuvelă colectivizarea, distribuţia rolurilor între cei favorabili şi cei nefavorabili acţiunii întreprinse de PCR, ilustrează teza dejistă asupra fenomenului, în conflict cu „devierea de dreapta" a grupului Pauker-Luca, grup care urmărea o deposedare *en douceur* a ţăranilor. O dovadă că Preda adoptă conştient punctul de vedere al lui Dej, care triumfă până la urmă, ceea ce aduce *Desfăşurării* o recunoaştere unanimă şi Premiul de Stat, este că, în *Cel mai iubit dintre pământeni*, el va descrie cu amănunte întâlnirea cu Stalin la care Dej ar fi obţinut lichidarea deviaţioniştilor.

Întâlnirea din pământuri n-a fost, se pare, interzisă, cum s-a afirmat, dar a dat naştere unor critici care puteau compromite viitorul debutantului. Comentatorii au arătat cu degetul spre „naturalismul" din povestiri. Ov.S. Crohmălniceanu este autorul celei mai severe puneri în gardă. Recenzia acestuia din *Contemporanul* îl avertizează pe Preda asupra primejdiei unor „influenţe străine", ceea ce în idiomul ideologic al vremii constituia imputarea cea mai gravă. Criticul socotea că lipsa de motivaţie explicită ar fi un „exemplu tipic de ce s-ar putea numi literatură «kafkiană» „a angoasei, teoretizate de singuraticul profesor danez Kierkegaard". „Gândirea sănătoasă, adaugă Crohmălniceanu, „a refuzat aceste teorii şi le-a demascat adevăratul scop". Nici nu se putea o mai străvezie condamnare la moarte literară! Evocând episodul, Preda nu pare a fi conştient, după aproape treizeci de ani, de gravitatea lucrurilor. Omite însă să explice de ce, totuşi, a publicat imediat după toată tevatura nuvela *Ana Roşculeţ* (1949). Ion Cristoiu a considerat-o, când i-a reeditat în 1987 povestirile de tinereţe, începutul „normalizării". Termenul era acela prin care sovieticii justificaseră invadarea Cehoslovaciei în 1968. Se pare că Preda a voit să pună capăt speculaţiilor referitoare la anacronismul prozei lui. *Ana Roşculeţ* este o nuvelă realist-socialistă, în care o tânără ţărancă analfabetă învaţă carte, se califică muncitoare, ajungând la urmă să reprezinte România la un congres internaţional. Nu este nicio urmă de ironie în acest destin excepţional în toate privinţele. Din pricini greu de aflat astăzi, nuvela n-a plăcut oficialităţii. Campania de presă căreia *Ana Roşculeţ* i-a dat naştere n-a egalat-o pe aceea din jurul *Întâlnirii din pământuri*, dar s-a dovedit într-o privinţă una de pionierat: în toiul unor articole critice dirijate (campaniile luaseră deja locul polemicilor), în legătură cu *Ana Roşculeţ*, a fost chemată să se exprime o muncitoare de la întreprinderea de care se vorbeşte în nuvelă. Autoarea scrisorii protesta contra felului cum ea şi tovarăşele ei au fost zugrăvite, prin intermediul Anei, de către Preda. Redactorul-şef al revistei *Flacăra*, care a tipărit scrisoarea, nimeni altul decât Geo Dumitrescu, acela care-i girase

lui Preda debutul de la *Timpul*, publică şi el un articol al cărui titlu spune destul: *Pentru ascuţirea vigilenţei împotriva naturalismului*. Critica literară devenea astfel „critică de partid".

Aceeaşi mână nevăzută care îi suspendase lui Preda deasupra capului sabia lui Damocles, în pofida încercării lui de a se supune regulilor jocului, o retrage trei ani mai târziu, când apare nuvela *Desfăşurarea* (1952). Jdanovismul criticii nu era mai puţin rigid. Şi totuşi *Desfăşurarea* are un destin opus, devenind aproape imediat unul dintre modelele de literatură nouă, recomandate până şi în manuale. Reputaţia nuvelei dăinuia încă în 1974, când un critic deloc dogmatic cum era Lucian Raicu descoperea în ea „un mit al regenerării, al redeşteptării la viaţă" sau „un basm cu oameni şi buni şi răi, între care cei răi strălucesc". În realitate, *Desfăşurarea* este materialul didactic cel mai potrivit pentru studierea realismului-socialist în proză. Preda avusese mai înainte în mână un subiect interesant, din care voise să scoată un reportaj. Ne povesteşte chiar el, în *Imposibila întoarcere*, cum l-a ratat. Ce s-a întâmplat este cât se poate de instructiv pentru modul în care concepţia realist-socialistă falsifica datele realităţii în sens ideologic. Aflat în „documentare", cum se spunea, într-un sat din Moldova, la începutul anilor '50, vede un ţăran tânăr, „rău îmbrăcat şi cu o biată pălărie în mână", semnând cererea de intrare în colectivă. Ţăranul are, nu se ştie de ce, o clipă de derută, cu tocul în aer, când se face auzită o „voce poruncitoare": „Hai, bă, scoală-te de-acolo". Relatează Preda: „Tânărul om s-a ridicat brusc, s-a lovit cu genunchiul de masă şi fruntea lui mare şi albă ca hârtia întâi s-a împurpurat, apoi s-a făcut de-o paloare mortală. Ce descărcări afective se petreceau în el? Ce prăbuşiri? Chipul i s-a lungit, i s-a tras în jos; s-a dat la o parte, a mai stat printre oameni câteva minute. Nimeni nu-i adresa niciun cuvânt. A luat-o tăcut pe lângă garduri şi s-a dus încet fără să se uite îndărăt". Cazul de conştiinţă virtual din această relatare nu se regăseşte în nuvelă, care reia doar situaţia. Mai mult, întrebat a cui era vocea care-l răscolise pe tânăr, Preda declară că nu ştie. În *Desfăşurarea* vocea este totuşi atribuită şi anume unuia din chiaburii satului, intraţi printre primii în colectivă, cu o mică parte a averii, ca să înşele autorităţile. Că vocea era, de fapt, a unuia din activiştii PCR care gestionau deposedarea nu pare să-i treacă prin cap lui Preda. Împrejurarea arată cât se poate de limpede cum se construieşte literar un fals social şi psihologic. Totul e fals în *Desfăşurarea*, începând cu „inexplicabila" stare de bine pe care o trăieşte protagonistul în dimineaţa înscrierii în colectivă. Nuvela nu se ridică, aşa cum pretinde E. Simion, peste „muntele de proză sociologică" a vremii. Nu mai sunt de citit astăzi nici celelalte nuvele din anii '50-'60, *Îndrăzneala*, *Ferestre întunecate* (reluată în *Moromeţii*, cu adaosul că primul act al noului primar comunist din sat este de a trimite jandarmul după rudele lui bogate, care-l umiliseră, şi de a le administra o bătaie soră cu moartea) şi până la *Friguri* (nuvelă sugestionată, după cum îi va scrie cu o oarecare candoare Preda primei lui soţii, de ideea că Malraux a devenit scriitor mare când s-a inspirat din problematica revoluţiei asiatice).

Primul volum din *Moromeţii* (1955) este incontestabil capodopera lui Marin Preda. În mod curios, limitele epocii se fac mai bine simţite în cel de-al doilea (1967). Se întâmplă cu M. Preda ceea ce se întâmplă şi cu E. Barbu: după ce reuşesc să publice la mijlocul anilor '50, în plin realism-socialist, romanele lor nu numai cele mai bune, dar şi cele mai lipsite de amprentă ideologică, revin, când practic nu le mai cerea nimeni, în deceniul următor, cu romane în care clişeele abundă. Singura explicaţie pentru acest paradox este că primul volum din *Moromeţii* şi *Groapa* nu erau romane de actualitate. În nomenklatorul realist-socialist, actualitatea privea exclusiv fenomenele sociale şi morale din regimul comunist. Cenzura trata diferenţiat tematica, aşa că, inevitabil, clişeele erau mai multe atunci când subiectul romanului provenea din cea mai fierbinte actualitate. Rescrierea trecutului, în care unii romancieri ai vremii au excelat, îngăduia

mai multă largheţe. De aceea niciunul dintre romanele pe care istoria literară le ţine minte din anii '50 nu este propriu-vorbind unul de actualitate, nu doar *Moromeţii* şi *Groapa*, dar nici *Bietul Ioanide*, *Un om între oameni* sau prima sută de pagini din *Setea*. Deşi, după publicarea oarecum surprinzătoare a continuării romanului său, Marin Preda a revenit de câteva ori asupra textului, nu se poate vorbi de o deplină omogenizare a celor două volume. Nu numai distanţa în timp e de vină. Epoca la care se referă cea mai mare parte din volumul al doilea, aceea actuală adică, era, când scria Preda, insuficient rumegată. Timida destalinizare de la sfârşitul regimului Dej şi de la începutul regimului Ceauşescu conţinea mai curând semnele unei reglări de conturi în interiorul partidului comunist decât ale unei reforme politice în stare să arunce o lumină nouă asupra „obsedantului deceniu". Documentele de partid erau laconice. Nimeni nu putea aprecia cât de departe poate merge demascarea erorilor şi a crimelor. În 1967 Marin Preda publica, în definitiv, întâiul roman în care momentul colectivizării şi consecinţele lui nu mai erau evocate în termenii ideologiei de partid. Asperităţile procesului şi chiar unele din tragediile umane cărora le dăduse naştere începeau să fie scoase la iveală. Critica socială din romanele vremii va fi tot mai ascuţită. Preda era abia la debutul reconsiderării istorice. Nu conţine mai mult de un sâmbure de adevăr, dar unul cu siguranţă conţine, afirmaţia lui Negoiţescu şi Geacăr conform căreia transformarea satului pe care o găsim în roman este tot aceea din „punctul de vedere mistificator al realismului-socialist". Continuarea *Moromeţilor* este totuşi altceva decât *Desfăşurarea*. Sechele ale vechii interpretări există (de exemplu, înfăţişarea rezistenţei la colectivizare a unor categorii de ţărani drept complot chiaburesc sau încercarea de a lăsa impresia că, în pofida unor greşeli, politica PCR este corectă şi necesară), însă romanul nu mai are unilateralitatea nuvelelor, ascultând, cum se spune, şi cealaltă parte. Lui Niculae, activistul convins de justeţea principiilor, chiar dacă dezamăgit de aplicarea lor în viaţă, i se opune Ilie Moromete. Niciodată înainte nu fusese sugerată o astfel de alternativă ideologică. Unele dintre întrebările acestea pot părea astăzi naive, în banalitatea adevărului lor, dar în 1967 ele sunau cât se poate de îndrăzneţ. „Păi, cum, domnule, să suprimi dumneata comerţul liber?", i se adresează Ilie Moromete fiului său în stilul obişnuit. Încă şi mai mirat se arată tatăl de pretenţia tânărului activist de a guverna fără opoziţie: „Crezi dumneata că e bine aşa? Crezi că numai dumneata ai dreptul să vorbeşti în numele ţării şi ăilalţi să nu zică nimic?".

În prima lui parte, *Moromeţii* este un roman prin excelenţă social (ţărănesc, familial), fără universalitate expresă, dar prea puţin etnografic. În această privinţă, critica a fost împărţită. I. Negoiţescu (*Scriitori contemporani*) e de părere că „ţărănimea absoarbe cu atâta forţă atenţia autorului, încât ea capătă valoare de umanitate integrală". Marian Popa (*Istoria literaturii române de azi pe mâine*) consideră romanul „costumbrist", adică unul de moravuri specifice. Latura sociologică n-a scăpat nimănui. N-a fost însă de regulă apreciată corect. Celebrul incipit al romanului („În câmpia Dunării, cu câţiva ani înaintea celui de al Doilea Război Mondial, se pare că timpul avea cu oamenii nesfârşită răbdare"), raportat la tot aşa de celebrul final („Trei ani mai târziu, izbucnea cel de-al Doilea Război Mondial. Timpul nu mai avea răbdare"), a sugerat comentatorilor faptul că tema principală este declinul gospodăriei ţărăneşti în condiţiile introducerii relaţiilor capitalise în agricultură după reforma din 1921. Nu s-a observat însă că familia lui Ilie Moromete nu reprezintă cea mai bună ilustrare a procesului istoric cu pricina care, de altfel, este în mare măsură rodul imaginaţiei ideologice a istoricilor marxişti de la M. Roller şi *Istoria* sa din 1947 încoace. Deşi au existat şi între războaie istorici care au deplâns lovitura de graţie pe care capitalul ar fi urmat s-o dea economiei rurale, iar ţărănistul Ion Mihalache paria, ca şi Moromete (acesta, totuşi, liberal), pe mica gospodărie independentă, satul

românesc a făcut progrese considerabile şi viaţa ţăranului s-a îmbunătăţit. Alegerea lui Preda, care împărtăşea mai mult sau mai puţin opinia cu pricina, de a face din Ilie Moromete un ţăran paradigmatic pentru declinul întregii clase, este greu de justificat. Ce se întâmplă cu Ilie Moromete şi cu ai săi are o foarte mică legătură nu numai cu prejudecata marxistă a sărăcirii maselor ţărăneşti exploatate de capitalişti, după ce fuseseră exploatate de boieri, dar şi cu istoria satului interbelic în general. Risipirea familiei (cei patru fii îl părăsesc, Catrina, soţia, pleacă şi ea de acasă pentru o vreme) şi dificultăţile materiale cărora nu le mai face faţă n-au drept cauză imperfecţiunile reformei agrare, pământul prea puţin, datoriile (nu toate convertite) către bănci, nici chiar criza economică dintre 1929 şi 1933. Cauza trebuie căutată în firea şi în concepţia de viaţă a personajului. În orice situaţie, el ar fi păţit la fel. Ilie Moromete este un ţăran prea puţin dispus la munca grea a pământului, iubitor de taclale („Eşti mort după şedere şi după tutun", îi spune Catrina) şi de *otium* mai degrabă decât de *negotium* (chiar dacă o dată se lasă purtat pe drumuri ca să vândă grâu), convins că, nedivizat, pământul va continua să-i hrănească pe toţi, veşnic în întârziere cu datoriile către bănci sau către stat, faţă de care manifestă acelaşi dispreţ suveran ca şi faţă de bani (îşi face chiar un titlu de glorie din a înşela statul), respingând orice schimbare, pentru că nu crede în progres, ci doar în păstrarea neştirbită a liniştii lui sufleteşti şi materiale. Inteligent, deşi nu cultivat, Moromete nu se poartă cu ai lui altfel decât se poartă majoritatea ţăranilor. E autoritar, discreţionar, veritabil *pater familias*, egoist şi puţintel cinic. Superioritatea lui morală a fost mult exagerată de către critică. Pe soră-sa Guica a deposedat-o de moştenirea părintească, a refuzat să treacă pe numele Catrinei casa în care locuiesc laolaltă cu copiii din trei căsătorii şi a provocat, nepăsător, o dramă familială când a încercat să-i readucă în sat pe feciorii cei mari. Sărăcia Moromeţilor este relativă. Cele opt pogoane, caii, căruţa, oile reprezintă în epocă media pentru ca gospodăria ţărănească mică să evite falimentul, dacă nu să prospere. Problema lui Moromete este inadecvarea la realitatea economică. În *Convorbiri*, Preda însuşi a botezat-o quijotism. Nici chiar când, în pragul războiului, Moromete descoperă vorba „beneficiu" şi strânge bani destui din vânzarea produselor, el nu gândeşte altfel: o face pentru a-şi convinge fiii să se întoarcă, nicidecum fiindcă ar fi înţeles mecanismul prin care s-ar putea îmbogăţi. Ilie Moromete se află, în tot primul volum, în contrasens cu istoria. Accelerarea spre final a nenorocirilor lui familiale nu este pricinuită de accelerarea istoriei, cum ne lasă a înţelege romancierul, ci de ideea greşită a protagonistului despre stabilitatea gospodăriei ţărăneşti şi de proasta gestionare a averii. Ironia soartei (de care nu ştim cât de conştient este autorul însuşi) face ca tocmai Paraschiv, prostovanul fiu dintâi al lui Moromete, să descopere motivul real al declinului în gesturile consumatoriste ale tatălui, care cumpără pe datorie în loc să investească din credite, stocând produsele în loc să le vândă. O prejudecată derivată din interpretarea simpatetică a personajului de către narator, dar şi de către critici, este aceea că romanul ar înfăţişa, în paralel cu declinul familial, pierderea treptată de către Ilie Moromete a seninătăţii la care ţine atâta. Aşadar, nu numai universul istoric al satului românesc s-ar întuneca la orizont, ci şi acela moral-psihologic al personajului central. Însă când a fost Ilie Moromete cu adevărat senin? E destul să revedem chiar prima scenă din roman, când familia se întoarce de la câmp, ca să ne dăm seama de raporturile tensionate dintre personaje, de „lipsa de veselie" a tuturor, de conflictele care mocnesc. Nu trebuie să aşteptăm până spre finalul volumului scena în care tatăl îşi cotonogeşte progeniturile şi se aşază pe piatra de hotar ca să se „laude", vorba lui, spre a vedea că Moromete nu este nicio clipă senin şi că ceea ce pierde el pe parcursul timpului este, de fapt, puterea de a se complace în nepăsare şi în micile satisfacţii cotidiene. Nu e un fericit, Moromete! Nu seninătatea îl părăseşte, ci răbdarea.

Volumul al doilea ni-l arată tot în contratimp cu istoria. Tocmai când descoperă, e drept, din raţiuni strict personale, valoarea banului şi gustul negustoriei, survine reformarea comunistă a agriculturii. Un Ilie Moromete în colectivă este o ciudăţenie la fel de mare cum etse un Ilie Moromete cu chimirul burduşit de parale. De data asta istoria este cu adevărat cauza schimbărilor din viaţa personajului. Precipitarea timpului, anunţată la finele primului volum, se petrece acum cu adevărat. Romanul nu mai curge, ca înainte, lent, paşnic, „fără conflicte mari". Din contra, uriaşe transformări aruncă satul într-un vârtej care-l antrenează, fără voia lui, şi pe Ilie Moromete. Deşi continuă să discute politică împreună cu prietenii lui liberali (nu în poiana fierăriei, ci în cerdacul casei, adunările publice fiind interzise în comunism), Moromete este umbra celui de odinioară. Se uită la fel de curios în jur, dar înţelege prea puţin din ce se petrece. Oamenii s-au schimbat. Satul nu mai este acelaşi. Moromete e tot mai rar ironic şi tot mai des întunecat. Între volumele romanului sunt şi alte deosebiri importante. Primul semăna cu un caleidoscop de scene (masa familiei, secerişul, tăierea salcâmului ş.a.), aproape atemporale, în sensul că puteau avea loc oricând şi nu într-o succesiune obligatorie. Al doilea volum urmăreşte o perioadă de timp mult mai întinsă (aproape două decenii, faţă de numai câteva luni, cel dintâi), rezumându-le ori sărind pur şi simplu peste anumite momente. Nu mai există nici acea perspectivă centrală din volumul precedent. Prim-planul fiind ocupat de mulţimi, nu de indivizi, perspectiva nu mai este unică. Moromeţianismul ca mod de comportare, gândire şi expresie încetează la finele volumului întâi. În următorul, perspectiva nu este nici măcar a lui Niculae, fiindcă fiul n-are personalitatea tatălui, dar şi fiindcă Preda a intuit corect necesitatea de a nu proceda ca în *Desfăşurarea* ori ca în celelalte nuvele din anii '50, unde, cum am văzut, istoria era interpretată unilateral, şi de a lăsa o oarecare marjă de desfăşurare „opoziţiei". Opozantul este Ilie Moromete. Discursul politic al lui Moromete este disident. Întrebarea care s-a pus a fost dacă există o voce supratextuală decisivă şi care este ea. La prima vedere, balanţa stă dreaptă, în orice caz, dezbaterea este mai echitabilă decât în *Desfăşurarea.* Unde însă romanul nu iese din standardele ideologice ale vremii este în prezumţia de bună-credinţă şi onestitate a oficialităţii comuniste, care, nu e aşa, deţine adevărul, chiar dacă face şi greşeli. Mai exact, greşesc indivizii, mulţi activişti sunt impostori sau corupţi, dar sistemul e bun, ameliorabil şi mai ales nenegociabil. Niculae este eliminat din activul raional, după ce un ţăran se îneacă încercând să scape de hăituiala activiştilor în căutare de produse care n-au mai fost predate la cote. Deşi nu participase direct la evenimente, Niculae e scos răspunzător şi tras pe tuşă, unde va sta ani buni (această perioadă din biografia lui va face obiectul romanului *Marele singuratic*). Dar el nu va renunţa nici în aceste condiţii la convingerea că direcţia evenimentelor este corectă şi că ţărănimea este o clasă care trebuie să dispară. Dispreţul lui Moromete faţă de aceste alegaţii, care fac din el şi cei asemenea lui „ultimii ţărani", n-are puterea să aplece cumpăna spre o altă înţelegere a mersului istoriei decât aceea marxistă şi oficială a lui Niculae. E interesant de ştiut ce gândea Preda însuşi. În *Moromeţii* nu e limpede cui îi dă dreptate, mai ales că între autor şi personaj există o identificare simpatetică, deşi nostalgia după lumea tatălui şi după valorile ei este deopotrivă de evidentă. Abia în *Cel mai iubit dintre pământeni* (unde epoca întreagă este botezată de Victor Petrini *Era ticăloşilor*) acest stadiu ambiguu va fi depăşit. Câţiva ani mai înainte, în 1973, în interviul acordat lui Florin Mugur, Preda pare edificat doar pe jumătate. Întrebările pe care şi le pune sunt încă dilematice: „Nu ştiu ce lume se naşte. Este o lume mai bună? Este o lume în pragul unei noi civilizaţii, a unor noi orizonturi? Asta rămâne să vedem. Cei care se uită înapoi văd cu ochi răi prezentul. În ce priveşte viaţa ţăranilor, eu m-am uitat deseori înapoi. Se poate afirma că nu văd bine prezentul". E limpede că

aici nu mai vorbeşte Niculae. Dar, după un sfert de veac de la începuturile colectivizării pe care personajul le trăia pătruns de necesitatea lor, ce iluzii să mai fi nutrit, în definitiv, Preda însuşi?

Din *Convorbirile despre Marin Preda* ale lui E. Simion cu Aurora Cornu aflăm că scriitorul avea la un moment dat în vedere mai multe romane despre familia Moromeţilor, la care a renunţat, folosind o parte din material în al doilea volum al romanului, în *Marele singuratic* (1972) şi în *Delirul* (1975). E interesant de constatat că în acestea două din urmă, naratorul se referă din capul locului la Ilie Moromete şi la familia lui ca şi cum cititorul ar trebui să ştie despre cine e vorba. Acest mod de a-şi introduce personajele este, probabil, o reminiscenţă din proiectul iniţial de a alcătui o mare *Comedie ţărănească*, după modelul declarat al *Comediei umane* a lui Balzac. În *Delirul* sunt povestite întâmplări din intervalul care lipseşte, situat între volumele unu şi doi ale Moromeţilor, cum ar fi călătoria lui Moromete la Bucureşti în scopul de a-şi readuce fiii acasă. Abia acum episodul este relatat pe larg. Alte întâmplări din sat sunt legate de Al lui Parizianu, care îl însoţeşte la Bucureşti pe Moromete şi care ajunge ziarist. În *Marele singuratic*, Niculae o lasă o vreme în sat pe Simina, soţia lui, care e pictoriţă. Simina locuieşte la Moromeţi, prilej de a-i revedea pe toţi din unghiul unei străine. Această revizitare a lumii lui Moromete oferă singurele pagini artistic viabile din cele două romane, altminteri fără mare interes astăzi. Protagonistul *Marelui singuratic*, Niculae, este un „om fără însuşiri", dar la propriu, nu ca eroul din romanul lui Musil pe care Preda îl citise. Niculae e un ţăran declasat, neadaptat deplin mediului orăşenesc în care trăieşte şi încă şi mai puţin aceluia artistic din vecinătatea fermei unde munceşte ca inginer horticol. Titlul romanului e bombastic. Nimic semnificativ nu explică retragerea orgolioasă din politică a lui Niculae, nici, cu atât mai puţin, reangajarea lui la sfârşitul romanului. Mediul artistic e zugrăvit caricatural.

Nu e mai bun *Delirul*, deşi cu mult mai ambiţios. Autorul ne-a rămas dator cu un al doilea volum. Nu ştim exact ce ar fi conţinut. Nici dacă protagonist ar fi rămas Al lui Parizianu. Ca şi Niculae, Al lui Parizianu nu pare în stare să susţină un întreg roman. Abia sosit din sat, e angajat la un ziar, unde se remarcă numaidecât prin reportajele sale. Veritabil Rastignac, Paul Ştefan (acesta este numele lui de ziarist) cucereşte rapid Capitala jurnalistică şi mondenă. Puerilele lui aventuri profesionale şi sentimentale par scoase din recuzita romanelor de mistere din secolul XIX, în care nu există bariere sociale şi mezalianţele sunt de rigoare. Le citise Preda? Probabil că nu, deşi dat fiind interesul lui pentru Dostoievski, măcar de Eugene Sue trebuie să fi auzit. Curios este altceva şi anume că, deşi avea aşa-zicând la îndemână experienţa proprie (nu venise el însuşi la Bucureşti în căutarea unei slujbe, fiind îndrumat spre un mare cotidian, în care şi-a făcut debutul de corector şi de prozator?) pentru a-şi alimenta cu ea romanul, Preda preferă să umple biografia lui Paul Ştefan cu fapte senzaţionale. Doi ani mai târziu, în *Viaţa ca o pradă*, el îşi va povesti aventura bucureşteană într-un chip mult mai plauzibil. Până şi sumara lui experienţă militară în spatele frontului ar fi fost mai interesantă decât aceea a lui Paul Ştefan, expediat de patronul gazetei sale pe frontul de Est, de unde trimite reportaje ce vor fi mutilate în redacţie. Toată mica istorie a lui Paul Ştefan stă pe cutia de rezonanţă a guvernării şi rebeliunii legionare. Şi în acest plan se petrec lucruri mai degrabă neverosimile şi, în orice caz, foarte naive literar. Paul Ştefan salvează viaţa patronului său, căutat ca să fie împuşcat de un comando legionar. El este mereu în locul potrivit, ceea ce explică iuţeala cu care face carieră. Câteva personaje sunt istorice. De exemplu, Mareşalul Antonescu, în carne şi oase, sau Pamfil Şeicaru, sub alt nume, patronul ziarului. Specia literară a *Delirului* este istoria romanţată. Atât formula, cât şi faptul de a se referi la o perioadă necunoscută generaţiilor noi, redusă în tratatele de specialitate la o frazeo-

logie ideologică fără miez, au făcut succesul de librărie al romanului, altminteri mediocru. Ca şi al doilea volum al *Moromeţilor*, ca şi *Intrusul*, *Delirul* şi mai apoi *Cel mai iubit dintre pământeni* se numără printre romanele anilor '60-'70 care au reconfirmat în mod spectaculos interesul publicului larg pentru un gen care păruse definitiv sufocat de realismul-socialist. Romanele lui Preda, Buzura, Ivasiuc, D.R. Popescu, C. Ţoiu, G. Bălăiţă şi ale altora sunt doldora de o realitate istorică şi politică, uneori strict actuală, pe care cititorul vremii o descoperea cu o curiozitate cu atât mai mare cu cât publicistica, studiile istorice, manualele o trataseră tendenţios, când n-o ocoliseră cu totul. Ficţiunea romanescă ţinea loc de toate acestea. În plus, perspectiva nu mai era aceea falsă de dinainte. Romancierii încercau să dea credibilitate romanţărilor lor. Romanul de acest tip a reprezentat un adevărat fenomen social în deceniile şapte şi opt. Calităţile lui literare nu sunt totdeauna excepţionale, dar sunt, oricum, peste medie. Ceea ce conta era informaţia şi felul de a o comenta. Spiritul critic nu lipsea din zugrăvirea unei actualităţi în privinţa căreia presa ori televiziunea trişau sistematic. Pe de altă parte, romanul acestei epoci îşi ia, s-ar zice, revanşa asupra celui din anii '50, atunci când e vorba de istorie. După ce Petru Dumitriu, Z. Stancu, Titus Popovici, E. Barbu, Marin Preda însuşi rescriseseră din perspectivă comunistă istoria în romanele lor mai vechi, venise momentul reabilitării genului. Aşa se face că unica istorie neideologizată n-o găsim altundeva decât în romane ca *Delirul*. Captivat de Tolstoi, Preda avea şi o părere personală în această privinţă: el observase că tema istorică n-avea tradiţie în romanul nostru, Sadoveanu, bunăoară, uitându-se la „ultimul Război Mondial ca la un fenomen ce nu merită atenţie".

Dovadă că romanele atingeau un punct sensibil sunt reacţiile la *Delirul*. (Revista *Historia* le-a consacrat după 1989 un număr întreg.) Cea dintâi a venit din partea unei din principalele publicaţii literare sovietice. Autorul era învinuit că încearcă să-l reabiliteze pe Antonescu şi politica lui anexionistă. Replica românească a fost de asemenea una ideologică. Naţionalismul precumpănitor din anii '70 a fost vexat de amestecul sovieticilor în istoria românească. În plus, s-a ivit bănuiala că romanul i-ar fi fost comandat lui Preda de către autorităţi. Regimul se folosise şi înainte de istorici ori de scriitori spre a face publice evenimente şi idei pe care nu şi le putea asuma nemijlocit. Acestor istorici sau romancieri de serviciu li se permisese accesul la documente până atunci secrete, cum ar fi cele referitoare la 23 august 1944, la epoca legionară ori la Mareşal. În *Dosarul „Marin Preda"* publicat în 1999, Mariana Sipoş afirmă că n-a descoperit în Arhiva Securităţii indicii pentru o astfel de comandă făcută autorului *Delirului*. Puncte de vedere strict literare şi eventual critice la adresa romanului n-au fost tolerate în 1975, când romanul a fost tipărit ostentativ în două ediţii. După 1989, chestiunea a fost repusă pe tapet, în împrejurările tot mai frecventelor iniţiative ale extremei drepte reînviate de a-i crea lui Antonescu un nou *look*. Preda a fost considerat un precursor. În *Replici din burta lupului*, S. Damian, care este, dintre critici, cel mai necruţător cu *Delirul*, găseşte bunăoară neconformă cu realitatea istorică scena din roman a vizitei lui Antonescu la Hitler. Din nou acela care i-a luat apărarea scriitorului a fost E. Simion. Însă argumentul lui S. Damian nu era lesne de combătut. Nu simpla credibilitate psihologică a lui Antonescu, faţă în faţă cu Dictatorul, era în chestiune, ci însăşi filosofia politică a scriitorului care părea să se facă ecoul doctrinei ceauşiste asupra capacităţii statelor mici de a sfida marile puteri. Şi alte pasaje au stârnit polemici, cum ar fi scena imensului monolog al lui Stalin, cenzurată în 1975, rod al unor lecturi recente ale lui Preda, devenit adeptul ideii celor două „deliruri" care ar fi însângerat secolul XX, acela hitlerist şi acela stalinist. Un alt episod cenzurat, de data asta, culmea, în reeditarea din 1991, a fost acela al tânărului revoluţionar purtat de jandarmi între baionete. Unii l-au văzut în personajul cu pricina pe Nicolae Ceauşescu

însuşi şi i-au reproşat lui Preda concesia. Nu e însă lesne probabilă identificarea, decât dacă luăm în considerare esopismul romanului nostru politic din acei ani, şi, în acest caz, episodul este mai degrabă o dovadă de curaj decât o concesie, fiindcă lui Ceauşescu însuşi n-avea cum să-i placă un rol în care el, eroul naţional, era umilit şi batjocorit de jandarmi ca un simplu şi la propriu mucos. Dificultatea romanului este însă, dincolo de aceste dispute în jurul ideologiei lui, naivitatea artistică. Caduc, romanul nu este pentru că îl reabilitează pe Antonescu ori, din contra, pentru că îl mai condamnă o dată, ci pentru că lasă nedigerat documentul în ficţiune, lungind pe zeci de pagini reportajul reprimării rebeliunii, parcă luat de-a gata dintr-un izvor istoric, şi pentru că nu poate face din Paul Ştefan un protagonist veridic oricât s-ar strădui. Pe umerii prea înguşti ai ambiţiosului june stă o istorie copleşitoare.

„Mă simţeam stăpânit de dorinţa de a vorbi eu şi nu personajele mele, de a gândi cu mintea mea şi nu cu a lui Ilie Tăbârgel (era unul care mă obseda) sau mai ştiu eu a cărui ţăran care scotea capul printre rândurile mele trudnice şi vorbea tot el, dar fără să-mi dea sentimentul că spusele lui reprezintă sensul vieţii lui pe acest pământ (şi pe acele timpuri!) şi ce soartă îl aşteaptă...", mărturiseşte Preda în legătură cu motivul care l-a determinat să abandoneze ideea *Comediei ţărăneşti* şi să scrie *Risipitorii* (1962). Preda a avut oarecare dificultate de a adopta o mai mare distanţă faţă de personaje şi de a se elibera de moromeţianism ca perspectivă etică şi artistică. Stilul indirect liber din primul său roman începuse să-l deranjeze. Ca şi biografismul, care nu-i îngăduia să fie obiectiv. Faptul că, după *Risipitorii*, s-a reîntors, fie şi parţial, la lumea din *Moromeţii*, arată că n-a fost mulţumit de evadarea sa. *Risipitorii* este romanul care i-a cerut cel mai mare efort. L-a scris de trei ori, între versiunea din 1962 şi aceea din 1972 fiind mari deosebiri. Elemente biografice sunt şi aici, dar de la altă vârstă şi din alt mediu. Casa cu trei fete din mahalaua bucureşteană antebelică, prin care se perindă curtezanii, de la începutul *Risipitorilor*, ascunde sub aparenţa balzaciană o tipologie aproape caragialescă. După câteva zeci de pagini, ne trezim în *Groapa*: un cartier se naşte, la marginea marelui oraş, în spatele Atelierelor Griviţa, pe măsură ce ni se povestesc nunţi şi alte evenimente din tot mai numeroasa familie a negustorului Sterian, cu anticipaţii, întoarceri şi salturi în timp. Un autor omniscient înfăţişează în nume propriu destine, nu vieţi, după cum am văzut că dorea Preda. *Risipitorii* nu mai are însă pecetea personală şi inefasabilă a *Moromeţilor*. Autorul îşi ia bunul său de unde apucă. Şi e cu mult mai puţin cunoscător al mediilor sociale din care îşi culege personajele, fie acela muncitoresc, fie acela intelectual. În al doilea rând, tabloul social-moral e impregnat de clişee realist-socialiste. Am remarcat deja paradoxul reluării unei perspective auctoriale tendenţioase pe care *Moromeţii* izbutise s-o evite. Nu e vorba doar de faptul că existenţa familiei Sterian se desfăşoară pe fundalul epurat al „obsedantului deceniu". Nu venise, timpul marilor dezvăluiri. E vorba chiar de felul în care personajele găsesc fireşti împrejurări de viaţă cotidiană complet absurde, asumându-şi fără ezitare condiţiile impuse de PCR în activitatea lor profesională, ba chiar în aceea privată, discutându-şi problemele de conştiinţă în şedinţe ori mergând în audienţă la forurile de partid ca să şi le rezolve. Niciunul dintre marii prozatori pe care Preda îi invocă în amintirile sale, nici Cervantes, nici Tolstoi, nici Balzac, nu pare să-l fi inspirat în romanul său, ci, mai degrabă, autorii sovietici ai unor romane de aceeaşi factură, cu deosebirea că în URSS, după câteva decenii de socialism, multe din lucrurile pe care le descrie Preda păreau cu siguranţă mai aproape de „normalitate".

Intrusul (1968), al cărui protagonist i-a sugerat lui E. Simion comparaţia disproporţionată şi deplasată cu Meursault al lui Camus, are o mai mare acurateţe a intrigii şi e mai bine focalizat pe un personaj, deşi nu e nici el dezbărat de obiceiul de a considera normale împrejurări complet false din societatea comunistă. Nu e

probabil un hazard că ideea i-a venit lui Preda, ca şi în cazul *Desfăşurării*, după o documentare. Spre deosebire însă de ce se întâmplase cu un deceniu şi jumătate în urmă, romanul este superior reportajului, despre care ştim de ce n-a mai fost scris. Un tânăr muncitor de pe unul din şantierele anilor '50, care avea toate datele să reuşească în viaţă, este grav desfigurat şi îşi pierde capacitatea de muncă în urma unui gest necugetat de eroism, când voise să-şi salveze de la moarte un tovarăş. Tovarăşul cu pricina fiind beat şi pe deasupra muncitor lamentabil, gestul lui Călin Surupăceanu produce o proastă impresie. Şefii, colegii, şantierul, partidul nu izbutesc să-l recupereze. Umanismul socialist se vede pus în cumpănă de acest eşec. Preda n-a predat reportajul fiindcă nu era eroul un exemplu pentru criteriile morale ale vremii. Romanul îşi putea permite să le ignore şi chiar să le indice reversul. Limitele în care putea fi evocată această epocă de pionierat a comunismului românesc fuseseră lărgite de hotărârile Congresului al IX-lea al PCR din vara lui 1965. Urmarea demascărilor de la Congres a fost părăsirea de către scriitori a clişeelor realist-socialiste. Romanele de critică socială de acum înainte încep să apară. Ceea ce partidul n-a prevăzut este că impactul evenimentelor de odinioară nu este acelaşi în limba de lemn a unui document politic şi în concretul ficţiunilor romaneşti. Să aşezi în centrul unui roman cazul disperat al unui om cinstit, dotat cu tot ce-i trebuia ca să fie un erou al timpului său, pe care societatea îl refuză, incapabilă să-l înţeleagă şi să-l recupereze, iată un lucru care punea între vaga răfuială cu trecutul a liderilor PCR şi tabloul zugrăvit de Preda o distanţă astronomică. Încercări comparabile de a arăta faţa adevărată a lumii noi nu existau în epocă. În alte ţări din Est, unde de asemenea romanele nu luaseră încă în exploatare aceste situaţii de viaţă, au existat filme din care ele nu lipseau, cum ar fi acelea ale lui Jiri Menzel în Cehoslovacia, Andrej Wajda în Polonia, Şukşin şi ceilalţi în URSS. *Omul de marmoră* al lui Wajda prezintă, câţiva ani după *Intrusul*, un destin oarecum asemănător, doar că în film protagonistul, un muncitor constructor, care este ca şi Surupăceanu un stahanovist, e departe de a avea onestitatea personajului din roman, fiind un individ fără scrupule, de care partidul se foloseşte ca să crească normele de lucru. Şi nu e nimic eroic în ce i se întâmplă: tovarăşii de şantier îi strecoară în palme o cărămidă încinsă. Dacă la Wajda niciunul dintre personaje nu nutreşte vreo iluzie cu privire la sistem, la Preda, Surupăceanu este acelaşi utemist credul şi convins de superioritatea orânduirii comuniste ca şi Vale Sterian în *Risipitorii*. Niciunul dintre aceste romane critice nu are în cătare sistemul. De aceea Preda nu e Soljeniţân, nici *Intrusul* nu e *Pavilionul canceroşilor*. Naiva teleologie marxistă făcea de neconceput alt sens al istoriei. Problema principală a romancierilor, care se vede cel mai clar la Al. Ivasiuc, este de a înţelege cum necesitatea construirii comunismului, la capătul unui drum care începe în comuna primitivă şi „urcă" pe trepte din ce în ce mai înalte, are de înfruntat întâmplarea, deseori tragică. Niciunul n-a respins schema însăşi de evoluţie socială. Contribuţiile filosofilor liberali ai istoriei din anii '30-'40 nu se traduseseră la noi. Iar *Trecutul unei iluzii*, marea analiză a lui François Furet, va apărea abia peste câteva decenii. Nici chiar astăzi nu s-a risipit de tot convingerea unora că socialismul doctrinar rămâne un ideal istoric, în pofida greşelilor sau ororilor socialismului real. *Cartea neagră* a comunismului a fost întâmpinată, la mijlocul anilor '90 ai secolului trecut, cu această obiecţie majoră. Preda însuşi gândea încă în anii '60 în termenii unei utopii de tip totalitar ca aceea pe care i-o atribuie, fără mare scrupul realistic, stahanovistului său. Întrebarea este dacă le putem cere, autorului, ca şi personajului, mai mult.

Cel mai iubit dintre pământeni (1980) ar fi putut deveni un roman destul de bun, dacă timpul ar mai fi avut răbdare cu Marin Preda. Este un roman complicat şi inegal, cu pagini strălucite şi cu altele facile, în care autorul a vrut să pună „tot ce am ştiut", după cum a declarat într-un interviu, şi mai ales fără concesii

ideologice. A fost un noroc că Preda a abandonat ideea de a încheia *Delirul* şi de a scrie *Cel mai iubit dintre pământeni*. Romanul se bazează pe o premisă senzaţională: este povestea unei vieţi scrisă în închisoare de un om acuzat de crimă. Acest tip de intrigă l-a interesat şi înainte pe Marin Preda, bun cititor al lui Dostoievski. Şi el n-a dat niciodată atenţie, în astfel de cazuri, amănuntelor. Multe lucruri nu sunt credibile, nici literar, nici altfel. În închisorile comuniste deţinuţii n-aveau creion şi hârtie. Şi chiar dacă Victor Petrini (este numele protagonistului) avea doar intenţia de a scrie o declaraţie pentru uzul avocatului său, dimensiunile excepţionale ale textului, ca şi natura lui, îl fac cu totul nefiresc. În ţesătura intrigii sunt multe fire neînnodate cum trebuie. Elementul senzaţional precumpăneşte, nu doar în convenţia iniţială, ci şi mai departe. Moartea tinerei prietene a lui Petrini, în urma unui avort, este în aceeaşi manieră. Ginecologul îi scoate pe furiş cadavrul din casă şi, ca să distragă atenţia trecătorilor, provoacă un accident de circulaţie, profitând ca să strecoare sicriul într-o furgonetă, apoi se internează la nebuni şi finalmente se sinucide. Suntem în plin Sue ori Pelimon. Subteranele pline de şobolani ale Bucureştiului sunt şi ele prezente în episodul cu echipa de deratizare în care, proaspăt şomer, Petrini este angajat. Nu sunt singurele episoade care par inspirate de romanul de mistere al secolului XIX. Trimis la muncă forţată într-o mină, Petrini ucide un paznic, azvârlindu-l într-un puţ. Şi ca şi cum o singură crimă pe conştiinţa protagonistului n-ar fi de ajuns, Petrini îl mai omoară şi pe bărbatul ultimei lui iubite, cu aceeaşi metodă, aruncându-l de data asta din cabina telefericului într-o prăpastie. Şi toate acestea fără cel mai mic ecou în conştiinţa morală a personajului! În 1960, Preda a criticat foarte aspru extravaganţele din *Scrinul negru*, între altele imputându-i lui G. Călinescu faptul de a se fi folosit de pretextul naiv al găsirii scrisorilor Catyei Zănoagă în mobila expusă la vânzare („mi se pare cu totul neverosimil ca, după moartea acesteia, portăreasa să nu caute în sertarele scrinului"). Iată-l, după douăzeci de ani, dovedind aceeaşi inabilitate, fără să aibă măcar scuza unui roman, cum este *Scrinul negru*, ieşit din pelerina romantismului şi a goticului, la limita parodiei, cu eroi supradimensionaţi şi puternic caricaţi. Cu totul neaşteptată, este în *Cel mai iubit dintre pământeni* abundenţa dialogurilor pe teme filosofice (Petrini este asistent universitar la filosofie), istorice, politice, morale, religioase şi chiar literare (în gura unui personaj, critic literar, este pusă o analiză a tipului de literatură realist-socialistă din opere ca *Desfăşurarea*). Lui Preda îi plăcuse la Tolstoi procedeul acesta, ca să nu mai spunem că va fi remarcat şi eseismul din marele roman al lui Musil. Oportunitatea acestor sute de pagini nu e în chestiune, câtă vreme mediul zugrăvit în roman este acela academic. Petrini a scris şi el o utopie, pe care o ştim doar din titlu, dar care spune mult: *Era ticăloşilor*. S-ar crede că Preda vorbeşte pe şleau, prin intermediul personajelor sale, ceea ce este în bună măsură adevărat şi face diferenţa faţă de *Delirul* şi celelalte. Teoriile lui Petrini şi ale prietenilor săi (un remarcabil, ca personaj, critic literar, Ion Micu, apoi Petrică Nicolau, întâiul soţ al Matildei) sunt uneori foarte interesante. Dacă în ce priveşte faptele, există destule romane la fel de curajoase în epocă, în ce priveşte comentarea şi dezbaterea lor, doar la Al. Ivasiuc există pagini comparabile cu acelea din *Cel mai iubit dintre pământeni*. Puse cap la cap, consideraţiile acestea ne dau o idee despre utopia neagră din *Era ticăloşilor*, care o întoarce pe dos pe aceea ceauşistă a Epocii de aur. Cenzura a închis amândoi ochii dinaintea acestui paralelism prea evident ca să poată fi trecut neobservat. Nedreptăţi, persecuţii, închisori politice, uneori legate de personalităţi istorice (deşi, spre deosebire de *Delirul*, niciuna cu numele real, aşa încât, cel puţin pentru o generaţie de cititori, *Cel mai iubit dintre pământeni* poate fi considerat, ca şi *Bietul Ioanide* ori *Scrinul negru*, un roman cu cheie), cum ar fi L. Blaga, profesorul lui Petrini însuşi, înlăturat de la catedra universitară, tot tacâmul este în acest roman. Acţiunea se petrece, de altfel, în anii '40-'50, la Cluj, oraşul

nefiind numit ca atare. Nu știu ce l-a determinat pe Preda să aleagă mediul intelectual ardelenesc, care nu-i era familiar. Despre o simpatie oarecare față de marile figuri ale Clujului nu poate fi vorba. Intelectualii din roman sunt, aproape fără excepție, balcanici în comportament. Ironic este înfățișat până și Blaga (desigur, portretul nu e acela tendențios-defavorabil din romanul lui M. Beniuc, *Pe muchie de cuțit*), văzut în intimitatea căminului său ca un pașă slujit cu devotament oriental de către soție și fiică. În mina unde își executa prima pedeapsă, Petrini întâlnește „politici" ardeleni, național-țărăniști. Aceștia organizează o evadare. Întâmplarea este reală și va fi povestită după 1989 de unul dintre protagoniști, Ion Ioanid, în *Închisoarea noastră cea de toate zilele*. Iarăși fără altă explicație decât puțina lui simpatie față de ardeleni și de intelectuali, Preda îi transformă în romanul său pe evadați în turnători notorii, care, odată prinși, sunt duși la Pitești și reeducați ca să devină torționari. E greu de înțeles de ce amestecă romancierul lucrurile în acest fel necinstit. Ele erau știute de pe vremea când își scria romanul, din primele trei cărți despre Pitești, publicate în Occident, e drept, dar ajunse și în țară: a lui D. Bacu data din 1963, a lui G. Dumitrescu din 1978 și a lui Virgil Ierunca, tipărită un an după romanul lui Preda, era compusă din texte radiofonice auzite de noi toți în 1975-1976 la „Europa liberă". Poate că partea cea mai viabilă a uriașului roman este aceea erotică, îndeosebi aceea care o are drept protagonistă pe Matilda. Preda n-a arătat niciodată înainte o vocație puternică pentru tema ca atare, deși scenele de dragoste nu lipsesc din romanele lui, iar câteva sunt remarcabile, de exemplu despărțirea Ioanei de Al lui Parizianu de la începutul *Delirului*, ori iubirea secretă și tardiv redescoperită dintre bătrânul Moromete și Fica, sora primei lui soții. *Marele singuratic* ar fi putut deveni un roman de dragoste, dacă autorul n-avea altele în cap. Bărbații se comportă destul de ciudat cu femeile lor în toate romanele lui Preda. Aurora Cornu i-a făcut, în cartea de dialoguri cu E. Simion, un portret flatant lui Preda ca soț și ca amant, care ar fi dovedit o extraordinară „inteligență în dragoste". Nimic din această inteligență nu a trecut însă la personajele sale masculine. Niculae, Paul Ștefan, doctorul Munteanu, Petrini sunt, toți, brutali și lipsiți de tandrețe cu iubitele lor, pe care le tratează fără delicatețe și chiar fără menajamente, pălmuindu-le ori maltratându-le. De altfel, capitolele cu Matilda nu arată în Petrini un alt bărbat. Dragostea lor pare să nu cunoască decât extremele: violul sau abandonul. Matilda, ca să folosesc o expresie a Hortensiei Papadat-Bengescu, își poartă femeia din ea cu eleganță și superbie. E un animal de rasă, mândră, nepăsătoare, dură, fragilă, sinceră și ipocrită, pudică și nerușinată, fățișă și misterioasă. Degradarea iubirii dintre Petrini și Matilda este o cădere treptată în vulgaritatea sentimentului și a comportării. Resorturile sufletești nu sunt descifrate. Preda nu e propriu-vorbind un analist al psihologiei, înclinația lui îndreptându-se către explicarea resortului etic. Sexualitatea nu e deloc faimoasă în *Cel mai iubit dintre pământeni*. Kundera ar fi clasat romanul printre cele pre-coitale. Preda are până la sfîrșit ceva din pudoarea țăranului în materie de sentimente și de sex. În totul, *Cel mai iubit dintre pământeni* este un roman inform și pe alocuri greoi, în ciuda intrigii senzaționale, un talmeș-balmeș de formule literare, deopotrivă roman social, familial, istoric, erotic, thriler și chiar horror, dacă avem în vedere scenele din mină ori pe cele din expedițiile de deratizare. Cititorul nu e în niciun fel avertizat asupra modului de lectură potrivit. Lectura fiind o problemă de opțiune, această glisare între planuri diferite și câteodată incompatibile îl pune în dificultate.

Una dintre cele mai agreabile cărți ale lui Preda este *Viața ca o pradă* (1977), socotită de către unii roman. O carte de memorii, în fond, care evocă anii de ucenicie ai scriitorului. Mai avem câteva, de exemplu *Anii de ucenicie* a lui Sadoveanu, dar, cu siguranță, aceasta a lui Preda este cea mai valoroasă. Primele nouă capitole ne reintroduc în mediul familial al scriitorului,

care ne este ştiut din *Moromeţii*, umplând câteva din golurile din biografie, cum ar fi şcolaritatea autorului. Sunt, de altfel, paginile cele mai frumoase. Îndepărtarea în timp rotunjeşte marginile desenului şi reduce asperităţile. Preda este mai nostalgic în amintiri decât fusese în romane. Evocarea, foarte concretă, este în cheie reflexivă. Preda detesta moralismul în literatură. Dar de fapt el gândeşte etic. Nici în memorii, nici în scrisorile către Aurora Cornu (publicate de E. Simion în cartea lui de convorbiri cu fosta soţie a scriitorului), nici în unele pagini de *Jurnal intim*, publicate în 2004 tot de E. Simion, nu este foarte interesat de psihologie ori de introspecţie. Amintirile, ca şi scrisorile ori jurnalul, excelează în comentariul împrejurărilor de viaţă. Privirea scriitorului este mai degrabă aţintită asupra celorlalţi decât asupra lui însuşi. Cel mai puţin Preda pare a fi interesat de sine. În *Viaţa ca o pradă* se înfăţişează ca un copil suferind de năuceală şi ca un adolescent netrezit bine la viaţă. Nu caută să-şi explice de ce e considerat un elev eminent, deşi nu învăţa destul. Faptul de a încheia primul Primara şi apoi Normala i se pare pur şi simplu miraculos.

PETRU DUMITRIU
(8 mai 1924 – 6 aprilie 2002)



Foto: I. Cucu

Czesław Miłosz analizează în *Gândirea captivă* un fenomen răspândit în lumea comunistă, şi anume „tăcerea în privinţa propriilor convingeri" sau mascarea lor prin declaraţii publice opuse. Milosz numeşte acest fenomen *ketman,* cu un cuvânt împrumutat din cartea lui Gobineau despre religiile Asiei Centrale. „Omul cu bun gust – notează Miłosz –, nu poate trata prea serios rezultatele presiunii oficiale în domeniul cultural [...] El se schimbă complet între cei patru pereţi ai casei sale. Pot fi găsite şi acolo [...] reproduceri de operă de artă acuzată oficial ca fiind burgheză, discuri cu muzică modernă şi o colecţie de cărţi de autor vechi în diferite limbi". Niciun scriitor român n-a ilustrat mai bine decât Petru Dumitriu, în chiar anii '50 ai secolului trecut, când poetul şi eseistul polonez definea astfel *ketmanul,* varianta lui *estetică*. Interesant este să descoperim în *Incognito,* cel de al doilea roman publicat de scriitor după ce a emigrat în Franţa, un personaj pentru care *ketmanul* reprezintă un mod deliberat de existenţă. Petru Dumitriu se referă, în roman, la conceptul lui Miłosz, fără a folosi cuvântul. Eroul lui, Sebastian Ionescu, este un fost comunist şi securist scos din toate funcţiile de către regimul la edificarea căruia pusese umărul şi anchetat pentru că ar fi promovat misticismul. Dublul limbaj este caracteristic pentru Sebastian Ionescu. În timpul anchetei, el răspunde corect, din punct de vedere ideologic, la toate între-

bările ofiţerului de securitate. Sub limba de lemn perfectă se ascunde o gândire complet diferită. Interesant este că misticismul lui Sebastian Ionescu este de tipul celui examinat de Gobineau în operele lui Hagi-Şeic-Ahmed, fondatorul unei secte care, ca şi a lui Sebastian Ionescu, se comportă cât se poate de discret şi de secret, bazată pe o doctrină niciodată dezvăluită, transmisă mai degrabă prin gesturi şi ritualuri împărtăşite de adepţi decât prin cuvinte. Adoptarea *ketmanului* este evidentă la Petru Dumitriu însuşi. În 1947 el îşi strângea în volumul *Euridice* câteva din prozele publicate în reviste cu începere din 1943, ilustrând tradiţia rară a prozei poetice a unor Macedonski, Anghel, Petică şi Vinea. Reminiscenţe din Gide, aceste pastişe mitologice sunt inactuale, bizare şi manieriste ca scriitură. Au atras atenţia celui mai snob critic al momentului, Ion Negoiţescu, dar şi pe a lui G. Călinescu (autorul „nu-i lipsit de graţia condeiului şi de paletă", „clasicităţile sale sunt revopsite în culori vii"). Un an mai târziu, Petru Dumitriu redebuta cu *Vânătoare de lupi* şi alte nuvele realist-socialiste, în care nimeni nu l-ar fi putut identifica pe autorul admirabilei *Niobe* din culegerea anterioară. Rotirea cu 180° este ideologică şi stilistică. Nu încape îndoială că scriitorul recurge la *ketmanul* estetic aşa cum îl definea Miłosz. Petru Dumitriu chiar reamintea în context de un personaj din *Nesaţiul* lui St.I. Witkiewicz, pe nume Murti-Bing, un autor decadent care, înghiţind o pilulă miraculoasă, devenea un autor optimist şi popular, preocupat de viaţa maselor largi. Petru Dumitriu se va dezice el însuşi şi teoretic, ca un brav Murti-Bing, de factura literaturii sale de început. *Despre viaţă şi cărţi* (1954) şi *Noi şi neobarbarii* (1957) conţineau eseuri foarte critice la adresa formalismului, „decadentismului" şi „iraţionalismului" culturii europene în ansamblu, socotită cripto-modernistă sau suprarealistă. Între scriitorii trataţi cu severitate se numără, alături de Lautréamont („bolnav mintal"), Pirandello, Joyce, Kafka, O'Neill, Camus, Malraux („penibil reacţionar"), Ionesco („teatru bulevardier"), şi autorul unui *Oedipe,* Gide, cel care îl inspirase în *Euridice*. Critica oficială nu va lăsa nesemnalat antioccidentalismul scriitorului. Vorbind despre volumul de *Nuvele* din 1951, Ion Vitner se va referi la *Euridice,* unde „sub masca mitologică se ascundea putreziciunea lui Gide şi Joyce şi visarea stearpă a suprarealismului". Masca nu e însă în *Euridice,* ci în *Nuvele* şi în romane ca *Drum fară pulbere* (1951) şi *Pasărea furtunii* (1953), printre cele mai caracteristice exemple de realism-socialist. (E de notat în treacăt că autorul nu foloseşte termenul în niciunul dintre eseurile sale, nici chiar când opune literaturii burgheze pe Gorki, Ehrenburg, Vera Panova şi pe alţi reprezentanţi ai literaturii sovietice, apreciată nu numai ca „o şcoală de viaţă", dar şi ca una „de artă".) Masca va cădea în *Rendez-vous au Jugement Dernier* şi *Incognito,* când proaspătul emigrat va privi exact aceeaşi lume dintr-o perspectivă opusă.

În nuvelele şi romanele anilor '50, realismul-socialist este învederat moral şi stilistic. Aproape singura temă, ca şi la Stancu este ura de clasă. O nuvelă se intitulează *Duşmănie,* alta *Vânătoare de lupi,* lupii fiind partizanii din munţii Banatului care îi hărţuiesc chipurile pe ţăranii săraci şi doritori de reformă. Rolul securităţii prozatorul îl ascunde. Armata populară e cea care intervine în sprijinul sătenilor terorizaţi şi ucişi de oamenii unui colonel, fost prefect, care descind periodic din ascunzătorile lor alpine. După cum a remarcat imediat critica, maniheismul este radical (pozitivii au toate însuşirile, negativii sunt nişte bestii, criminali fără scrupule), iar repartiţia rolurilor în intrigă reflectă structura socială a satului aşa cum o vedea ideologia: „Banda chiaburilor şi traficanţii de o parte – scrie acelaşi Ion Vitner în recenzia lui – massa ţăranilor săraci arzând de dorinţa de a-şi uni eforturile şi pământurile, însufleţiţi de activiştii de partid, de cealaltă parte, şi între ei mijlocaşii care trăiesc drama îndoielilor". Maculatura realist-socialistă se ilustrează în romanul *Drum fără pulbere* la fel de limpede ca şi în *Negura*, *Sfârşitul jalbelor*, *Oţel şi pâine*, *La cea mai înaltă tensiune*, *Brazdă peste haturi* şi *Bărăgan*. Roman al

primului Canal Dunăre-Marea Neagră, *Drum fără pulbere* situează lupta de clasă în miezul edificării lumii noi. Duşmanul este ca viermele ascuns în fructul verde: el trebuie lichidat, altfel moare fructul. Etica luptei (construcţia este o luptă între cei care vor noul şi sabotori; şantierul, un câmp de bătălie; protagoniştii, nişte ostaşi credincioşi sau nişte trădători) este una care pe care, fără milă, expresie a celei mai necruţătoare necesităţi istorice. Nu e brumă de adevăr omenesc ori social în acest oribil roman, în care personajele vorbesc în şabloane, indiferent de împrejurare, în stare doar de cel mai orb devotament sau de cea mai neîmpăcată ură. Modelul fiind *Aşa s-a călit oţelul,* romanul lui Ostrovski, nu e de mirare să citim sub pana lui Ov.S. Crohmălniceanu aprecieri ca aceasta: „O astfel de construcţie gigantică seamănă cu legendara facere a lumii... Drum fără pulbere e tocmai istoria unei astfel de geneze". Şi în *Pasărea furtunii* (căruia Paul Georgescu şi Ov.S. Crohmălniceanu i-au consacrat la apariţie uriaşe recenzii favorabile) cu un început promiţător, în spiritul bătăliei omului cu stihiile care va da cam tot atunci nuvela de Nobel a lui Hemingway, singurul sentiment care contează cu adevărat într-o intrigă sofisticată este ura. Adam Jora o poartă în suflet de la un capăt la altul al romanului. Revenit din morţi, ca Monte Cristo, el nu iartă şi nu pregetă să se răzbune. Fireşte, duşmanul lui este duşmanul de clasă: conflictul psihologic e strict determinat social. Câteva pagini bune (doi feciori se luptă pentru o fată) arată că Petru Dumitriu citise *Întâlnirea din pământuri,* lăudând într-o recenzie din *Despre viaţă şi cărţi* chiar episodul cu pricina.

Altceva este *Cronica de familie* din 1957, supraapreciată totuşi atât la apariţie, cât şi cu ocazia reeditării din 1993. În fond, romancierul nu se desparte de perspectiva realist-socialistă, în pofida incontestabilei forţe epice ori caracterologice. Dacă alţi romancieri vor rescrie în spirit rollerian episoade din istoria recentă a României (Titus Popovici, E. Barbu, M. Preda etc.), Petru Dumitriu îi rescrie în întregime ultima sută de ani. Acţiunea începe la reforma agrară a lui Cuza şi se închide la aceea a lui Groza, cu puţine trimiteri epic semnificative în afara acestui interval. O viziune tendenţioasă asupra naşterii statului român modern şi a burgheziei naţionale domină retrospectiva familială întinsă pe aproape două mii de pagini. Lucrul n-a trecut neobservat după 1989. Oana Soare i-a consacrat un amplu studiu (2008), iar mai înainte (1990), la primele reeditări ale operei lui Petru Dumitriu în ţară, Cristian Moraru nota şi el „tendenţiozitatea comentatorului auctorial", întrebându-se dacă aceasta este rodul „concesiilor făcute de Petru Dumitriu laconicului Cezar al «vremurilor» sau, dimpotrivă, concesia pe care ideologicul o face unui talent literar puternic". E în fond unul şi acelaşi lucru. Cât priveşte compromisul, nu ideologia îl face, ci talentul. Tonul este de caricatură neagră, goyescă. Naratorul este un observator rău şi nemilos. Personajele colecţionează cele mai hidoase defecte fizice şi morale. Aristocraţia românească este o adunătură de detracaţi, melancolici, sumbri (născuţi, ca Alexandru Cozianu, sub semnul lui Saturn), bilioşi, hulpavi, beţivi, curvari. Principala trăsătură este trufia. Naratorul confruntă peste tot în portrete simţul de clasă cu acela de castă. Dincolo de băţoşenie, nu e nimic. Viaţa socială e o destrăbălare continuă a bogaţilor, periclitată de revolta repetată a săracilor. Istoria naţională nu este decât un şir de nedreptăţi, răscoale ţărăneşti, greve şi revoluţii proletare şi, desigur represalii. Nimic pozitiv în partitură. În schimb, o mulţime de note false, care fac din reformele politice opera poporului, deşi ele au venit totdeauna de sus în jos, exagerându-se spiritul şi organizarea revoluţionară a ţăranilor, muncitorilor ori socialiştilor de la 1900. Episodul istoric al atentatului politic împotriva lui Barbu Ştirbei devine subiect de nuvelă senzaţională, în manieră Bujoreanu, în care patima (tot neagră) a unei tinere boieroaice îl împinge pe un dascăl nepricopsit să-l împuşte pe trufaşul Şerban Vogoride. Eustaţiu Cozianu e ucis de ţăranii cărora le-a cumpărat pământurile. Politica lui Bonifaciu

Cozianu (având un model istoric în P.P. Carp) e vidă de sens, de convingeri, fie și retrograde, o formă goală de carieră parlamentară. În plină răscoală țărănească, Elena Vorvoreanu își omoară sora căreia i-a furat mai întâi bijuteriile. Elvira, fiica, aude și vede tot, fără să-și facă vreo problemă de conștiință. Moșierii sunt la fel de lipsiți de umanitate și de simț moral ca bandiții din munți ori chiaburii de care e vorba în nuvele. Doar că aici nu mai e ură de clasă. În sânul aristocrației domnesc disprețul și invidia. Ofițerii sunt, ca și politicienii, ticăloși, egoiști, idioți. Primul Război Mondial, din care România e ieșit întregită, e înfățișat în trei ample episoade, ca un lanț de incompetențe, trădări, procese trucate și crime. Pe front, bolșevicii ruși fac propagandă printre soldații români, care sunt, cei mai mulți, țărani săraci, instigându-i să dezerteze și să oprească războiul, urmând a-și împărți apoi între ei pământurile moșierilor. În al Doilea Război, lucrurile se petrec la fel. S-ar zice că revoluția e o stare permanentă în România precomunistă. Pacifismul de tip comunist îl face pe ofițerul socialist și evreu Friedmann să vadă în mareșalul Averescu un ins odios care, după ce ar fi ucis 11.000 de țărani în 1907, îi trimite acum la moarte pe frații lor într-un război care nu e al lor. Și, pentru că atentatele sunt la modă, câțiva tineri boieri vor să-l omoare pe Regele Ferdinand în plin război, incitați și de locotenentul-major Golubenko, un bolșevic rus care vorbește franțuzește, norocul așa-zicând fiind că o femeie trădează autorităților taina complotului ca să se răzbune pe un fost amant care o părăsise. Aceiași penibili ofițeri români ordonă împușcarea unor zarzavagii bulgari, ca să-i descurajeze pe comitagiii care atacau pichetele de frontieră. Elvira Vorvoreanu visează să ia locul Elenei Lupescu în patul lui Carol al II-lea, care e prezentat ca un maniac sexual, agățând prostituate pe stradă și punând un fel de taxă ilegală pe bordeluri ca să-și sporească banii de buzunar. Grevele din '33 devin un episod istoric major. După 1947, aristocrații își vând obiecte de valoare ca să trăiască, după ideea pe care o va relua Călinescu în *Scrinul negru*, iar genialul sculptor Dabija începe cu abstracții brâncușiene și sfârșește cu o statuie gigantică a lui Stalin pe care, din prea mult scrupul artistic, n-o duce niciodată la capăt. Întreagă această frescă dă corp și realitate unei ficțiuni ideologice. Realismul-socialist triumfă în *Cronica de familie,* fixând pentru decenii bune o imagine neadevărată și tendențioasă, inspirată de ideologia comunistă, a unuia dintre cele mai importante secole – în care s-a născut România modernă – din toată istoria noastră.

Faptul că romanul e scris cu mână de maestru este cu atât mai regretabil. Strict literar, *Cronica* are un singur defect major, rod al viziunii caricaturale: totul e prea pe față, de la vocabular la gesturi, de la motivații lăuntrice la comportamente. Este prea puțină finețe în atitudinile sau reacțiile personajelor, în satisfacțiile ori în frustrările lor. *Cronica* are formula clasică a genului, așa cum o găsim în romanul istoric postbalzacian, a cărui capodoperă rămâne *Forsythe Saga.* Pe un fundal istoric minuțios, este proiectată existența unor inși aparținând unei familii, ale căror biografii sunt întrețesute cu evenimente de mai mare sau mai mică anvergură. Ca perspectivă narativă, *Cronica* o adoptă pe aceea din romanul lui Galsworthy. Balzacianismul funciar este îndatorat stilistic lui Proust, unul dintre puținii scriitori moderni cărora Petru Dumitriu le-a arătat o simpatie constantă chiar și în eseurile din anii '50. Excelând în portrete, romancierul le concepe în funcție de o *qualité maîtresse* poetică. Observarea fizionomiilor sau a trupului denotă o mare vocație a schimonosirii. O mizantropie abia mascată conduce mâna portretistului în aceste imagini fizice naturaliste și arcimboldești. Detaliul sordid e îngroșat; cea mai desăvârșită frumusețe are un aer morbid; ravagiile vârstei, grăsimea, sechelele bolilor, decrepitudinea nu sunt niciodată uitate. Romancierul român îl citise cu siguranță pe Saint-Simon. Predominanța fizicului și fiziologicului este izbitoare. Senzualitatea, cruzimea, posomorala, frica par încrustate în pielea personajelor. Corpul

manifestă o interioritate niciodată descrisă nemijlocit. Romancierul nu sondează dincolo de suprafeţe. Sufletul apare în carne şi oase: fizicul este o metonimie a sufletescului. Portretele au o temă care este o stereotipie metonimică de ordin fizic. De câte ori un personaj intră în scenă, el îşi pune în evidenţă tema, ca o parolă de recunoaştere. *Gheaţa* o defineşte pe Herminie Marchand, *cleiul* pe Lăscăruş Lascari, *focul* pe Davida, *plumbul* pe cel dintâi dintre Cozieni. Această poetică a corpului trebuie pusă în contextul ei: lumea zugrăvită este lipsită de inimă, instinctivă, vicleană, animalică. Metamorfoza romanului balzacian se face în sensul înlocuirii moralului (ambiţia, energia etc.) cu fiziologicul. Dacă este să-i găsim *Cronicii* o tradiţie autohtonă, trebuie să ne referim la Hortensia Papadat-Bengescu şi la Mateiu Caragiale, care mută observaţia în plan senzorial şi estetizează urâtul. Un hulpav ochi artistic descoperă peste tot abjecţia. Unsurosul Lăscăruş sfârşeşte ca un gândac monstruos, căruia Davida îi strigă dezgustată: *„Murdăria pământului! Murdarule! Eşti murdar!"* Pe mototoala Eleonora, fata Davidei, Elena, sora sa, o strigă cu altă vorbă semnificativă: „*You dirty beast!*". Octogenara din alt episod e un personaj marquesian *avant-la-lettre*, o babă scârboasă care-şi terorizează nepoţii. *Petrecerile tineretului* seamănă cu cele din *Drumul ascuns,* de la clubul frecventat de Coca-Aimée. Bătrâni decavaţi sunt şi la Petru Dumitriu. Ospeţele abundă: toţi mănâncă urât, umplându-se de sosuri pe haine, ca în *Istoriile* lui Mircea Ciobanu.

Şi alte referinţe devin evidente în această veritabilă „tablă de materii" a romanului doric. În trufia ei aristocratică, Davida este o Matilde de la Mole sau o Vanina Vanini. Episodul cu tânărul Anghel este varianta kitsch, trecută prin nuvelele lui Nicolae Filimon, a carbonarilor lui Stendhal. Herminie Marchand e o Cousine Bette. *Copilării* reprezintă romanul stendhalian al femeii frustrate. În *O călătorie de plăcere* regăsim pânda balzaciană a unei moşteniri, temă deloc străină de *Bijuterii de familie. Viaţa la ţară* este o nuvelă turgheneviană. Ţăranii mizerabili sunt descrişi zolist. Lenora Popovici sau Fifi Oprescu sunt specii de Nana. Rebreanu oferă modelul pentru scenele de război. Saloanele sunt tolstoiene, dar cu nota satirică din jurnalul fraţilor Goncourt. Deşi salonul Cozienilor de pe vremea lui Cuza e mai apropiat de al Rostovilor decât de al Guermanţilor, stilul are deseori densităţi proustiene:

„Cea dintâi sosise bătrâna vorniceasă Sturza, care-şi ocupase fotoliul obişnuit în capul salonului. Şedea într-un cerc de cucoane tinere ca un gândac negru în mijlocul cercului de petale al unei flori şi, îndoită în două, cu capelina romantică după moda anului 1830 trântită pe urechi, dar neagră, cu fustele-i negre revărsate pe fotoliul aurit şi tapisat cu trandafiri pe fond alb, se sprijinea în cârja cu cap de fildeş şi aştepta să intre cucoanele la celălalt capăt al salonului şi să meargă treizeci de paşi până la ea. Cucoanele, în rochii de mătase şi catifea, soseau, se opreau o clipă în faţa salonului luminat de marile candelabre de cristal, fluturau din evantai şi, ţinându-şi cu o mână un fald al rochiei, înaintau maiestuos prin salon, surâzând în dreapta şi în stânga, şi fluturând din evantai până în faţa vornicesei, unde făceau o reverenţă şi pupau mâna babei."

Proustianismul stilistic nu afectează fondul balzacian, dar îl proiectează într-un moment istoric ulterior din evoluţia romanului:

„Afară, dincolo de tufele de stânjenei, sub unul din nucii bătrâni, Davida în rochie de doliu, de rips de mătase neagră, şedea într-un fotoliu de grădină. Lumina azurie, frunzişul de un verde luminos, mobila de pai de culoare deschisă, pietrele aproape albe de pe jos conţineau această siluetă neagră cum conţine un smarald o bucată de cărbune, mort şi sinistru: doar obrazul şi mâinile erau de un galben pământiu".

Nimic din ce scrie, în româneşte şi în franţuzeşte, Petru Dumitriu după *Cronica de familie* nu mai atinge acest nivel. *Proprietatea şi posesiunea* (partea întâi din *Memoriile lui Erasmus Ionescu*) deschide colecţia de *Biografii contemporane* anunţate pe pagina finală a *Cronicii*. În afara mizantropicei evocări a copilăriei eroului, disputat între o mamă de familie nobilă şi un tată fiu de ţăran, care se detestă mutual, nu este mare lucru de reţinut. *Vârsta de aur* (*Memoriile lui Totó Istrati*) reiau *Petrecerile tineretului* interbelic din *Cronică* într-o versiune nu doar lipsită de accentele critice anterioare, dar idealizând epoca lui Carol al II-lea ca pe o vârstă de aur definitiv pierdută. Totó Istrati e un practicant al *otiumului*, ca filozofie a lenei şi amoralităţii. E greu de înţeles îngăduinţa cenzurii din 1959 când fragmentele au fost publicate în *Viaţa românească*. Singura explicaţie este că Petru Dumitriu era un privilegiat. Autorul articolului din *Dicţionarul* Zaciu compară naraţiunea cu *Craii de Curtea-Veche*. În general, comparaţii precum aceasta sunt nepotrivite. La fel este *Ne întâlnim la Judecata de Apoi,* cum a tradus Andriana Fianu *Rendez-vous au Jugement Dernier,* cel dintâi roman publicat la Paris, în care autorul plăteşte o poliţă foştilor amici politici de care se despărţise, emigrând, în 1960. E un detestabil roman realist-socialist *a l'envers,* şi încă unul cu cheie, cum va fi şi *Incognito,* care i-a urmat, deosebit prin amploare epică şi ceva mai elaborat. Generaţiile actuale mai recunosc în Malvolio Leonte pe Leonte Răutu, în Basile Morcovici pe Iosif Chişinevski sau în Heracles Nitzeluş pe Mihai Beniuc. Generaţiile viitoare nu vor mai recunoaşte pe nimeni. *Incognito* face parte din aceeaşi serie de biografii contemporane numită acum *Arhivele unei lumi blestemate.* Ca să le poată scoate din ţară, naratorul (să fi avut el un model în autor?) se coboară până la cea mai josnică servitute, admiţând să-l ancheteze pe Sebastian Ionescu (fratele lui Erasmus din *Proprietatea şi posesiunea),* comunist şi securist căzut în dizgraţie, care fondează ciudata sectă de care am pomenit, şi să raporteze apoi superiorilor. *Incognito* se sfârşeşte ca şi *Rendez-vous*... cu emigrarea naratorului, după ce a transcris în cod „arhiva" şi a înşelat vigilenţa oficialităţilor. Niciun personaj n-are relieful celor din *Cronică.* Romanul e mai degrabă o satiră mediocră împotriva lumii pe care Petru Dumitriu o idealizase în *Nuvele*, *Drum fără pulbere* sau *Pasărea furtunii.* Romanele în franceză de mai târziu (*L 'homme aux yeux gris* şi restul) nu prezintă nici cel mai mic interes pentru istoria literaturii române. Nici chiar *Extremul Occident,* în care autorului începe să-i displacă Europa civilizată care îl găzduise după fuga din ţară. *Convorbirile* cu E. Simion şi G. Pruteanu nu sunt nici pe departe atât de sincere, încât să ne reţină atenţia ca un document moral valabil.

EUGEN BARBU

(20 februarie 1924-7 septembrie 1993)

Toate calităţile şi defectele, deopotrivă de mari, ale prozei lui Eugen Barbu se află, şi încă de la cea dintâi, în nuvelele sale. Priceperea literară este evidentă de la *Munca de jos* din 1955 şi până la *Miresele* din 1977, iar dacă există vreo deosebire între nuvelele debutului şi cele târzii (între unele şi altele aşternându-se romanele), aceasta constă în abandonarea în favoarea unui manierism strident, care îmbracă un fond pitoresc şi senzaţional aproape la fel de fals ca şi cel dinainte. Neinteresat vreodată cu adevărat de psihologia personajelor sale, Eugen Barbu face eroarea de a trata, în câteva dintre nuvelele anilor '50, problemele de conştiinţă ale omului nou în contact cu lumea comunistă. Antonică din *Munca de jos* e un tipograf care ştie meserie, dar care bea şi întreţine relaţii neprincipiale cu Domnica, o „fostă", ajunsă lucrătoare şi ea.



Este expediat să lucreze pe „gloaba", cea mai veche plană din tipografie. (Problematica şi câteva personaje vor fi reluate în *Facerea lumii.*) Alteori e vorba de oameni simpli care deschid ochii. În bătrânul din *Oaie şi ai săi* se trezeşte conştiinţa de clasă, după un lung exerciţiu de obedienţă faţă de autorităţi şi bogătani, tot aşa cum se întâmplă cu Tereza, al cărei bărbat e ucis mişeleşte în închisoare, sau cu protagonistul din *Truda,* care se alătură grevei tramvaiştilor şi e împuşcat de jandarmi. Contribuţia meritorie a autorului (câtă este) constă în explorarea unui mediu, pe care-l cunoaşte bine, acela al periferiei bucureştene din care provin majoritatea personajelor, şi în felul colorat în care relatează evenimentele. Eugen Barbu posedă din capul locului un stil în care precizia detaliului, aspectul documentar şi etnografic al unei lumi primitive se îmbină cu literaturizarea şi livrescul. Scriitor prin excelenţă descriptiv, are ochiul format pentru frumuseţea, deseori frapantă, a lucrurilor banale. Rafinamentul artistic al comparaţiilor se ciocneşte de natura rudimentară a oamenilor ori de grosolănia gesturilor lor. Bătrânul Oaie, pe care un câştig neaşteptat îl duce la cârciuma din sat, visează să fumeze, măcar o dată în viaţă, tutun de clasa întâi, „împachetat în hârtie galbenă, ca rochia de dantelă a fetei cârciumarului", dar, din incurabila modestie a fumătorului de mahorcă, se mulţumeşte cu cel de clasa a doua, „învelit în hârtie verde, dar nu un verde oarecare, ci, aşa, un verde de culoarea frunzei de prun, când osteneşte soarele de vară." Nivelul percepţiei este, evident, mult peste cel al personajului. Va fi şi caracteristica *Groapei* şi, în mai mică măsură, a romanelor ulterioare, în care contradicţia se va rezolva prin prezenţa în mijlocul acţiunii ori în rolul naratorului a unor oameni cultivaţi ori artişti. Îndemânarea aceasta de ordin stilistic nu izbuteşte totuşi să facă neobservată falsitatea fondului. Până şi în cele mai puţin compromise nuvele, reluate de autor în antologii până spre sfârşitul vieţii, clişeul realist-socialist se află la loc de cinste. În *Pe ploaie,* lăudată de noi toţi, inclusiv de E. Negrici în recenta *Literatura română sub comunism,* mai ales pentru scena uluitoare a nunţii-moarte, autorul n-a putut evita un dialog între cei trei cosaşi, cu o clipă înainte de a fi loviţi de trăsnet, din care să rezulte conştiinţa lor de clasă, gata preparată pentru revoltă. Până şi în urechile fetei bătrâne, patroană a magazinului de rochii pentru mirese, din *Domnişoara Aurica,* o scriere gorkiană, nu lipsită de forţă, răsună rap-rap-ul cizmelor soldăţeşti, când sunt reprimate grevele de la Griviţa. În satul patriarhal din *Oaie şi ai săi* circulă broşuri comuniste. Comunistul de omenie din *Un pumn de caise,* dus de un soldat la proces, nu fuge, deşi are prilejul, ca să nu-şi expună însoţitorul la represaliile superiorilor. Falsificarea psihologiei şi a realităţii este mai subtilă în *Soarta unui om.* Sub acest titlu şolohovian se ascunde tragedia unui ostaş român întors cu bine din prizonieratul la sovietici şi omorât de nişte conaţionali într-o crâşmă, fiindcă îi jignise insistând să le achite băutura; aşadar, tragedia nu este prizonieratul, cele două decenii de

mutilare sufletească şi de rupere a legăturilor cu familia, ci o ceartă prostească pentru un motiv absurd. Acest mod de a deturna valorile nu este inventat de Barbu. Îl descoperim şi la alţi prozatori, chiar şi în deceniile 7 şi 8. O victimă a istoriei, a războiului şi a comunismului este transformată într-un personaj ca acela din *Malentendu* de Camus, care cade pradă unei situaţii absurde. Nuvelele din anii '70 se golesc de orice conţinut. *Bătrâna* e o imitaţie după Marquez, iar *Miresele,* după Ştefan Bănulescu. Scriitorul nu se mai hrăneşte acum din imaginile unei lumi pe care o cunoaşte la perfecţie, deşi o pune mereu într-o lumină falsă, ci din lecturi neasimilate. Cititor la fel de prolific ca şi scriitorul, Barbu are entuziasmele colosale şi trecătoare ale autodidactului.

Până la scandalul de plagiat din *Princepele* (1969) şi mai ales din *Incognito III* (1978), aproape nu s-a remarcat cât de mult datorează Barbu unor înaintaşi ai săi, de la simpla înrâurire la imitaţie sau transcriere literală. Abia dacă au fost amintiţi G.M. Zamfirescu, pentru imaginea mahalalei, şi Mateiu Caragiale, pentru stilistica deboşei. Numărul creditorilor lui Barbu este însă balzacian. Dacă despre Arghezi *(Flori de mucigai, Poarta neagră)* şi M.R. Paraschivescu *(Cânticele ţigăneşti)* s-a vorbit, despre *Valea plângerii* a lui Bogza, nu. Toţi aceştia, plus Sărmanul Klopstock, doar în legătură cu *Groapa.* De la *Princepele* încoace, lista e nesfârşită: Ghica, Odobescu (din care *Princepele* împrumută pasaje întregi, după cum a arătat Fănuş Neagu în serialul din *România literară* de la începutul lui 1970), Remarque, Hemingway, Goncearov, Gib Mihăescu (citat de Barbu însuşi pentru *Donna Alba), Isarlâkul* celuilalt Barbu, romanul de mistere din secolul XIX, naturaliştii I.L. Caragiale şi B. Delavrancea, Paustovski (transcris cu stil cu tot în *Incognito),* Petru Dumitriu, Nicolae Breban (fraza similiideologică, confesiv-intelectualistă, din *Preludiul* la romanul *Ianus:* „Deci cu acest sentiment de relaxare urcăm treptele galbene ca lămâiţa sau albe sau nu mai ştiu cum erau ale Sălii de Concerte, amintindu-ne de vechi seri de jazz cu Armstrong, de spectacolele lui *Royal Shakespeare Company* în care briaseră Paul Scofield, Julie Christie şi alţii... O să vă întrebaţi, ei bine, cum de se putuseră întâmpla toate acestea? Uite, minunea se produsese: se lărgise gaura. Care gaură? o să faceţi pe proştii. Gaura!... Fiecare societate are o gaură pe care ies idei, amnistiaţi şi alte chestii, când şi cum se poate, ce să vă mai explic funcţiunea găurii în societatea noastră?"), Marin Preda (familiaritatea moromeţiană cu istoria, tot în *Ianus*: „Mareşalul iar se înfoia la ăla micu, la Mihai, şi la mă-sa, şi-i bătea pe spate... Şi pe urmă, tronc, într-o noapte de august, îi făcuse figura Mareşalului, îl chemase la palat şi-l înhăţase ca pe un găinaţ scăpat din fundul unei găini, cu toţi miniştrii lui, cu Antonescu ăl mic care ducea tratative secrete, şi cu asta mascarada se terminase"), spre a nu-i mai cita pe cei deja amintiţi. „Colaborarea" cu unii sau cu alţii numai cu greu poate fi apreciată la justa valoare. Lucru sigur este că, până va face cineva o cercetare amănunţită, în *Princepele, Incognito* şi *Măştile lui Goethe,* se găsesc câteva zeci de pagini plagiate.

În aceste condiţii, originalitatea celui mai original roman al scriitorului, *Groapa* (1957), care a părut incontestabilă la apariţie, se cuvine privită cu circumspecţie, deşi bănuiala că ar avea alt autor n-a fost încurajată până acum de nicio probă. Şi apoi, Barbu n-a plagiat niciodată un roman în întregime. Chiar şi acolo unde a transcris unele, destule, pagini, le-a adăugat altele, proprii. Metoda pare să fi fost aceea de a rescrie cu mâna lui o materie brută. E, în cel mai rău caz, situaţia *Groapei.* Trebuie spus de la început că este romanul cel mai puţin realist-socialist din câte au apărut în deceniul şase. E destul de greu de explicat orbirea cenzurii. Naturalismul, erotismul şi libertăţile de exprimare săreau în ochi. Cu privire la acestea din urmă, să notăm că nu sunt atât de scandaloase pe cât au părut pudicilor comentatori din anii '50. Ce ne frapează azi este, din contră, că limbajul nu e aproape deloc deocheat. Puţine şi inocente „scăpări", câte o înjurătură, nu dovedesc o

vocaţie deosebită a licenţiosului verbal. La ediţia a doua scriitorul a făcut concesia de a introduce un episod, publicat anterior ca nuvelă de sine stătătoare, *Truda,* în care descria greva de la S.T.B. În 1963 însă această completare a ariei tematice, socotită de critica anilor '50 prea de tot periferică, nu mai era câtuşi de puţin obligatorie. Am recitit critica (din *Tribuna*, *Viaţa românească*, *Viaţa studenţească* şi celelalte din 1957 şi apoi pe aceea din 1963) şi n-am remarcat ca vreuna din învinuirile aduse de N. Popescu-Doreanu la prima ediţie să mai conteze în comentariile la cea de a doua. Barbu a mai făcut un mare pas înapoi după disputa (totuşi mai puţin virulentă ideologic decât cea din jurul *Bietului Ioanide,* ceva mai devreme) din 1955, publicând două romane integral realist-socialiste: în 1959, *Şoseaua Nordului* şi în 1963 *Facerea lumii.* Nu există o explicaţie clară, în afara cine ştie căror calcule personale ale autorului, nici în legătură cu acest paradox, de infestare ideologică tardivă, tot aşa cum nu există pentru apariţia unui roman neinfestat ideologic la mijlocul deceniului precedent.

Groapa este monografia unei lumi care se naşte din mucigaiuri, bube şi noroi. Există în roman un spectator la facerea lumii din Cuţarida, şi anume Grigore, plătit de primărie să înregistreze căruţele care descarcă gunoiul. Viaţa lui Grigore acoperă pe de-a-ntregul procesul creării, pe buza gropii, a unui cartier populat de tot soiul de oameni, de la gunoieri la cârciumari, de la hoţi de cai la ceferişti sărmani, de la chivuţe şi parlagii la negustori sau meseriaşi cu stare. Grigore e primul şi ultimul personaj al romanului. Pe sub ochii lui trec toate. Cel mai valoros lucru în *Groapa* este chiar acest sentiment al destinului natural şi istoric al unei aşezări omeneşti pe care romanul sud-american îl va descoperi peste un deceniu sau două. Ceea ce a fost considerat, oarecum în pripă, de către critici, lirismul *Groapei* este, în fond, mai mult expresia vitalităţii teribile a locurilor şi oamenilor, a unei lumi tinere şi viguroase. Faptul că fenomenul eclozïunii unei civilizaţii se petrece pe detritusurile menajere ale marelui oraş accentuează caracterul contrastant al imaginaţiei scriitorului: pe rămăşiţele în descompunere ale unei lumi creşte o alta. Romanul are un izbitor caracter etnografic. E destul să amintim un capitol cum este *Nunta,* veritabilă colecţie de cutume, obiceiuri, ritualuri şi cântece, spre a ne da seama că autorului nu i-a fost dintru început străină dorinţa de a epata prin erudiţie în materie, cum va face, schimbând materia, şi în *Princepele.* Poate că aspectul cel mai bătător la ochi, deşi mai rar discutat în critică, este acela senzaţional. Înainte de *Scrinul negru,* el redescoperea, mai mult chiar decât romanele mahalalei din interbelic, romanele aşa-zicând de mistere din a doua jumătate a secolului XIX, cum ar fi acelea ale lui Bujoreanu şi Baronzi, *Hoţii şi Hagiul* lui Al. Pelimon sau, de ce nu, *Ciocoii* lui Filimon, şi implicit modelele lor franţuzeşti, de la Paul de Kock, şi Eugène Sue la Paul Féval şi Ponson du Terrail, favoritul Ziţei lui Caragiale. Subiectul, suspansul, personajele, natura şi limbajul, toate ţin de senzaţional în *Groapa.* Autorul adoră insolitul şi excesivul. Excesivă e natura, când explodând de tăria miresmelor primăvăratice, când copleşită de nămeţi şi geruri năprasnice. Excesive sunt caracterele (ale hoţilor, ca Bozoncea şi Paraschiv, ale muierilor, ca Didina, ale fetelor necoapte, ca Aia Mică), excesiv limbajul, niciodată, în proza de după 1948, atât de direct argotic şi trivial. La apariţie, romanului i s-a reproşat „reproducerea naturalistă" a realităţii şi vorbirii, în absenţa oricărei „perspective sociale, morale şi intelectuale" (Radu Popescu) „pe care un scriitor realist-socialist nu poate să n-o dea creaţiei sale" (Mihai Gafiţa). Naturalist, romanul este, nici vorbă, ceea ce nu înseamnă şi blamabil, îndeosebi prin baia de senzaţii violente în care se scaldă descrierile, evocările, portretele, epicul, toate de un pitoresc absolut neobişnuit pentru cenuşiul epocii. Sentimentalismul nu lipseşte cu desăvârşire, în ciuda durităţii situaţiilor, toţi „mizerabilii" din *Groapa* aspirând în secret spre puritate. Mai puţin înduioşat decât alţii, când descrie pegra socială,

Barbu nu ignoră licărul de lumină de pe fondul conştiinţelor celor mai stinse. Nimeni nu e ticălos până la capăt. În acest compromis sentimental, romanul nu respiră pur şi simplu aerul realist-socialist. E un cusur, şi mai vechi, şi mai nou, al prozei noastre, o lipsă de radicalitate, cum o numea Al. Ivasiuc într-un eseu intitulat semnificativ *Împăcarea în pitoresc*. Poate niciodată la fel de bine ilustrată, împăcarea cu pricina, ca în *Groapa* lui Barbu, în pofida lumii ei atât de crude, şi la propriu şi la figurat.

Ceea ce s-a întâmplat cu Nina Cassian şi cu Marin Preda, după campaniile contra cărţilor lor de debut, s-a întâmplat şi cu E. Barbu după *Groapa*: un comentator a găsit cuvântul potrivit, intrat în jargonul politic odată cu invadarea Cehoslovaciei în 1968, şi anume „normalizare". Ironia este cu atât mai mare, cu cât toţi trei scriitorii, simţindu-se ameninţaţi, s-au conformat spontan exigenţelor realist-socialiste, fiecare în maniera lui. Nina Cassian a trecut de la o poezie intimist-dezabuzată la una în care cânta şantierele, Preda a schimbat naturalismul proaspăt şi viguros din *Întâlnirea din pământuri* cu euforia nefirească a ţăranului care se înscrie în gospodăria colectivă, în fine, Barbu izbuteşte performanţa de a compune două romane realist-socialiste când aproape nimeni nu le mai solicita. Romanele cu subiect fotbalistic de la mijlocul anilor '50 (*Unsprezece*, *Balonul e rotund*, *Tripleta de aur*), sunt destul de ortodoxe, dar neglijabile literar. *Groapa* se sustrăsese, cum am remarcat, în chip greu explicabil, şablonului. *Şoseaua Nordului* ne lasă puţine speranţe: ilustrează convingător realismul-socialist, prin subiect, ca şi prin tratarea idealistică a eticii personajelor, în majoritate activişti de partid. Este un roman despre comuniştii români care ies din ilegalitate ca să elibereze Bucureştiul de trupele germane, după întoarcerea armelor. Istoria războiului începea să fie rescrisă în acei ani, conform documentelor de partid. *Scânteia* publica în 1949 o cuvântare lui Dej despre 23 august 1944: „Gărzile muncitoreşti, înarmate şi organizate de Partid, au capturat şi imobilizat în acea zi căpeteniile antonesciene, au smuls o seamă de puncte strategice din mâinile trupelor germano-fasciste şi au procedat la dezarmarea lor". Romanele lui Barbu şi Popovici vor ilustra conştiincios litera acestor documente. Din 1958 România devine prima ţară estică fără armata sovietică pe teritoriul ei. Încă nu se vorbea de rolul regelui Mihai în actul de la 23 august, dar „eliberarea" de către sovietici devenea tot mai des insurecţie armată românească. Barbu se grăbeşte să întărească noul mit politic dintr-un oportunism la care doar Petru Dumitriu ar mai fi putut, eventual, să aspire. Activităţile ilegale, sabotajele, arestările şi, apoi, în 1944, infiltrarea unor „eroi pozitivi", ca Mareş, Dumitrana, Niculescu sau Dobre în armată, iată o realitate inventată aproape pe de-a-ntregul sub raport istoric şi moral. Cu obişnuita lui pricepere literară, Barbu dă un caracter plauzibil mistificaţiilor acestora. Pe de o parte, ca şi în nuvele, le îngăduie personajelor lui o anume libertate în viaţa personală. Aflat pe linie moartă la un depou din provincie, mecanicul Mareş se încurcă cu o actriţă, cu care are şi un copil. Iubita lui din adolescenţă se căsătorise între timp cu şeful lui pe linie de partid, Dumitrana. Pe de altă parte, Barbu adoptă în *Şoseaua Nordului* un stil comportist, fără analiză psihologică şi, în general, fără multe comentarii auctoriale, inspirat din Remarque şi Hemingway. Dacă în nuvelele de început ale lui Preda, unde modelele fuseseră Steinbeck şi Caldwell, comportismul reprezenta o noutate pur literară, mai ales în înfăţişarea ţăranului, la sfârşitul anilor '50 şi la începutul anilor '60, o astfel de procedare putea fi resimţită ca antiideologică. Realismul-socialist recomanda transparenţă resorturilor psihologice şi etice: tocmai fiindcă era falsă, motivaţia actelor de conştiinţă trebuia etalată şi dezbătută aşa-zicând public. Comportismul transformă romanul problemelor de conştiinţă într-un roman de acţiune. Personajele *Şoselei Nordului* vorbesc puţin şi acţionează mult, îndură totul cu stoicism, divorţurile ca şi tortura, într-o proză cu alură bărbătească şi chiar eroică. De unde vine aşadar

toleranța cenzurii? Vigilența îi fusese înșelată de aspectul de saga revoluționară a romanului. Cât despre succes, nu trebuie ignorat publicul tânăr, acela care citise deja *Unsprezece* și celelalte cărți ale lui Barbu despre fotbal, mai captivat de intriga semipolițistă decât de sosul ideologic. Barbu a anticipat un gen de artă care va cunoaște o mare vogă: aceea din filmele lui Sergiu Nicolaescu despre comisarul Moldovan. Și romanul *Șoseaua Nordului*, și filmul *Cu mâinile curate* pot fi interpretate, dincolo de ficțiunea istorică, drept creații de aventuri. O estompare a fundalului sau eliminarea referințelor prea directe (polițistul Mizdrache îi spune lui Dumitrana, când îl lasă liber în vara lui '44, ca să-și ofere sieși un alibi: „nu pot să mă ocup de tot partidul comunist, sunteți destui") ar mai da o oarecare șansă operelor de acest fel, chiar dacă oportunismul alegerii temei este mai izbitor decât abilitatea de a simula perspectiva ideologică justă.

În *Facerea lumii*, întreg cadrul de referință se schimbă. Cel dintâi lucru care ne atrage atenția în acest roman este revenirea scriitorului la cazuri de conștiință ale omului nou, din acelea tratate și în nuvele, chiar dacă niciodată psihologismul n-a fost așa-zicând *son fort*. De ce să fi renunțat la avantajul prozei comportiste din *Șoseaua Nordului?* Un anume cameleonism literar nu explică îndeajuns schimbarea. Sunt înclinat mai degrabă s-o pun pe seama unei iluzii pe care Barbu și-o putea face în plin dezgheț ideologic care îi condusese pe romancierii sovietici spre un nou roman de analiză, plin ochi de dificultățile sentimentale și morale ale poststalinismului, cum ar fi acela al lui Leonid Leonov, Ilya Ehrenburg, Galina Nikolaeva, Vera Panova, evident mai puțin ortodox în realismul lui socialist decât fuseseră *Mesteacănul alb*, *Tânăra gardă* și celelalte din generația dinainte, dar la fel de fals în premisele și în concluziile lui desprinse din evoluția societăților comuniste. Conflictul dintre morala privată și partinitate l-a ispitit, s-ar zice, și pe Barbu. Dar nu-l putea duce prea departe, în ciuda precauției de a lăsa romanul deschis (o ședință de analiza muncii, în tipicul anilor '50, din fosta tipografie a lui Bazilescu, unde se petrecea și acțiunea nuvelei *Munca de jos*, naționalizată acum și condusă de foștii lucrători, rămâne fără cuvântul de încheiere al activistului de rangul cel mai înalt prezent la discuții) sau de a pune pe față în dezbatere însăși compatibilitatea dintre personal și politic („Cred că poți fi comunist și fără obligații morale, susține președintele sindicatului, un fost ilegalist, ajuns însă un afemeiat și un bețiv. Ce are partidul cu femeile cu care mă culc, te întreb?"). Din nefericire, totul e fals, schematic și chiar un pic ridicol („Nu e viața ta privată, îi replică directorul, tot fost ilegalist, dar rămas, el, principial. Ai în buzunar un carnet de partid."). Ca și Preda, E. Barbu a greșit luând în serios acest fel de roman al conștiinței omului nou, cu toate libertățile mai mari pe care și le asumă în raport cu acela clasic realist-socialist din anii '50. Era un drum închis chiar mai înainte ca literatura să pășească pe el.

Schimbarea la față a prozei lui E. Barbu în *Princepele, Saptămâna nebunilor* sau *Sminteala jupâniței Ruxandra.* lasă loc pentru o anumită perplexitate. Dacă *Incognito,* fără vreo valoare literară, prelungește în roman înclinația, pe care autorul și-o descoperise recent, pentru scenariul cinematografic de aventuri, epic facil, și abundând în locuri comune ale genului, cu *Princepele* se inaugurează o proză destul de diferită de tot ceea ce Barbu scrisese până atunci. Fără să fim în vreun fel preveniți, scriitorul trece de la o lume (și nu doar în *Groapa*) simplă, vitală, primitivă, aflată în proces civilizatoriu, la o alta, sofisticată, epuizată, rafinată, pe cale de descompunere. Având-o pe cea dintâi în sânge, cunoscând-o în cele mai mici detalii, Barbu o culege pe cealaltă din cărți, nu doar nevoind să înlăture impresia de livresc, dar făcând paradă de erudiție. Naturalismului îmbibat de lirism îi ia locul un descriptivism obosit și obositor. Carența conținutului devine principala dificultate, mai ales în *Princepele,* unde autorul montează fastuoase decoruri holywoodiene, sugerând un București

fanariot postiş din cartoane colorate, coloane de gips, ciubucărie, scene turnante şi tot soiul de practicabile. Nevoia de verosimilitate istorică nu-l încearcă nicio clipă. Detaliile sunt mai mult aglomerate la nimereală decât selectate cu semnificaţie, dând impresia de baroc şi de încărcătură inutilă. În persoana Princepelui putem recunoaşte cel puţin trei domnitori fanarioţi (Ipsilante, Hangerli şi Mavrogheni), influenţa italiană ilustrată de Ottaviano n-a existat niciodată în formele atât de categorice şi durabile pe care le sugerează revenirea unui *messer* la fiecare început de domnie, lexicul este în bună măsură inventat şi uneori greşit (exemplul cu *testemelul,* considerat aliment, a fost dat de mai mulţi), atmosfera, fantasmagorică şi marqueziană, norul de fluturi giganţi care nuntesc sau ciuma par scoase din stampe de epocă şi reprezintă intruziuni fantastice în realitatea levantină şi puturoasă. Toată dezbaterea ideologică dintre Ottaviano şi Ioan Românul este neclară şi naivă, ca şi aceea despre putere, parţial inspirată de Machiavelli, căreia *messerul* îi adaugă hrematistica, adică ştiinţa îmbogăţirii. Unele episoade îşi au icoana în Mateiu Caragiale (partida de cărţi) ori Sadoveanu (vânătoarea). Grozăviile politice (princepele îşi face calul vel-vistiernic, după modelul lui Caligula care-l făcuse pe al său senator), crimele, orgiile, pedepsele aplicate boierilor nesupuşi (Neftiolache Buhuş e aruncat în haznaua oraşului) sau celor care-l supărau pe princepe (lui Ottaviano i se infige în anus un peşte viu care-i sfâşie viscerele), petrecerile, ceremoniile (unele groteşti, precum aceea, inspirată de un fapt istoric, a cerşetorilor care-l urcă de-a-ndoaselea pe măgar pe unul de-ai lor, îmbrăcat în cabaniţă şi purtând cuca domnească, şi-l plimbă pe străzi) alcătuiesc nu un tablou de moravuri (autorul viza şi o anume actualitate a lui), ci un panopticum sinisitru şi gratuit. Mai puţin sclifosit cultural, *Săptămâna nebunilor*, superior şi în alte privinţe, începe în aceeaşi notă de oribil: femei scatofage sau care se culcă cu câini, travestiţi care se dedau la orgii sângeroase. Şansa romanului este, până la un punct, protagonistul (ceea ce nu-i reuşise autorului în *Princepele),* un încă tânăr boier valah, cu numele imposibil de Hrisant Hrisoscelu, care-şi toacă averea la Veneţia, îndrăgostit de o frumoasă curtezană, şi se întoarce la Bucureşti, oraş pe care-l detestă şi din pricina căruia cade într-o stenahorie fără leac. Când apărea romanul, la începutul anilor '80, subiectul putea trece drept subversiv. Însă gratuitatea, până la urmă, pe care excesele morale şi stilistice o accentuează, a lipsit romanul de ecoul probabil scontat de către autor. Hrisant este, s-a spus, un Oblomov dâmboviţean, dar fără adâncimea şi universalitatea eroului lui Goncearov. Motivarea stenahoriei lui şi mai ales gradarea ei nu stau în putinţa autorului, care pictează repede şi voluptuos exterioarele, dar nu stăpâneşte psihologia. Amator de senzaţional, nu de analize, Barbu descrie oarecum în salturi, fără credibilitate, alunecarea lui Hrisant în infernul lenei şi al abuliei, pe măsură ce totul se destramă în jurul lui, când îl părăsesc, unii după alţii, femeile, prietenii şi slugile. Obsesia Trimisului care să-i ia capul n-are nicio acoperire în biografia personajului, numit, e drept, şi beizadea, adică fiu de domn, dar fără o cauză evident valabilă. Junele e un destrăbălat şi un risipitor dărâmat sufleteşte de infidelitatea curtezanei veneţiene şi de exilul la Bucureşti, nicidecum un princepe, iar problema de a domni nu s-a pus vreodată. Chiar şi dacă am interpreta obsesia în sensul beckettian al aşteptării lui Godot, ea tot ar fi trebuit legată de biografia personajului. Singurele informaţii, dincolo de cele de viaţă personală, ne sunt servite pe nepusă masă în ultimele pagini, când aflăm că Hrisant deturnase cândva nişte bani destinaţi Eteriei (aşadar ne aflăm după 1821, sub domniile pământene, ceea ce complică lucrurile în defavoarea autenticităţii istorice) şi trădase niscai ţeluri nobile şi speranţe ale tinereţii. Mai potrivit e finalul simbolic. Hrisant adusese cu el din Italia un săculeţ cu false pietre preţioase. În delirul lui de la sfârşit, continuă să se creadă bogat, amintindu-şi de spectacolul pe care îl dăduseră în palatul închiriat la Veneţia nişte circari: lumea aceasta

de înlocuitori a artiştior de circ ia, definitiv, în închipuirea lui Hrisant locul lumii reale.

A trecut aproape neobservat singurul roman publicat după 1989 de E. Barbu şi anume *Ianus* (1993). Era, de altfel, şi unul din puţinele proiecte duse aproape până la capăt (se pare că, tipărit postum, romanul nu este încheiat). Despre alte romane anunţate nu ştim nimic. *Mausoleul*, rămas în paginile revistei *România Mare* din 1990, este un roman-pamflet, buzzatiano-orwellian, care îl ataca pe Gheorghiu-Dej, ca de altfel şi prologul la *Ianus*. Ca şi Petru Dumitriu după ce a emigrat, E. Barbu se răfuieşte după revoluţie cu stalinismul românesc, populându-şi ficţiunea cu artişti, scriitori şi personaje istorice uşor de recunoscut. Aşa procedase şi în *Princepele* sau *Săptămâna nebunilor*, dar acolo pe scară mai mică. În *Ianus* romanul cu cheie este singurul care mai poate interesa o anume curiozitate maladivă a cititorului de astăzi. Câţiva din liderii politici sunt ascunşi sub nume transparente: Mustăciosul (Stalin), Bătrânul (Dej), Reformatorul (Ceauşescu). Alţii, sub metafore polemice: „ţucalarul" (Voitec), „pederastul cu ciorapi de mătase" (Maniu), femeia „cu părul retezat à la Mary Pickford" (Ana Pauker). Câţiva scriitori, care au închinat ode lui Stalin şi Dej, apar cu numele lor reale: Dan Deşliu, Maria Banuş. Aceste prime pagini, triviale pe alocuri, încep prost un roman în care viaţa cotidiană sub Dej nu este deloc aceea pe care păreau s-o anunţe. Naratorul, care este şi protagonist, e un arhitect trecut pe la Canal pentru o deturnare de fonduri (el vorbeşte de o înscenare, oricum, Canalul lui nu e politic) şi care, reabilitat apoi, organizează cadrul a tot felul de expoziţii în ţară şi în străinătate, locuind în hoteluri luxoase în toate capitalele lumii, trăind pe picior mare, bând băuturi şi iubind femei mai mult sau mai puţin exotice, şi unele, şi altele, nesupărat de regimul comunist atât de sumbru zugrăvit în prolog, nevăzând în jur nici lipsuri, nici mizerie, nici persecuţie politică. Mediul predilect este acela al artiştilor, care a mai ispitit şi pe alţi romancieri postbelici şi tot în sensul zugrăvirii lui în culori tari, groteşti, caricaturale (*Marele singuratic* ar fi doar un exemplu). Viaţa tuturor este o permanentă vacanţă, la mare şi la munte, în Elveţia, Franţa, Anglia, Austria, SUA, Mexic, ba chiar Birmania şi Bahamas. Moravurile sunt la fel de libere ca acelea din interbelic sau de astăzi, tipurile, extravagante. *Ianus* alternează proza erotică şi jurnalul de călătorie, pitorescul şi melancolia deopotrivă de nemotivate. Romanul este inconsistent şi calp.

Piesele de teatru nu mai prezintă decât un interes bibliografic. *Caietele Princepelui*, pline ochi de citate şi de comentarii semidocte, sunt nişte maculatoare (vorba lui Marin Sorescu) pe care Barbu s-a grăbit să le încredinţeze tiparului. Jurnalul de călătorie (*Foamea de spaţiu*), când n-a fost resorbit în *Ianus*, face paradă de impresii originale, aşa cum *Jurnalul* propriu-zis (publicat în 2003) face paradă de sinceritate, deşi este, în mod vădit, corijat şi adăugit ulterior. Nu în poezie (*Osânda soarelui*), corectă, şi-a pus autorul lirismul. În afara *Groapei* şi a *Săptămânii nebunilor*, a două sau trei nuvele, mai este citabilă *Cartea polemică şi antologică a literaturii române de la origini până în prezent* din care Barbu a publicat în 1975 partea despre poezia contemporană. *O istorie* este un bric-à-brac, adesea savuros, de titluri, citate, parafraze, portrete, evocări, referinţe erudite şi pamflete, şi se cuvine citită ca o proză memorialistică. Incapabil de sinteză critică, autorul şi-a pus cap la cap articolele ocazionale (între care şi un necrolog!) despre poeţi, pe care i-a citit pe sărite şi a scris pe apucate, aşa că deciziile lui sunt abrupte şi contradictorii. Erori de informaţie sunt la tot pasul. Autorul n-a revăzut textele. Nici, cu atât mai puţin, nu le-a rescris. Barbu cade candid sub incidenţa propriei observaţii despre „acea detestabilă categorie a răsfoitorilor de volume, gata să citească biblioteci întregi într-o săptămână, doldora de ideile altora". Operă de gust (şi ce gust!) şi de temperament (şi ce temperament!), *O istorie* nu poate fi supusă unei veritabile radiografii critice, fiindcă ne-ar veni greu să acceptăm că „lacomul de poeme frumoase" autor n-a găsit niciunul în A.E. Baconsky,

Ion Caraion, Radu Stanca, Florin Mugur, Cezar Ivănescu, Mihai Ursachi, Adrian Popescu şi alţii, dar a fost încântat de poezia unor Teodor Crişan sau Mihai Teclu, sau că, retezând din entuziasmul general pentru Nichita Stănescu, Marin Sorescu şi Ana Blandiana, a crezut că merită să-i reabiliteze pe Violeta Zamfirescu, Corneliu Sturzu, Petre Jaleş sau Victoria Ana Tăuşan. Dacă sub acest raport *O istorie* e la fel de neverosimilă cum este ilegalitatea comuniştilor în *Şoseaua Nordului,* autorul portretizează uneori foarte frumos poezia, în metafore deseori călinesciene (Nichita Stănescu este „un Cagliostro al nostru, împodobit cu brelocuri şi amulete lirice", „versul lui Ion Vinea e lipsit de clorofilă", Constanţa Buzea e „o Gorgonă disperată la modul statuar"). Interesant este că polemica, anunţată din titlu, e mai degrabă binevoitoare. Adoptând aerul unui demolator de prestigii, Barbu îşi reprimă cu greu natura jovială. El e un senzorial pentru care cărţile constituie prezenţe fizice, puse pe limbă, mirosite şi „ingurgitate", „sorbite" de un cititor hulpav, cu apetit rabelaisian. Gura lui de Cronos, aşa cum l-a imaginat Goya, e plină de oasele fragile ale poeţilor care, totuşi, rămân intacţi după ospăţul pantagruelic.

TITUS POPOVICI

(16 mai 1930 – 29 noiembrie 1994)



Iată o confesiune din 1990 a lui Titus Popovici, puţin luată în seamă (a comentat-o doar Marian Popa în *Istoria* sa), şi care avea în vedere *Cartea de la Gura Zlata* la care lucra (prima, după revoluţie, a autorului, un „jurnal al unei singurătăţi voite", nu destul de expresiv ca să fie literar valabil, nici destul de sincer ca să devină un document moral): „...Scriitorul care voiam *eu* să fiu nu putea publica nici o pagină de literatură care să treacă peste anul 1945-46. Ar fi însemnat să mint cu bună ştiinţă şi nu eram în stare". Anul cu pricina marca, fireşte, limita de sus a acţiunii din prozele scriitorului. Prudenţa n-are acoperire în realitate. Nu doar pentru că întâmplările relatate în cele două *Povestiri* (1955), volumul de debut, astăzi fără vreun interes, se petrec după perioada amintită şi tratează, ca şi alte proze realist-socialiste, trezirea conştiinţei oamenilor de pe şantierele ţării. E vorba de adevărul istoric, social ori moral, din evocarea actului de la 23 august în *Străinul* ori din descrierea reformei agrare în *Setea.* E de ajuns să confruntăm scenele din întâiul roman al lui Titus Popovici care se referă la vara lui 1944 cu acelea din romanul postum *Cartierul primăverii*, ca să ne dăm seama că scriitorul minţea cu bună ştiinţă în *Străinul*, povestind evenimente pe care le trăise el însuşi şi care au deseori o întorsătură de condei memorialistică. Toată istoria eroică a eliberării, cu bucuria românilor dând buzna în întâmpinarea Armatei Roşii („v-au adus rugăciunile noastre",

țipă o femeie din mulțime), cu preluarea de către comuniști a inițiativei campaniei militare, după întoarcerea armelor, se metamorfozează sub pana autorului *Cartierului primăverii* într-o „lovitură de palat, a cărei cumplită răspundere și-o luase un monarh abia ieșit din adolescență”, în condițiile în care partidele istorice șovăiau iar comuniștii erau prea puțini ca să poată fi folosiți altfel decât ca „sperietoare”, spre a nu mai vorbi despre atmosfera de după intrarea rușilor, adică despre „zvonurile care au început să circule imediat despre «davai ceas!», violuri, parfumuri băute cu delicii, parcă ar fi fost cele mai fine lichioruri, pastă de dinți unsă pe pâine în chip de anchois, spălarea pe obraz în bideuri”. Să nu stăruim. Vom vedea și altele.

Străinul (1955) a părut un roman promițător mai ales pentru capacitatea tânărului autor de a construi epic pe spații întinse, cu personaje numeroase și evenimente complexe, alternând bine observarea psihologiei individuale cu aceea a mulțimilor, pictând cu meșteșug atât detaliul, cât și pânza de fundal istoric. La început, în centrul acțiunii, este Andrei Sabin, elev în ultima clasă a unui liceu din Ardeal, exmatriculat pentru o lucrare în care critica, în răspăr cu naționalismul la modă, „războiul sfânt” din Răsărit. În parte autobiografic, episodul este mutat din studenția autorului, adică din primii ani ai deceniului 6, când fusese pedepsit la fel pentru că parodiase texte sacrosancte în epocă (informația la Marian Popa), în primii ani ai deceniului 5, cu schimbarea de rigoare a adresei satirice. Ar fi fost, desigur, mult mai interesant ca lucrurile să se fi petrecut în roman ca în realitate, dar autorul socotea, cum am văzut, că plasarea acțiunii în plin regim comunist l-ar fi obligat s-o falsifice. Falsificarea s-a dovedit inevitabilă chiar și așa. Profitând de faptul că relata evenimente din regimul trecut, Titus Popovici a reușit să strecoare în roman numele unor autori interziși în 1955, cum ar fi Maiorescu (*Adio, domnule Maiorescu!*, virulentul articol al Georgetei Horodincă, este chiar din 1955) și Lovinescu, sau să citeze din Blaga și din Imnul Regal. Naționalismul, antisemitismul și antimaghiarismul fățiș al unor personaje fusese tolerat de cenzură, ca și un limbaj destul de deocheat, pentru că aceste personaje erau obiect de satiră. Romanul e așezat în tiparele lui Rebreanu, în pofida grotescului unor situații și mai ales comportamente, nu scutit de naivități maniheiste, gesturile ori psihologia fiind transparente și clasând repede și definitiv tipologia. Ce e mai izbutit sunt paginile de Bildungsroman din primele capitole, cu dăscălimea uluită de atitudinea rebelă a protagonistului. Treptat, pe măsură ce Andrei Sabin se îneacă în masa uriașă a unei lumi care se rostogolește în prăpastie, fresca socială și politică pierde aproape orice relief literar. După cum a remarcat la apariție Lucian Raicu, în entuziasta lui recenzie, *Străinul* este cel dintâi roman care înfățișează evenimentele de la 23 august 1944. *Șoseaua Nordului* îi va călca pe urme o jumătate de deceniu mai târziu. Nu e o mare diferență între modurile în care este prezentată lumea românească în momentul întoarcerii armelor. Cu *Străinul* începe, în definitiv, rescrierea istoriei noastre postbelice. Documentele P.C.R. (o cuvântare a lui Dej, o luare de poziție a lui L. Răutu din 1949 „împotriva cosmopolitismului” în istoriografie) ori manualul lui Roller (prima ediție, 1947) nu fac decât să tragă firul roșu al istoriei naționale din perspectivă comunistă și sovietică: *concretul* împrejurărilor, oamenilor, conflictelor și mentalităților este opera romancierilor, a lui Titus Popovici, printre primii. Nu meritelor incontestabile, ca solid roman de debut, le datorează *Străinul* rapida lui carieră, ci faptului de a fi creat miturile legate de începuturile regimului comunist românesc, oferindu-i un certificat de naștere fals. Nici când, în anii național-comunismului, eliberarea de către Armata Roșie a lăsat locul, în ideologia oficială, revoluției naționale, aceste mituri n-au dispărut cu desăvârșire. Titus Popovici este și un pionier al așezării intelectualității și clasei politice românești din interbelic într-o lumină penibilă și ridicolă. Desigur, literatura noastră nu duce lipsă de

satire politice ori antiintelectuale. Dar aici este altceva: o deriziune globală şi fără nunaţe, pe temelia căreia se înalţă unul dintre cele mai durabile neadevăruri din întreaga noastră istorie. Pe toată durata regimului comunist şi chiar şi după aceea (ilustrată în studiile ulterioare ale Catherinei Durandin sau Fischer-Galaţi), perspectiva principală va rămâne aceasta, de condamnare în bloc a gândirii politice româneşti de dinainte de 1944 ca reacţionară şi fascistă. Excepţia ar fi reprezentată de ideologii comunişti şi „precursorii" lor din stânga interbelică. Teza în vigoare a celor două lagăre aflate în război rece era aplicată retrospectiv, creând un tablou politic straniu, din care democraţii burghezi lipseau, iar ceilalţi protagonişti erau fie comunişti, fie fascişti. Pamfletul antiintelectual din *Străinul*, viguros literar, explică şi el de ce romanul a fost reeditat imediat. Cenzura a văzut de la început în roman un model de proză realist-socialistă. Calităţile literare i-au câştigat în schimb pe critici. În *Cartierul primăverii*, Titus Popovici revine la aceste lucruri, autoironizându-şi ideea de „fost marxist", conform căreia intelectualul român, produs de obicei al micii burghezii rurale, este mai mereu un Suslănescu, personaj atât în *Străinul*, cât şi în *Setea*, care „azi urmează proletariatul, mâine se sperie de greutăţile revoluţiei, se lasă cuprins de panică după prima înfruntare, cade într-o stare de nervozitate, se zbate, scânceşte, fuge dintr-o tabără într-alta". În ce-i priveşte pe eroii pozitivi, comuniştii, ei sunt, în primele romane ale scriitorului, oneşti, decişi, umani, ca să devină, în *Cartierul primăverii*, brutali şi cinici, ca Vasile Vasiliu-Roşioriidăvede, alias Gheorghe Gheorghiu-Dej, ori stupid-idealişti ca Andrei Coriolan, alias Lucreţiu Pătrăşcanu, care prevedea că în comunism „omul mediu va atinge talia unui Aristotel". Caricatura nu-i cruţă, de data aceasta, nici pe ei. Nu procedează Petru Dumitriu şi Eugen Barbu la fel? E semnificativ că, într-una din convorbirile pe care două personaje le poartă în *Cartierul primăverii*, Criticul îi face Autorului observaţia că-i urăşte pe liderii comunişti din cauza lipsei lor de intelectualitate. Ce oportună schimbare de optică! Deocamdată, în *Străinul*, tipologia este distribuită cu mare claritate şi va deveni literă de lege în romanul realist-socialist: de o parte, pozitivii, muncitorii, oamenii simpli şi de treabă, de alta, negativii, domnii, intelectualii, corupţi şi mânaţi de cele mai meschine interese personale. Fresca istorică a eliberării şi această caricatură a intelectualităţii fac împreună o lungă şi nesănătoasă carieră în imaginarul comunist. Privite în această perspectivă, însuşirile de romancier ale tânărului Titus Popovici ni se par periculoase ca un cântec de sirenă.

Setea (1958) trebuia să fie un al doilea volum al *Străinului*, reluând câteva personaje (mai puţin pe protagonist), într-o epocă doar cu un an sau doi mai târzie şi într-un sat din aceeaşi parte a Ardealului, aflat în pragul reformei agrare. Şi *Setea* începe mai bine decât continuă şi sfârşeşte. Tot ce se mai poate citi azi din roman este legat de amintirile Anei Moţ referitoare la viaţa unei familii de ţărani ardeleni din întâia jumătate a secolului XX. Ana Moţ este o Mara în acest roman al înavuţirii prin muncă răbdătoare şi tenace. Romanul reformei agrare este la fel de fals ca şi acela, din *Străinul*, al eliberării. E drept, nu mai este unul de pionierat: modelul exista şi se chema *Mitrea Cocor*. Şi alţi prozatori vor trata tema, Preda în *Ferestre întunecate* şi *Moromeţii*, Stancu în *Rădăcinile sunt amare* (unde sunt descrise şi alegerile din 1946), Lăncrănjan în *Cordovanii*, fără ca, dincolo de acumularea de informaţii compromiţătoare despre felul cum comuniştii au făcut împroprietărirea, mistificarea istorică să fie vreodată denunţată în esenţa ei. Altfel au stat lucrurile cu a doua reformă, colectivizarea, unde unghiul a fost radical schimbat în romanele apărute în deceniile următoare, începând chiar cu al doilea volum al *Moromeţilor*. Împroprietărirea n-a fost cuprinsă, ea, în această reconsiderare a istoriei. Încă mai net decât în *Străinul*, unde politicienilor pe cale de a deveni „foşti" li se îngăduia un sâmbure de patriotism şi o anumită inteligenţă, în *Setea* tipurile sunt fixate fără ambiguităţi,

pozitivii şi negativii, cei care construiesc o lume nouă şi duşmanii de clasă, aproape ca în *Drum fără pulbere* de Petru Dumitriu, în *Negura* lui Eusebiu Camilar sau în alte romane de duzină ale epocii. Fixată pentru multă vreme va fi şi etica mijlocaşului, acela prevăzut de ideologie în postura nehotărâtului politic, Titus Popovici nuanţând maniheismul obişnuit al vremii printr-un personaj ca Găvrila Ursului, devenit el însuşi paradigmatic, *et pour cause!* Ura ţăranului sărac faţă de exploatatori nu e mai prejos: Mitru Moţ e la fel de radical şi intratabil ca şi eroul sadovenian cu prenume apropiat. Bogătanii nu sunt în *Setea* obişnuiţii chiaburi, ci, după modelul din *Mitrea Cocor*, însuşi marele moşier Romulus Papp de Zerind (zugrăvit după chipul şi asemănarea lui Iuliu Maniu încă în *Străinul*), lider ţărănist, în stare a-şi aţâţa slugile (între care un fost ofiţer legionar) contra eroilor împroprietăririi pe care-i doreşte omorâţi ca nişte câini. Polarizarea socială şi morală este în spiritul dogmei, dar nu este mai puţin adevărat că romancierul nu se mulţumeşte să dea viaţă unor fantoşe animate de ură de clasă, ci construieşte epic şi psihologic un conflict din care se va hrăni câteva decenii educaţia omului nou. Neadevărul istoric din *Setea* va reprezenta pe viitor un standard. I s-a reproşat de obicei acestei literaturi, pe care E. Negrici o numeşte „aservită", că a urmat comanda socială. Lucrurile aşa stau, în parte. Dar dacă punem faţă în faţă cuvântările politice, rezoluţiile plenarelor, articolele de propagandă în care se aduna ca apa într-un lac de acumulare ideologia comunistă şi romanele ori nuvelele din epocă, observăm că literatura n-a rămas la condiţia subalternă de *ancilla ideologiae*, ci a jucat pe cont propriu, până la capăt, un rol cu mult mai plin de răspunderi şi de riscuri, anume acela de a da naştere universului uman (social, moral, psihologic, cultural) în care să se materializeze, în chip cât se poate de firesc, abstracţiile ideologice fără corespondent în realitate ale marxism-leninismului. În funcţie de această ideologie, romanele realist-socialiste, ca *Setea*, au rescris istoria în cele mai mici detalii, populând-o de personaje, ilustrând-o prin destine individuale şi colective, încarnând-o aşadar într-o ficţiune sociologică şi psihologică. Romancierul realist-socialist este un meşter Gepetto care insuflă viaţă unui Pinocchio de lemn.

După un deceniu şi jumătate de tăcere (nu chiar completă, căci a scris *Passacaglia*, o piesă de teatru convenţională, şi *Cuba, teritoriu liber al Americii*, un memorial de călătorie al cărui titlu spune totul), Titus Popovici revine cu povestirea *Moartea lui Ipu*, dürrenmattiană ca idee (oligofrenul satului se oferă să moară în locul notabilităţilor făcute responsabile pentru împuşcarea unui soldat german şi îşi negociază anume avantaje materiale pentru familia lui, fiind salvat de întoarcerea armelor), cu aceeaşi viziune caricaturală asupra intelectualităţii, dar fără suficientă forţă. O parabolă este *Cutia de ghete*, ratată de lungimi şi detalii fără semnificaţie şi cu un final ce putea fi apocaliptic, dacă autorul ar fi avut răbdare. Este unul din primele texte publicate de autor după revoluţie, anunţând satira anticomunistă din *Cartierul primăverii*. La fel ca Petru Dumitriu sau E. Barbu, scriitorul se răfuieşte în acest din urmă roman, postum, cu un regim la care a fost complice. Este un roman cu cheie, ca şi *Ianus* sau *Rendez-vous au Jugement Dernier*, alcătuit din episoade relativ independente, avându-şi fiecare protagonistul, în care îi putem recunoaşte pe câţiva dintre liderii comunişti, cu biografiile lor scandaloase, abundând în detalii picante dintre acelea văzute pe gaura cheii. Spre deosebire de *Ianus*, *Cartierul primăverii* înfăţişează destul de realist nomenklatura comunistă. Romanul se vrea şi unul experimental. Autorul intră în scenă ca să se converseze cu Criticul despre propriul roman. De inspiraţie brebaniană, metoda („Ziua în care începe... în sfârşit! Slavă Domnului! acţiunea povestirii noastre era o frumoasă zi de primăvară, dar să nu anticipăm, să nu anticipăm!") încearcă să creeze romanului o aparenţă modernă, în felul din *Patul lui Procust*, doar că intruziunile auctoriale, mutate din subsolul camilpetrescian în finalurile de capitol, oscilează între literar şi

politic. Iată una dintre ele, pusă în gura Criticului şi care poate fi considerată dacă nu o veritabilă căinţă, măcar un vag regret: „Cam răsuflat, spune prietenul meu criticul, privindu-mă fără amenitate. Politicieni burghezi oportunişti şi de a doua mână ai mai descris şi în prima carte, *Străinul* [...] Inadecvarea vocii auctoriale, tendinţa de a desfiinţa prin grotesc unele personaje, comentariul ironic, le puneam atunci pe seama tinereţii [...] Şi pentru că *tu* te-ai înşelat, scuipi acum pe toate? Lucrurile astea, povestite, merg. În literatură par neverosimile". Ultimul capitol e o relatare din unghi propriu a lucrărilor Congresului XIV al PCR. Printre multele evocări cam gazetăreşti sunt câteva scene care se ţin minte. Mâna de prozator a lui Titus Popovici nu se dezminte, de exemplu, descriind o vizită a lui Dej la Stalin, care-l primeşte, bătrânel cocârjat şi echipat cu un veston militar decolorat de multă spălare, în timp ce-şi coase singur o manşetă. Modelul unei astfel de prezentări prozaice a unei personalităţi istorice exista deja: c*elălalt Mareşal*, din *Delirul*, care, vizitându-şi între două şedinţe de guvern bătrâna mamă, îşi scoate tacticos cizmele şi trage un gât de ţuică.

Dramaturgia

„Situaţia dramaturgiei nu este rea, dacă se ia în considerare numărul autorilor şi al pieselor", scrie Marian Popa în capitolul intitulat *Dramaturgia de serviciu* din *Istoria* sa. O simplă privire aruncată însă pe copioasa listă de nume şi de titluri ne convinge de mediocritatea generală. Printre autorii de teatru din epoca realist-socialistă sunt şi câţiva dintre veteranii genului, dar cu piese fără valoare: Camil Petrescu cu *Bălcescu* (1948, 1952) şi *Caragiale în vremea lui* (1952), Victor Eftimiu, cu *Răscoale*, 1956, Tudor Muşatescu cu *Profesorul de franceză*, 1948, şi altele, M. Sorbul cu o prelucrare după *Don Quijote*, Al. Kiriţescu cu *Darul frăţiei* ş.a. Li se adaugă şi câţiva poeţi şi prozatori care scriu teatru M. Beniuc cu *În Valea Cucului*, 1958, şi *Întoarcerea*, 1960, T. Popovici cu *Passacaglia*, 1961, sau Alexandru Sever cu *Boieri şi ţărani*, 1955, nici acestea demne de atenţie. În fine, cei câţiva dramaturgi „consacraţi", unii cu activitate prelungită mult dincoace de graniţele epocii (Paul Everac), alţii prizonierii ei (M. Davidoglu, Dorel Dorian, Alexandru Mirodan), nu reuşesc nici ei să lase vreo urmă. Lista aproape completă şi destul de numeroasă se găseşte la Marian Popa la paginile 1051-1052 din primul volum. Trei nume se cuvin totuşi reţinute: Aurel Baranga, Horia Lovinescu şi Teodor Mazilu. Pe celelalte, uitarea le va-nchide cu mâna ei cea rece în scrinul istoriei literare.

Discuţia care a avut loc în jurul uneia dintre aceste piese ale anilor '50 este mai interesantă pentru noi astăzi decât toată producţia dramatică a realismului-socialist. Ea conţine cheia pentru eşecul atâtor autori, nu toţi netalentaţi, şi al operelor lor. S-a păstrat din întâmplare stenograma unei dezbateri care a avut loc în vara lui 1952 în redacţia *Vieţii româneşti* pe marginea versiunii a doua a piesei lui Camil Petrescu *Caragiale în vremea lui*. Au participat patru dintre ideologii marcanţi: N. Moraru, M. Novicov, Traian Şelmaru şi Ion Vitner, un caragiolog, Silvian Iosifescu, dramaturgul Aurel Baranga, prozatorul Dumitru Mircea şi, bineînţeles, autorul. Obiecţiile la piesă sunt foarte instructive din perspectiva ideologiei care călăuzea noua literatură. Cea mai importantă se referă la faptul că eroul piesei lui Camil nu este acel Caragiale care a fost „reconsiderat" cu ocazia centenarului din acelaşi an într-un articol de fond din *Scânteia* şi anume unul scuturat de anecdotica mic-burgheză care a creat legenda „care-i convenea ei: berărie,

înjurături, cinism". Obiecția o formulează cel mai coerent dintre vorbitori, Novicov, care mai spune: „Poporul și-a creat un alt Caragiale: Caragiale care izvorăște din opera lui, Caragiale care vorbește prin gura eroilor săi intransigenți în demascarea burghezo-moșierimii". Refuzând să-i schimbe eroului său destinul („Eu nu sunt chemat să refac opera lui Caragiale"), Camil Petrescu primește în replică exemplul sovietic: „Maeștrii sovietici, sare același Novicov, afirmă că ei au dreptul să truncheze și să scoată aceste elemente (Pe Troțki, din filmul documentar *Lenin* – n.n.) din fotografie și din film, pentru că istoria a anulat prezența lor în acel cadru". Ideea mai generală este că scriitorul realist-socialist trebuie să decidă ce este esențial și ce nu în viața ori în caracterul personajului pentru cititorul contemporan, preferând de exemplu *Scrisorii pierdute* (totuși „din punct de vedere literar, momentul cel mai înalt din operă") pamfletul *1907* („culmea operei sale combative și culmea firească spre care merge întreaga lui dezvoltare ca personalitate creatoare"). Pe scurt, autorului i se cere o piesă capabilă să demonstreze „lupta lui Caragiale cu condițiunile vitrege ale unei societăți de exploatatori și exploatați". E lesne să vedem în această obligație cauza simplificării și falsificării realității din majoritatea operelor realist-socialiste. Imixtiunea oficialității în conținutul și în stilistica literaturii merge atât de departe încât lui Camil Petrescu i se cere să inventeze pur și simplu o convorbire a lui Caragiale cu muncitori ai vremii sale despre *Scrisoarea pierdută* și despre articolele sale din *Moftul român*!

AUREL BARANGA

(20/21 iunie 1913 – 10 iunie 1979)



Autorul *Mielului turbat* este, probabil, scriitorul care ilustrează cel mai bine spiritul dramaturgiei realist-socialiste românești. Aurel Baranga a debutat în *Bilete de papagal* în 1929 și s-a numărat printre colaboratorii la *Unu* și la *Alge*. Prima lui carte este una de poezie, în linia avangardei anilor '30, fără contribuție personală: *Poeme cu orbi*, 1933. Nici mai târziu nu va conta ca poet. Fabulele și celelalte versuri satirice, unele culese în volum spre sfârșitul vieții, sunt îndatorate lui Topârceanu până la pastișă. Publicistica este abundentă și nulă. *Jurnalul de atelier* (1978) confirmă vocația oportunistă a unui scriitor care, după ce a basculat ca mai toată stânga literară românească de la avangardism la realism-socialist, a ținut să-și compună la bătrânețe fizionomia unui disident. Procedeul rescrierii l-a mai folosit și în cazul pieselor de teatru. La finele celui dintâi dintre volumele ediției din 1971, a precizat că „spre deosebire de toate edițiile anterioare, în care textele tipărite reprezentau «versiunile de teatru», cu tăieturile sau adaosurile cerute de reprezentația scenică, textele imprimate în prezentul volum sunt reproduse după manuscrisele originale". E vorba, desigur, de ameliorări

pe care o relectură de după douăzeci de ani le făcea în ochii autorului absolut necesare pentru a şterge cu buretele măcar o parte din compromisuri. Efortul se dovedeşte fără vreun folos. Nimeni n-a răspuns mai prompt, „comenzii sociale” decât Baranga în teatrul său. Niciodată realismul-socialist n-a avut oglindă mai fidelă. Cine vrea să-i scrie istoria, va trebui să recitească una după alta piesele lui Baranga, indiferent în care dintre versiuni.

Este uimitoare rapiditatea cu care dramaturgul s-a adaptat rigorilor ideologice şi artistice ale realismului-socialist. Dacă lăsăm la o parte *Bulevardul împăcării* (1950), simplu ecou din Muşatescu şi Caragiale, cele dintâi piese de la sfârşitul anilor ’40 şi începutul anilor ’50 conţin toate clişeele tematice ale vremii. *Iarbă rea* (1948) zugrăveşte noul mediu inginerese, în care toată lumea colaborează la propăşirea industriei naţionalizate, cu excepţia unei fiice de moşier care încearcă s-o saboteze. *Recolta de aur* (1949) sugerează de la titlu bogăţia în care se scaldă ţăranii colectivizaţi. Piesa e datată de autor, la reeditare, ianuarie-septembrie 1949. Hotărârea de creare a primelor G.A.C. este din martie, acelaşi an. Autorul vrea probabil să ne facă să credem că a anticipat evenimentele. Cât priveşte acţiunea, ea se petrece, conform indicaţiilor auctoriale, în 1950. *Anii negri* (1950) completează tabloul cu ilegalitatea. Comuniştii sunt prezentaţi ca nişte fanatici imposibil de învins, chiar şi prin torturile cele mai cumplite. În plină justiţie comunistă politizată, Baranga evocă un proces din anii ’30 în care magistraţii se comportă ca în anii ’50 iar oamenii Siguranţei par să fi îmbrăţişat dinainte metodele Securităţii. Tot comuniştii sunt protagoniştii alungării nemţilor din Moldova primăverii lui 1944 în *Arcul de triumf* (1955). Tema seamănă cu aceea din *Străinul* şi din *Şoseaua Nordului*. În aceste prime drame este toată copilăria realismului-socialist românesc. Personajele, conflictele, mediile nu sunt deloc străine de teatrul sovietic contemporan, foarte prezent în anii ’50 pe scenele de la noi. Chiar şi mai târziu, „liberalizarea” atmosferei în comedii va reţine ecouri din Alexandru Stein, Leonid Zorin, Victor Rozov (*Siciliana* lui Baranga are similitudini izbitoare cu *Noroc!* a acestuia din urmă) sau Alexei Arbuzov. Comediile, scrise în general după moartea lui Stalin, reflectă o epocă mai puţin dogmatică. Aurel Baranga schimbă din mers specia de teatru. Unele lucruri începeau să poată fi luate în râs. Comediile vor fi burleşti, dar şi satirice. Farsa bulevardieră va deveni, în deceniul următor, „tragică” sau „atroce”. Autorul va folosi din plin înlesnirile pe care le va face cenzura. Formula pieselor, extrem de rudimentară în anii ’50, câştigă în complexitate în anii ’60, împrumutând procedeele din teatrul lui Pirandello sau făcând transparent caragialismul (uneori intertextual), deşi Baranga va rămâne toată viaţa adeptul unui teatru accesibil şi agreabil. Ironizează pretenţia unora de a scrie teatru de idei. Stăpân pe replică, bun comediograf, Baranga este neîndoielnic un meşteşugar ca puţini alţii. Obedienţa faţă de şablonul la modă însă, chiar dacă a evoluat el însuşi în timp, uneori simţitor, face de nereprezentat astăzi majoritatea pieselor, mult prea datate ca să mai prezinte vreun interes.

Câteva pot fi menţionate ca nişte exponate din muzeul realismului-socialist. *Mielul turbat* (1952) deschide seria satirelor comice pe tema formalismului birocratic din întreprinderile de stat ale epocii. Dosarul cu invenţia lui Spiridon Biserică (o cheie franceză fără ghivent!) trece, nerezolvat, din mână în mână ca într-un lanţ al slăbiciunilor. Mediul funcţionăresc va fi şi în alte piese acelaşi. Satira nu va ţinti niciodată mai sus. Şi nu va lipsi niciodată *happy-end*-ul, ca o dovadă că sistemul funcţionează şi se reglează singur. Greşesc oamenii, arivişti, impostori sau pur şi simplu birocraţi, dar toate erorile sunt îndreptate la timp. Problematica intimă e nemijlocit legată de aceea publică. *Adam şi Eva* (1962) o introduce prin exemplul unei tinere femei nefericite în căsătoria cu un mărunt funcţionar corupt. În *Fii cuminte, Cristofor!* (1964), două cupluri se desfac şi se refac prin jocul întâmplării. Baranga adoră *qui-pro-quo*-urile, comicul

de situaţie, răsturnările, recurgând la ele de câteva ori în fiecare piesă. Cel dintâi care nu e doar amuzant dintre aceste vodeviluri este *Sfântul Mitică Blajinu* (1966), reluare a *Mielului turbat*, dar cu o notă mai sus. Ca să se răzbune pe şefii lui abuzivi, micul funcţionar conştiincios pune la cale o farsă teribilă, în care se înfăţişează pe sine ca un mafiot care a vândut unor puteri străine secretele din arhiva întreprinderii. Secretomania comunistă nu e singura vizată. Oamenilor le e frică să vorbească liber, bănuindu-se ascultaţi. Dialogul întrerupt şi însoţit de gestica de rigoare de la debutul actului al treilea nu e doar o pagină spumoasă, ci şi una care a făcut deliciul spectatorilor din anii '60. Chiar şi când satira pare să lovească în sistem, ca în *Opinia publică*, 1967 („M-am întrebat de nenumărate ori cine îl ţine pe Şefu aici. N-am găsit explicaţia. M-am întrebat de ce stă el. Şi-am descoperit secretul. Vedeţi dumneavoastră, au fost pe vremuri moşii, bănci, uzine, vapoare. Proprietatea lui X, a lui Igrec sau a lui Zet. Le asigurau banii, satisfacţiile, plăcerile, puterea. După cum ştiţi, moşiile au fost luate, băncile, uzinele, vapoarele au fost luate, au rămas însă, intacte, în om, poftele, dorinţele, setea de putere. Scaunul, jilţul, fotoliul – fiindcă există o ierarhie – asigură puterea"), totul nu e decât o iluzie. Până la urmă sistemul, chiar dacă autorul împinge curajul până la a sugera două finaluri, unul optimist, altul pesimist, se dovedeşte bun: opinia publică îşi joacă rolul de regulator. Că această opinie publică era în comunism reală, iată falsul! Ticăloşii pot avea acces la conducere, şedinţele de excludere (niciodată şedinţe de partid!) pot fi aranjate, oportuniştii se pot schimba după cum bate vântul, ba chiar de mai multe ori de la o oră la alta, „negativii" pierd fără excepţie partida la capătul căreia triumfă binele, iar „pozitivii" sunt recuperaţi.

Această schemă simplă (conflict previzibil, pe faţă, maniheism, *happy-end*) nu lipseşte nici din ultimele piese ale lui Baranga, singurele care ar mai putea fi prezenta un oarecare interes, *Travesti* (1969) şi *Interesul general* (1971). Intriga şi personajele sunt mai consistente. Şi formula dramatică e mai complexă. În amândouă realitatea şi teatrul se amestecă precum la Pirandello. Acţiunea din *Travesti* se petrece într-un teatru. Protagonista este o actriţă talentată, femeie frumoasă, energică şi onestă, poate cel mai bine realizat dintre personajele lui Baranga. Ea este pe cale să-şi rateze căsnicia, absorbită cum e de profesia ei, şi să-şi piardă fiul, ajuns un *beatnic* amărât care, după ce o lasă gravidă pe femeia de serviciu, încearcă să se sinucidă. Tema fericirii familiale îl obsedează pe dramaturg. Şi dacă tot e teatru în teatru, asistăm şi la spectacolul cenzurii: o scenă în care, la sugestia oficialilor de la „vizionare", textul e amputat pe ici-pe colo, deşi nu în părţile esenţiale. *Interesul general* este, poate, piesa cea mai îndrăzneaţă. Ne întoarcem în mediul corupt al funcţionarilor (aici, din Ministerul Maşinilor Paralele), care se sapă unii pe alţii. Tema familială e din nou prezentă. Directorul din minister îşi neglijează soţia, o actriţă, care calcă la rândul ei în străchini. Lucrăturile se folosesc de o tehnologie în spiritul epocii: microfoanele. Bineînţeles că nu Securitatea (absentă din toată dramaturgia, oricât de ancorată în epocă, a lui Baranga) le plantează, ci funcţionarii care vor, prin şantaj să-şi păstreze posturile ori să avanseze. Brusc, în acest plan uşor necredibil din punct de vedere realist şi pe care-l ştim din alte comedii, de la *Mielul turbat* încoace, apare elementul de teatralitate pură: am urmărit de fapt, deşi nu bănuiam, repetiţia finală a unui spectacol, cu ameninţări cu moartea, pistoale care nu stau nefolosite, crime evident simulate, ca pe scenă, şi tot tacâmul. A avut ecou în epocă pasajul în care vocea singurului om cinstit din piesă, al cărui cortegiu funerar încheie acţiunea „comediei atroce", răsună de pe un magnetofon programat greşit de recuziter: „Bandă de lichele, paraziţi, haimanale, incapabili şi asasini. Vă ucide spaima. Vă e frică de toţi şi de toate. Vă temeţi de orice şi de oricine. De frumos şi de urât. De bun şi de rău". Sigur, banda cu pricina era a şefilor din minister care-i otrăviseră sufletul omului cinstit, dar cititorii şi

publicul începuseră deja să se gândească, în astfel de cazuri, la conducerea statului și a partidului. „Costică...Costică... Unde e Costică de la Recuzită?", țipă Interpretul mortului alarmat de posibile interpretări periculoase ale stângăciei Recuziterului. Intervine Regizorul: „Bine, dar atunci măcar să organizăm aplauzele... Fiindcă aplauzele, să vă intre în cap, fac parte din spectacol". În anii '70, astfel de replici stârneau cele mai entuziaste aplauze spontane, fiindcă toată lumea se gândea la un alt fel de spectacol decât acela teatral, pe o altfel de scenă decât aceea din teatru și cu alt fel de protagoniști decât actorii dramatici. I-a fost dat lui Aurel Baranga, autor de efemere comedii, și un efemer succes de public.

HORIA LOVINESCU

(28 august 1917 – 16 septembrie 1983)



La fel de dotat ca și Aurel Baranga, însă pentru dramă, este Horia Lovinescu, și la fel de grăbit a sluji cauza realismului-socialist. După *Citadela sfărâmată* din 1955, prima piesă de succes dintr-o dramaturgie variată și inegală, opera i-a cunoscut montări scenice grandioase, cu distribuții pe măsură. Regimul comunist având, mai ales în primul deceniu, tendința de a-i oficializa pe scriitori, ca și pe muzicieni ori plasticieni (fenomen zugrăvit fără vreo reticență morală de către Horia Lovinescu însuși în *Moartea unui artist*), autorul *Citadelei*, ca și acela al *Mielului turbat*, s-a bucurat până la moarte de acest compromițător privilegiu. Piesele lui au facturi foarte diferite, deși au suferit mai puțin decât s-a crezut influența teatrului modern occidental. Au fost invocați, cu un vag temei, Dürrenmatt și Beckett și fără niciunul Ionesco și teatrul absurd. În definitiv, Horia Lovinescu este destul de conservator sub raport dramaturgic, mulțumindu-se să dea o replică lui Cehov (în mediocra *Surorile Boga*) sau să profite de sugestii gorkiene în sensul acelui demagogic umanism pe care ideologia comunistă l-a recomandat constant ca antidot la pretinsa dezumanizare capitalistă. Și, la urma urmelor, chiar dacă și-a încercat norocul în mai multe specii (piesă de idei, melodramă, comedie polițistă, tragedie istorică, poem dramatic etc.), este evident că doar una dintre ele răspundea marilor sale ambiții și anume parabola cu multiple sensuri politice, morale sau religioase. De obicei s-a văzut în dramaturgia lui dubla atracție, a dramei realiste și respectiv a piesei de idei, abstractă și paradigmatică, luându-se ca exemplu chiar cele dintâi două piese devenite celebre, *Citadela sfărâmată* și respectiv *Hanul de la răscruce*. Până la un punct, observația se verifică, dar cu precizarea că până și în cea mai realistă structură se ghicesc simbolurile

generale. E cazul *Citadelei*, care e, în acelaşi timp, familia burgheză care se destramă sub presiunea noilor relaţii sociale de după ultimul război şi societatea capitalistă însăşi lovită în inimă de comunism. Autorul trece cu abilitate de la un nivel la altul, fără să forţeze nota nici când prezintă în chipul cel mai natural gesturi, replici ori mentalităţi, nici când le lasă să figureze pe un plan mai înalt de referinţă. „Pfui! Ce aer închis e aici! Deschide ferestrele!", exclamă savanta Bunică de îndată ce intră în casa Dragomirescu. Tot aşa, dar cu un parcurs răsturnat, în, de pildă, *Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă*, îi vor distribui pe Abel, pe Cain şi pe biblicul lor tată în roluri cât se poate de pământeşti. *Citadela* a fost până foarte târziu un model de teatru acceptabil deopotrivă de public, de critică şi de oficialitate. La treizeci de ani de la premieră, un tânăr critic optzecist, Radu G. Ţeposu, o consideră în *Dicţionarul Zaciu* „o creaţie rezistentă". Din nefericire, piesa este profund viciată ideologic. Nu e vorba de simple compromisuri, ci de răsturnarea unui întreg sistem de valori ca să se obţină moralitatea lumii noi. Personajele sunt împărţite, conform grilei realist-socialiste, în negative şi pozitive (cu posibilitatea convertirii, ceea ce constituie o mică performanţă la începutul anilor '50), în funcţie de aptitudinea de a accepta sau de a refuza o ordine socială condamnată de către istorie, cum se spunea. Matei, care se refugiază în filosofia limbii, întorcând spatele unei prefaceri sociale oribile, e personajul negativ prin excelenţă, otrăvitor de minţi şi de suflete. Autorul îl suie în turnul de fildeş execrat de propaganda comunistă încă din a doua jumătate a anilor '40. Bunica, în schimb, şi ea om de ştiinţă, dar implicată social, care apără într-un proces doi studenţi comunişti şi e dată afară de autorităţile antonesciene, iar după 1944 învaţă marxism şi conduce un important laborator de fizică, este personajul pozitiv prin excelenţă. Aşadar oportunistul capătă aura insului principial, iar acela care-şi urmează principiile este marginalizat şi sfârşeşte tragic. Turnătoria e legitimată, chiar dacă victimele ei nu vor decât să emigreze din această lume nouă, atât de promiţătoare. Bogătaşii, intelectualii de tip vechi, comercianţii, capitaliştii, în definitiv, sunt, fără excepţie, necinstiţi, ramoliţi sau odioşi. Naţionalizarea reprezintă cea mai mare binefacere. Comentând la premieră piesa, Vicu Mândra, autor mai apoi al unei istorii valabile a dramaturgiei româneşti, scria în *Gazeta literară*: „Judecata familiei burgheze se desfăşoară în lumina intransigenţei oamenilor liberi, constructori ai societăţii socialiste". În comentarii mult ulterioare, această condamnare a familiei burgheze, în fond a societăţii burgheze în ansamblul ei, a părut formula critică potrivită pentru *Citadela*, care astăzi nu se mai poate pune în scenă şi nici măcar citi.

Şi în *Hanul de la răscruce* (1957) rolurile sunt distribuite după reţetă: Muncitorul e bun, curajos, plin de iniţiativă în situaţii critice; Magnatul e cinic şi autoritar; Profesorul, adică intelectualul, e o variantă de Matei, un fel de gânditor existenţialist care vrea să-şi pună în practică teoria inutilităţii vieţii sinucigându-se demonstrativ, dar care se converteşte prin dragoste la o concepţie mai banală. Piesa descrie un cutremur devastator care ţine un grup de oameni aflaţi la un han în teroarea creşterii apelor, cam ca în *Hochwasser* drama lui Günther Grass din acelaşi an, pe care nu ştim dacă Lovinescu o va fi cunoscut, după cum nu este exclusă o reminiscenţă din *Potopul* lui H. Berger din prelucrarea lui M. Sebastian din 1944. Sau chiar din *Insula* acestuia, care a avut premiera în 1947. Ca să fie în tonul spaimelor din timpul războiului rece, captivii de la han bănuiesc un bombardament atomic. Finalul este stupid (Femeia, care-şi otrăvise fiul criminal, îl împuşcă pe Magnat, fără alt motiv decât că e instalat de autor în tabăra exploatatorilor). Piesa stă pe o confuzie de planuri. Autorul ar voi între altele să arate cum o situaţie de criză scoate la iveală caracterul oamenilor, dar *Hanul* nu e populat, precum *Citadela*, de personaje realiste, aşazicând în carne şi oase, ci de tipuri sociale cu o psihologie dată dinainte, care nu prezintă niciun interes psihologic. Aici, mai mult decât oriunde, Horia Lovinescu a uitat

să facă din realitate un suport pentru simbolurile sale, dezincarnându-le pur şi simplu în nişte apariţii ideologice.

Previzibilă, conformistă, este *Moartea unui artist* din 1964, alt succes de scenă şi de critică al autorului, în care se pot remarca şi câteva dintre stereotipiile teatrului lovinescian: conflictul dintre tată şi fiu, opoziţia Cain-Abel, umanismul socialist (în perspectiva căruia până şi arta, dacă i te consacri integral, dezumanizează!) Manole Crudu e artistul oficial, după modelul din epocă al unor Sadoveanu şi Arghezi, care adresează colegilor din Occident mesaje pacifiste, şi care, îndrăgostit goethean de o jună inocentă, dar şi bolnav de inimă, îşi abandonează în ultimii ani de viaţă estetica academistă şi cam pompieristică (fusese în India ca să-i fericească pe foştii coloni britanici cu un Monument Indian!) pentru un grup statuar sinistru, rezultat al fricii de moarte care-l cuprinsese. Fiul său, Vlad, specie de Matei, e artistul tânăr şi debusolat, care experimentează, fără vocaţie reală, noul şi bizarul. Autorul pariază însă deschis pe tată, nu pe fiu, spre care merge simpatia lui neascunsă. O reechilibrare obiectivă nu se face niciodată. Piesa are pe alocuri o turnură sentimentală. E discutabil, ca să nu zic mai mult, finalul pe versuri din *Mioriţa*. *Omul care şi-a pierdut omenia* (1965) este o parabolă şi un poem dramatic pe tema din *Meşterul Manole*, de fapt pe inversul ei. Manole din piesă nu reuşeşte să isprăvească Turnul Lunii (simbol al împăcării oamenilor, opus Turnului Babel), ultima cărămidă conducând mereu la prăbuşirea bolţii. Artistul e vinovat de prea mult devotament faţă de arta lui: şi-a sacrificat familia, a sacrificat totul, ca să-şi împlinească opera. Mesajul final e tot unul umanist-socialist: regăsindu-şi omenia, Manole ajută la prosperitatea oamenilor. Turnul, fireşte, rămâne neîncheiat. E ciudată această obsesie a dramaturgului pentru ideea de sterilitate a artei pure, reminiscenţă din campaniile contra turnului de fildeş din anii când debuta şi credinţă majoră a realismului-socialist. Finalul piesei e contradictoriu: Manole a urmărit tot timpul să găsească o explicaţie raţională eşecului său. Revelaţia că ea constă în omenia absentă din operă o are pe patul morţii, în dangăt de clopote şi sub bolţi de lumină. Acest fel oarecum religios de a încheia a putut surprinde plăcut într-o epocă de ateism oficial, dar nu e mai puţin nelalocul lui. O eroare este *Paradisul* (1974), parabolă a unei lumi de roboţi, în care munca este interzisă, ca şi jocul de-a munca, deşi tehnocraţia este o formă de taylorism. Este şi o latură s.f. Bogaţii de pe pământ se mută pe altă planetă ca să scape de revoluţia socialistă şi creează acolo o *brave new world* pe modelul utopiei lui Huxley. După 1989, critica a sugerat discret ideea că paradisul cu pricina ar putea fi cel comunist. În termenii din presă, o astfel de satiră politică orwelliană nu e însă posibilă. Lumea nouă comunistă e ideocratică, nu tehnocratică, stahanovistă, nu tayloristă. Autorul greşeşte ţinta satirei, dacă va fi avut în vedere comunismul. N-ar fi la prima confuzie de acest fel. Unele elemente îi vor fi sugerat lui Al. Ivasiuc teroarea ştiinţific-absurdă din *Racul*. Până la urmă, pe planeta de Adami depersonalizaţi nimereşte un pământean oarecare, Omul, un achizitor de zarzavaturi, şi el determină, după ce soţia lui îl doborâse pe Marele Pontif cu o lovitură de umbrelă, o adevărată revoluţie şi înlăturarea pontifilor. Din nou finalul este echivoc, bufon şi tragic deopotrivă: în ultima secvenţă, îl recunoaştem pe Om, sub chipul de cretă al unui Adam. Autorul n-a vrut probabil să sucombe încă o dată sub povara umanismului gorkian şi a complicat totul cu o ambiguitate lipsită însă de orice sens dramaturgic şi filosofic.

Din această serie de parabole, singura izbutită este *Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă* (1968). Tatăl, Adam fără nume, e un fermier bătrân şi libidinos, care duce dorul lui Cain, fiul devenit mercenar în Legiunea Străină, dispreţuindu-l pe Abel, rămas acasă, pentru că i se pare un ascet visător şi nepragmatic. Din familie mai face parte Ana, o tânără rubedenie seducătoare. Defectul opoziţiei sare în ochi: oare aventurierului cinic, viril, arogant, i se opune cu adevărat visătorul cazanier, puţintel ridicol ca toţi inte-

lectualii fără simţul realului? Dincolo de acest ciudat mod de a gândi alternativa etică, piesa are meritul de a rămâne cât se poate de exactă în plan realist, cu mai puţine excese decât altădată (câte sunt, sunt în comportarea şi elocvenţa Tatălui)! Finalul este în spiritul aceluiaşi umanism facil: Abel, care a pariat cu fratele său că-l va sili să cunoască un sentiment omenesc, se lasă ucis de acesta şi-i provoacă prima remuşcare din viaţa lui. Tatăl se va spânzura, după ce va juca, pe rând, rolul lui Lear şi al lui Christos. O scenă de sado-masochism, când se lasă biciuit de Ana, încarcă inutil contenciosul psihologic şi moral al fostului Adam. Ana, în sfârşit, îl va naşte pe copilul lui Cain, deşi fusese nevasta lui Abel. Asemenea complicaţii şi labirinturi de metafore dramatice doar în piesele lui D.R. Popescu mai întâlnim.

Un loc aparte îl ocupă singura piesă istorică a lui Horia Lovinescu, *Petru Rareş sau locţiitorul* din 1967, una dintre cele mai bune ale genului la noi. Subiectul stă pe muchia foarte îngustă dintre istoric şi mit. Rareş, care voise cândva domnia Moldovei, primeşte propunerea boierilor de a urca pe tron într-un moment în care nu mai are nicio poftă de putere. Pescarul e un ins lucid şi direct, foarte prudent, care însă odată ajuns Domn, face exact ce fac toţi Domnii, începând prin a-i cresta nasul unui potenţial candidat la tron şi sfârşind prin a-l ucide cu mâna lui pe un boier care era de altă părere decât el. Domniile lui sunt un lanţ de războaie, cruzimi şi omoruri. Latura mitică e moştenirea datoriei faţă de capul de bour cu care Ştefan cel Mare îşi însemnase fiii, inclusiv pe Rareş, bastardul, în vederea recunoaşterii dreptului lor la tron. Această datorie curmă ezitările lui Rareş, ba chiar îl împinge să revină pe tron cu un ruşinos sprijin turcesc, alungându-i pe boierii care-l trădaseră. Destinul lui Rareş e cuprins între sacru şi profan. Singurul final remarcabil din teatrul lovinescian este al *Locţiitorului*: Rareş îl pune pe un prieten să-i sape cripta de veci şi, ca şi cum ar proba-o, coboară solemn şi definitiv în ea. Accentele naţionaliste, ori clişeele realist-socialiste deja datate (domnul este iubit de popor şi sabotat de boieri, el e apărătorul porţii creştinătăţii europene de pericolul otoman), nu strică buna impresie pe care o lasă piesa, printre puţinele care se mai pot pune în scenă astăzi.

Restul dramaturgiei, eseul despre Rimbaud, traducerile sunt neglijabile. Merită menţionate totuşi scenariile la două bune filme din epocă, *Meandre* şi *Bancnota de 100 de lei.*

TEODOR MAZILU

(11 august 1930 - 18 octombrie 1980)

Romanele lui Teodor Mazilu sunt astăzi complet uitate. *Bariera* (1959), care i-a adus oarecare faimă, este, ca şi *Aceste zile şi aceste nopţi* (1962), un vlăstar destul de corect al realismului-socialist. Nici ilegalitatea, nici mediul industrial comunist nu-i sunt familiare autorului. Bruma de autenticitate o aduce în cel dintâi mahalaua bucureşteană antebelică. Interesant este Nea Viţu, protagonistul, când nu e pus în situaţia de a juca rolul antifascistului hotărât, aşadar când e prezentat „în halat şi în papuci", acasă la el. Alte două romane, *Într-o casă străină* (1975) şi *O singură noapte eternă* (1975), nu pot ieşi din schematismul prozei satirice în care scriitorul se exersase începând de la *Insectar de buzunar* (1956) şi *Galeria palavragiilor* (1957). Schiţele sunt mai potrivite cu un anume stereotip pe care Mazilu îl va satiriza în latură socială, morală şi lingvistică decât romanele, mult prea realiste ca manieră. Tema oarecum generală va fi, ca şi în piesele de teatru, impostura. Personajele sunt reduse la o etichetă. Se comportă şi vorbesc în şabloane. Gesturile lor sunt cât se poate de tipice în împrejurări cât se poate de tipice. Debitează cu

aplomb şi solemnitate banalităţi care sună în gura lor ca nişte dictoane latineşti. Temeinic ancorate social-istoric, schiţele n-au universalitatea capabilă a le face să concureze cu ale lui Caragiale, indiscutabil modelul secret al lui Mazilu.



Foto: I. Cucu

Mazilu rămâne prin teatrul său comic, superior celui al lui Baranga, mai modern şi, în parte, încă valabil. De la *Proştii sub clar de lună* (1962), interzisă după premieră, după cum îşi aminteşte Marian Popa în *Istorie*, până la *Aceşti nebuni făţarnici* (1970), se joacă o singură piesă, nici măcar cu alte măşti. E vorba de un teatru de observaţie socială şi morală. Galeria de personaje se compune din prefăcuţi, cinici şi impostori, deşi autorul pare cu adevărat interesat de felul în care masca ajunge să se identifice cu obrazul pe care îl acoperă. Mistificaţi şi deopotrivă mistificatori, eroii se află cu toţii angrenaţi într-un program de „transformare", de „reeducare". Impostura lor nu e naturală, ci rezultat al unei pedagogii. Ironia vizează acest spirit pedagogic înţeles ca îndoctrinare forţată. Obiecţia principală adusă pieselor înainte de 1989 a fost aceea că Mazilu ia în derâdere fără discernământ virtuţile şi viciile, adică ideile juste deopotrivă cu cele false, pe scurt, că nu crede în nimic. Ideologic, aceasta era erezia cea mai gravă în epocă. Mazilu însă nu lipsa moralei o avea în vedere la nebunii lui făţarnici, ci faptul că morala lor substituia vieţii un principiu abstract, deformând sau mutilând fiinţa umană în numele unei filosofii, al unei doctrine. După 1989 i se va reproşa din contra că propune un contramodel nu doar la modelul comunist, dar la acela normal. Mai mult, iată ce va scrie Ciprian Şiulea (în *Retori, simulacre, imposturi*) „Această lume (din piesele lui Mazilu – n.n.) se opune [...] lumii comuniste, dar nu celei reale, de zi cu zi, ci unui sistem comunist teoretic, compus din toate valorile comuniste aşa cum apăreau ele în perspectiva propagandei". Indistincţia dintre valorile reale comuniste şi cele normale, fundamentale pentru om, ar ruina valoarea teatrului lui Mazilu. „E de mirare, conchide Şiulea, că Mazilu a putut să fie considerat vreodată, de oameni necondiţionaţi politic, un dramaturg talentat şi chiar disident". Obiecţia n-are mai multă îndreptăţire decât cea dintâi. Eroarea se explică prin ambiguitatea profundă a pieselor, în care tranşanţa unor formulări nu exclude esopismul, iar fabula n-are uneori decât o pseudomorală. Nu e deloc adevărat de exemplu că satira maziliană „conţine o esenţială dimensiune moralizatoare". Moralismul trebuie interpretat *à l'envers* în piese. Sloganele maziliene le răstoarnă pe acelea comuniste. Ele par frivole sau cinice fiindcă opusul lor vrea să treacă drept serios şi ideal. Ce e drept, contramodelul mazilian trebuie raportat la modelul comunist, nu la aplicarea lui cotidiană: scriitorul se răfuieşte cu modelul îndoctrinării forţate, nu cu victimele lui reale. Dar satira lui este antipedagogică tocmai fiindcă pedagogia comunistă a falsificat viaţa, caracterele şi limbajul oamenilor. De aici „dimensiunea absurdă la fel de evidentă", pe care Şiulea o constată, dar care i se pare incompatibilă cu dimensiunea morală. Personajele lui Mazilu nu suferă de amoralitate, ci, din contra, de o puternică şi uneori comică vocaţie a moralei

care le-a fost insuflată şi a devenit obligatorie. Prototipul acestui teatru care ridiculizează nu morala, ci pretenţia de a face din ea un instrument de creare a omului nou, este, desigur, *Lecţia* lui Ionesco. Nu ştiu dacă autorul *Lecţiei* avea cunoştinţă de Makarenko, dar Mazilu nu şi-l putea scoate din cap. Motivul coerciţiunii etice este frecvent la amândoi. Spectacolul dat în *Setea şi foamea* de către călugări, în onoarea lui Jean, cuvântarea Doamnei Pipe din *Ucigaş fără simbrie* provin din această obsesie. Intriga mai tuturor pieselor lui Mazilu se bazează pe exerciţii similare de pedagogie. Iordache (din *Aceşti nebuni...*) este, pe rând, distrus ori reconfortat sufleteşte de către cele două femei (Silvia are în programul ei de refacere a moralului bărbaţilor o lecţie de engleză!). Emilia din *Împăiaţi-vă iubiţii!* este „opera" lui Valentin. Maximilian din *Treziţi-vă în fiecare dimineaţă!* are în fratele lui vitreg, Eugen, un educator care-i ţine zilnic o lecţie despre caracterul său. „Te pregătesc pentru viaţă", îi repetă el. Apolonia (*O sărbătoare princiară*) nu poate muri oricum, ci numai după ce s-a convins de necesitatea istorică superioară a gestului ei. „N-avem nevoie de o victimă, ci de o martoră", îi spune tatăl ei, care joacă rolul educatorului. Gogu (*Proştii...*) caută să se salveze de la închisoare, învăţând cu cele două femei lecţia umilinţei, supunerii şi laşităţii. Nu caracterele ori ideile constituie obiectul deriziunii, ci acest exerciţiu alienant de pedagogie.

Teatrul lui Mazilu, mai curând parodic decât satiric, este înrudit cu acela socotit absurd al lui Ionesco, pe care-l urmează în limitele îngăduite în epocă, dar vine totodată de mai departe, din comedia caragialiană (mai puţin din *Scrisoarea pierdută* decât din *D'ale carnavalului*). Mazilu este autorul unui singur text, în variante, nu neapărat superior la sfârşitul carierei sale celui de la debut. *Proştii sub clar de lună* rămâne, poate, piesa cea mai bună. Este parodia melodramei sentimentale. Cele două cupluri se desfac şi se recombină ca în *Cântăreaţa cheală*. De altfel, construcţia comediilor lui Mazilu mizează pe simetrii în oglindă tot aşa cum aceea, mai clasică, a comediilor lui Baranga miza pe *qui-pro-quo*. E imposibil să discernem între ce sunt personajele şi ce vor să fie. Sinceritatea e jucată, iar spectacolul oferit de ele este real. Impostura generalizată exclude orice distincţie, operaţie de altminteri inutilă, câtă vreme nu adevărul ori falsul interesează, ci pedagogia care conduce la inversarea lor. Stereotipiile de limbaj abundă, ca şi la Caragiale şi Ionesco, fiindcă aşa cum personajele nu-şi trăiesc viaţa, ci sunt aşa-zicând trăite de ea, ele nici nu vorbesc pe limba lor, ci sunt vorbite de limba de lemn care le-a fost predată. Comicul mazilian constă în sinceritatea şi candoarea pe care personajele le pun în folosirea şabloanelor sentimentale, morale sau lingvistice, până la a le determina să pară autentice. Şi le însuşesc deplin. Intră într-o piele străină care sfârşeşte prin a li se potrivi ca o mănuşă. Impostura devine o a doua natură.

Critica

În întreg deceniul de realism-socialist, critica literară este ideologică sau nu este deloc. Îmbibată de clişee, dogmatică, foloseşte limba de lemn a doctrinei marxist-leniniste. Spre deosebire de lingvistică, în ideologia literară Stalin nu s-a pronunţat. Dar *Pravda*, reluată de *Scânteia*, a publicat deseori rapoarte ale liderilor PCUS privind literatura, cum ar fi acela celebru al lui Gheorghi Malenkov de la începutul anilor '50 despre problematica tipicului, ca să nu mai vor-

bim de cele, amintite deja, ale lui Andrei Jdanov. Cei mai mulți dintre combatanții români pe frontul critic și ideologic sunt astăzi dați uitării (N. Popescu-Doreanu, Sorin Toma, N. Moraru, Mihai Novicov), doar câțiva care au trecut, într-un fel sau altul, de granițele epocii meritând o mențiune: Ion Vitner (care a început prin a căuta clasa muncitoare în opera lui Caragiale și Eminescu și a sfârșit cu o carte banală, dar decentă, despre Camus), Vicu Mândra (o *Istorie a dramaturgiei românești*, rămasă la secolul XIX, nu lipsită de interes), N. Tertulian (obsedat inițial de estetismul lui Lovinescu și, apoi, de sociologismul lui Lukács), Georgeta Horodincă (studii vioaie, fără personalitate), G.C. Nicolescu (o naivă și neîncheiată *Viață a lui Alecsandri*), Savin Bratu (autor al unei biografii a operei lui Creangă, rău scrisă, dar forfotind de idei), D. Micu (autor laborios de critice și istorii literare, între care una de la origini până în prezent, în spirit ticăit-didactic și fără priză la modernitate), S. Damian (meticuloase investigații cum ar fi tragicul la Călinescu, iar după 1989, acute rechizitorii contra unor autori elogiați înainte), Mihnea Gheorghiu (anglist mediocru), Al. Balaci (italienist, autor de compilații), Zoe Dumitrescu-Bușulenga (cercetătoare informată mai ales în secolul XIX românesc al lui Eminescu și Creangă, dar și în literaturi străine, fără contribuție personală), Silvian Iosifescu (autor de studii de teorie literară, cultivate, dar fără relief), Constantin Ciopraga (comentator aproape exclusiv al scriitorilor „naționali”, într-un stil solemn și festiv, ascunzând carența intuiției și a ideii) și alții, câtă frunză, câtă iarbă.

PAUL GEORGESCU

(7 noiembrie 1923-15 octombrie 1989)



Foto: I. Cucu

Inteligent, cultivat, adesea sclipitor, orășean get-beget și modern în gusturi, „balcanicul” Paul Georgescu a fost o vreme un campion fără pată și prihană al dogmatismului. În 1952, doi ani după destalinizare, își strânge în *Încercări literare* recenziile și articolele, unele polemice, altele ilustrând situația generală a literaturii, după obiceiul timpului, ca și câteva eseuri despre scriitori clasici. Sociologismul vulgar este nota comună. Temele sunt: superioritatea artei realist-socialiste asupra celei burgheze decadente, combaterea ideologiilor reacționare, caracterul popular și patriotic al literaturii, măreția exemplului (uman, moral) sovietic, personajul pozitiv ca model necesar etc. Un scriitor favorit este din capul locului Sadoveanu, atât cel dinainte, cât și autorul lui *Mitrea Cocor*, creatorul „eposului popular român” în care se aude „vuietul veacurilor” de istorie națională. Izvoarele geniului sadovenian ar fi fiind „cunoașterea amănunțită a vieții poporului”, folclorul, „democratismul”

politic al scriitorului, clasicii noştri şi marii realişti ruşi. Deşi „plină de sânge şi durere", opera maestului e optimistă, surâzătoare, insuflând cititorului încredere în capacitatea omului de a birui dificultăţile. Dintre clasici, o slăbiciune a criticului este Odobescu. Ibrăileanu şi Vianu sunt criticii cei mai citaţi, preferaţi lui Călinescu, apreciat deocamdată ca romancier. Lenin fiind cea mai de seamă personalitate a secolului XX (înainte de moartea lui Stalin, judecata ar fi denotat oarecare curaj, dar în 1957...), faimosul lui articol din 1905 *Organizaţia de partid şi literatura de partid* i se pare „a fi fost scris *acum* spre a lămuri problemele noastre cele mai actuale". Cu o jumătate de veac înainte, Lenin exclamase profetic: „Jos cu literaţii fără partid! [...] Chestiunea literară trebuie să devină parte integrantă a cauzei generale-proletare". Paul Georgescu împărtăşea, s-ar zice, această necesitate, aducând polemic în actualitatea românească a anilor '50 ideile leniniste: „Obiectivismul burghez se mai manifestă încă la noi, se aud voci în favoarea «reconsiderării obiective» a lui Maiorescu, Lovinescu [...] Iată de ce trebuie să demonstrăm caracterul profund reacţionar al acestor critici". Îngust sociologiste sunt aplicaţiile la nuvelele lui Rebreanu (care ar descrie societatea burgheză ca pe un „mecanism care macină tinereţea, avântul, speranţele") sau chiar la *Baltagul* (în Vitoria Lipan, scriitorul ar zugrăvi „frumuseţea poporului român"). Teoretic, criticul se revendică din Gherea („descendenţi ai lui Gherea suntem, fireşte, cu toţii"), despărţindu-se şi el, după Vitner, Georgeta Horodincă sau C.I. Gulian, de Maiorescu („sunt foarte supărat pe T. Maiorescu şi n-am să-i iert niciodată faptul că interzicând artei ideile l-a tranformat pe artist într-un simplu receptacul de senzaţii"), căruia ce ironie a istoriei literare!, îi va consacra totuşi prefaţa la întâia ediţie postbelică a *Criticelor* în 1966.

În 1964, *Părerile literare* sunt deja altceva. Amplul eseu despre Sadoveanu reprezintă prima valorificare a romanelor-parabolă din anii '30-'40 care nu atrăseseră atenţia criticii nici înainte, nici, cu atât mai puţin, după 1948. De câte ori scrie despre Sadoveanu (şi va mai scrie), Paul Georgescu se va dovedi un maestru al encomiumului subtil, în maniera faimoasei conferinţe călinesciene din 1960 de la Academie, aceea publicată în capul ediţiei bibliofile de romane şi povestiri istorice. Opiniile despre literatura realist-socialistă, Paul Georgescu nu şi le schimbă totuşi radical: „*Lazăr de la Rusca* ne emoţionează şi azi". Dar are meritul, care i se va recunoaşte numaidecât, de a sprijini critica, poezia şi proza generaţiei '60. În culegerile următoare (*Polivalenţa necesară*, 1967, *Printre cărţi*,1973), Paul Georgescu strânge puţine articole de întâmpinare, preferând eseul tot mai liber faţă de obiectul său, ocolind odobescian prin toată opera unor mari scriitori, fără a dispreţui descrierea exhaustivă care aduce, cu mai mare ingenuitate, cu practica structuraliştilor. Abordarea sociologică, mereu atractivă în ochii lui Paul Georgescu, nu mai este şi vulgară. „Miraculosul Călinescu" îşi ia în primire locul cuvenit între critici, fără a fi uitat romancierul (*Sensul clasicismului* împrumută titlul eseului călinescian pentru un delicios *travelling* de-a lungul romanelor). *Adela*, romanele lui Holban, *Craii de Curtea-Veche* îi stârnesc o fantezie critică bine temperată. Dintre străini, Dostoievski, Valéry, Malraux şi alţii, ba chiar şi Beckett, sunt amintiţi fără precauţiile ideologice de odinioară. Oarecum difuze sunt ideile din *Însemnări despre roman*, primul studiu amplu de după război care urmăreşte să crească elasticitatea formulelor literare trezite din somnul dogmatic. „Realismul fără frontiere" al lui Garaudy plutea în aerul epocii şi la noi. La un moment dat, Paul Georgescu mărturiseşte cu aceeaşi francheţe oarecum contrafăcută cu care-l certa pe Maiorescu: „În critică, ideile i le datorez, în cea mai mare măsură, lui Lovinescu, atât orientarea spre literatura modernă, cât şi modul de apreciere a unor scriitori, sau felul de a privi din *Istoria civilizaţiei române*". Şi încă: „Influenţa lui Călinescu a fost covârşitoare". În paralel, este reluat elogiul „gândirii leniniste", „revoluţionare",

al marxismului ca „filosofie completă" și de neocolit pentru studiul artei. De stângism, boala copilăriei sale critice, Paul Georgescu nu s-a vindecat niciodată. Ca și Petru Dumitriu, ilustrează un caz perfect de *ketman*.

În ultimul deceniu și jumătate de viață, Paul Georgescu se dedică prozei. Nuvelele (*Vârstele tinereții*, 1967, *Trei nuvele*, 1973) anticipează spațiul moral și social al câmpiei dunărene în care se va petrece acțiunea majorității romanelor. Mai pronunțat autobiografice sunt *Înainte de tăcere*, 1975 și *Doctorul Poenaru*, 1977, mai ales cel dintâi, în care scriitorul pune în circulație legenda, niciodată verificată, a condamnării sale la moarte ca ilegalist de către regimul antonescian. Siguranța lui Cristescu se vede înzestrată cu metodele Securității lui Drăghici, în felul în care procedase și Al Ivasiuc în *Vestibul*. Această decalare a timpilor istorici este cu deosebire frapantă în *Coborând*, 1968, cel dintâi roman al scriitorului și parțial valid literar. Acțiunea este plasată în 1938-1939, când naratorul, trecând întocmai ca personajul dantesc de mijlocul vieții, trăiește o criză de conștiință pe cât de excesiv analizată, pe atât de neclară în mobilurile ei. Și în alte romane ale lui Paul Georgescu ne vom întâlni cu motivul rătăcirii prin *selva oscura* sau printr-o ceață deasă. De pildă, în *Revelionul*. Repetarea temei îi sugerează originea biografică. Întrebarea care se pune este de ce autorul a ales pentru răfuiala lui cu trecutul istoric și personal mereu o altă epocă decât aceea în care criza s-a petrecut în realitate, adică la sfârșitul anilor '60 și începutul anilor '70, odată cu național-comunismul ceaușist. Laitmotivul revoltei naratorului este pericolul fascist. Fost gazetar democrat în anii '20-'30, naratorul din *Coborând* este spre finele deceniului al patrulea un profesor de istorie amenințat să-și piardă slujba în plină dictatură carlistă pentru convingerile sale antifasciste de altădată. *Coborârea* lui este legată de alunecarea spre dreapta a regimului politic. Nu este de regăsit nicăieri vreo similitudine între comunism și fascism, ca să putem bănui intenția parabolei. Din contra, comunismul anilor '50 pare asimilat cu democrația anilor '20, ambele sucombând la un moment dat sub loviturile naționalismului extrem. Pentru Paul Georgescu, așadar, destalinizarea *à la roumaine* (care a fost mai degrabă un antisovietism decât o reformă a sistemului politic, rămas printre cele mai ortodoxe din estul Europei) n-a însemnat un pas, oricât de mic, pe calea liberalizării, ci unul, destul de mare, pe calea unei refascizări *sui-generis*. Fragmentele publicate din ultimul roman al scriitorului, *Marea*, întăresc această constatare. În *Marea*, un tânăr comunist se întâlnește pe la mijlocul anilor '40, la mare, în prima lui vacanță de după perioada ilegalității, cu un bătrân comunist pensionat abuziv și trimis într-un ultim concediu legal, prin anii '80. E vorba, desigur, de unul și același personaj, la vârste diferite. Deși frustrat de orientarea târzie a regimului la edificarea căruia luase parte, comunistul rămâne comunist: și nu devierea spre extrema stângă a socialismelor din lume îl preocupă, aceea care a condus la gulag și la stalinism, denunțată de Orwell, Zamiatin și alții, ci devierea spre extrema dreaptă, aceea anunțată de Czeslaw Miłosz încă din 1953 și devenită vizibilă în anii '70-'80. Teza din *Coborând* comportă și riscul de a lăsa să se înțeleagă că democrația burgheză interbelică și aceea populară postbelică sunt comparabile, ca și cenzura presei înainte și după 1948, ca și Siguranța și Securitatea. Zece-cincisprezece ani după *Străinul*, *Setea*, *Cronica de familie* și celelalte romane care falsificau istoria românească din secolul XX, *Coborând* se înscrie pe aceeași linie falsă și tendențioasă. Romanele Secolului XX, a căror serie Paul Georgescu a alcătuit-o spre sfârșitul vieții, vor repeta perspectiva aceasta greșită. *Coborând* nu e în totul un roman rău. Foarte receptiv la modernitate, Paul Georgescu era la curent cu *Le Nouveau Roman* francez, și, fără a i se îndatora peste măsură, ca Sorin Titel, Mircea Ciobanu și alți tineri prozatori de la sfârșitul deceniului șapte, îi împrumută unele

procedee. Naratorul e o prezenţă activă şi transparentă, conştient de rolul său, dezvăluindu-şi intenţiile ori făcând aprecieri critice deosebit de interesante. Intertextualitatea era o noutate în romanul românesc. *Coborând* ar fi putut debuta cu următoarea frază de la pagina 2: „E cinci seara, ora la care marchiza obişnuia să iasă în oraş…" Iată referinţa obligatorie la maniile romanului realist aşa cum le priveau autorii de *nou roman*. O altă particularitate este minuţia aproape exhaustivă a înfăţişării unor locuri, obiecte, gesturi. (Paradigmatice în această privinţă rămân romanele lui George Pérec, *Les choses*, din 1965, şi *La vie. Mode d'emploi*, 1978, ambele cu oarecare circulaţie şi la noi). Să adăugăm apetitul pentru politic al lui Paul Georgescu. La nivelul epocii pe care romanele o evocă, actualitatea politică este nelipsită. În centrul acţiunii din *Coborând* ar fi trebuit să fie un banchet din 1899, în mare parte lăsat de izbelişte. Epoca „trădării generoşilor", când tinerii lideri socialişti trec *in corpore* la liberali, vine tot ca o translare temporală prin care autorul pare a sugera că alunecarea spre dreapta este o constantă a politicii româneşti dintre 1899 şi 1968. *Revelionul* (1977) reia ideea banchetului, doar că nu a aceluia platonician din *Coborând*, ci a unei întâlniri ocazionale a câtorva tineri din generaţia de după Primul Război în noaptea Anului Nou 1924. *Selva oscura* e de asemenea prezentă: Gabriel Dimancea rătăceşte prin ceaţa deasă a propriilor revelaţii, după o noapte de pomină. Locul acţiunii este orăşelul de la marginea Bărăganului, din toate Romanele Secolului XX care urmează: *Mai mult ca perfectul*, 1984, *Natura lucrurilor*, 1986, *Pontice*, 1987, *Geamlâc*, 1988. Protagonistul acestora, Miron Perieţeanu este, şi el, acelaşi, la alte vârste şi sub nume diferite: Gabriel Dimancea, Andrei Creţeanu (*Siesta*, 1983). *Revelionul* debutează balzacian (cu distanţa de la Călinescu) şi în aceeaşi manieră lentă şi descriptivă (pe câteva pagini bune Dimancea se bărbiereşte). Ca şi *Coborând*, suferă de verbiaj. Total neepice, aceste romane abundă în conversaţii şi monologuri. Limba e o combinaţie de arhaisme, localisme, neologisme şi creaţii proprii, uneori adorabilă, alteori obositoare. Un defect de asemenea general este tezismul. Naratorul nu rezistă ispitei de a privi evenimentele politice prin prisma viitorului. Simple întâmplări cu sensul la urmă, evenimentele politice nu pot fi gândite însă în acelaşi fel de contemporani şi de urmaşi. Puciul bavarez care a dus la arestarea unui oarecare Adolf Hitler nu putea fi în ochii convivilor de la revelionul din 1924 evenimentul cu uriaşe consecinţe istorice pe care îl prezintă istoricii de după 1933. E şi aceasta o rescriere a istoriei din unghiul unei contemporaneităţi îmbâcsite de prejudecăţi marxiste. Pentru Miron Perieţeanu, istoria are un curs limpede şi o finalitate. E o gândire neliberală care s-a dovedit greşită. Literar, anticipaţiile lui Perieţeanu păreau, în anii comunismului, doar teziste; astăzi, ele sunt puerile.

Solstiţiu tulburat (1982) este nu numai cel mai original roman al lui Paul Georgescu, dar unul scutit în bună măsură şi de verbiaj, şi de tezism, şi de imixtiunea personajelor în jocul social-istoric, deşi nu şi de plăcerea caricaturii şi a unghiului aproape exclusiv comic în care sunt înfăţişate portretele şi destinele. O mizantropie rău ascunsă preface lumea majorităţii acestor romane într-o faună comică şi deseori penibilă. Umanitatea întreagă este coruptă fizic şi moral, o colecţie de beteşuguri, de care nici protagoniştii, *alter-ego*-uri ale autorului, nu sunt cruţaţi uneori. *Solstiţiu tulburat* este cel mai echilibrat din toate. Subiectul este surprinzător: un tânăr medicinist soseşte la un conac din Bărăgan, cândva în primii ani ai secolului XX, ca să-şi rezolve o problemă de moştenire; e găzduit de boierul Dinu, care are o fată de măritat, Tincuţa, pe care o curtează Tănase, arendaşul locului, şi o rudă săracă, Otilia, spre care se va îndrepta simpatia junelui până când fata îi va fi răpită de Leonida Pascalopol, un armator între două vârste, bogat şi şarmant; finalmente, medicinistul pe numele lui Daniel, dar şi Felix, se alege cu

moştenirea dorită şi pe care un tutore avar, Moş Costache, nu i-o tocase complet. Se observă lesne că personajele provin din romanele lui Duiliu Zamfirescu şi G. Călinescu şi din piesele lui Caragiale. Situaţiile, nu chiar trase la indigo, seamănă. Tipurile, la fel, cu observaţia că, reluate, ele intră mai decis în registrul comic decât în romanele de origine. În plus, autorul încearcă să le înzestreze cu o psihologie mai complexă decât, de exemplu, aceea de care se dovedise capabil Duiliu Zamfirescu. În *Convorbirile* pe care le-a avut cu Florin Mugur, Paul Georgescu a mărturisit că ideea romanului i-a venit remarcând omiterea de către Duiliu Zamfirescu a căsătoriei Tincuţei cu Scatiu, uitată undeva între *Viaţa la ţară* şi *Tănase Scatiu*. Nu se poate, şi-a spus romancierul modern, ca Tincuţa cea răsfăţată de boier Dinu Murguleţ, frumuseţe clorotică şi firavă, să-l fi luat pe brutalul şi trivialul Scatiu de bărbat doar ca să salveze moşia părintească: va fi existat şi o atracţie de un alt fel. Romanul lui Paul Georgescu nu stăruie pe această eventuală fascinaţie sexuală, dar ne lasă s-o ghicim. În general, burghezo-moşierimea nu mai e tratată în ridicol şi caricatural, deşi unele accente nu lipsesc, după cum nu lipseşte junele socialist care se sinucide fiindcă nu mai are răbdare să-şi aştepte sorocul istoric, ca şi „generoşii" trădători ai vremii. Intertextualitatea rămâne savuroasă într-un roman care ar fi meritat mai multă atenţie din partea prozatorilor optzecişti.

OV. S. CROHMĂLNICEANU
(16 august 1916 – 28 aprilie 2000)


Foto: I. Cucu

Ov.S. Crohmălniceanu a fost, la începutul activităţii sale, atras de cronica literară. Recenziile publicate îndeosebi în *Contemporanul* anilor '50 se regăsesc, nu chiar toate, în *Cronici şi articole* (1953) şi *Cronici literare* (1957). Autorul va reveni la comentariul periodic de carte spre sfârşitul vieţii, două dintre ultimele sale cărţi (*Pâinea noastră cea de toate zilele*, 1981, şi *Al doilea suflu*, 1989) fiind de asemenea culegeri de cronici. În cele două decenii care despart aceste culegeri, criticul s-a lăsat prins în mrejele istoriei literare, dând, între altele, cea mai bună istorie a literaturii interbelice. „Ideea de principialitate, conform concepţiei marxiste, n-are nimic de-a face cu dogmatismul", susţine, oarecum *pro-domo*, Ov.S. Crohmălniceanu într-o *Pledoarie pentru cronica literară* din cel de al doilea volum al său. Însă nu se poate dogmatism mai vădit decât acela teoretic susţinut de însuşi autorul *Cronicilor*: „Critica e ridicată de concepţia proletariatului revoluţionar asupra culturii la o însemnătate socială necunoscută în trecut". Şi: „Numai o

critică principială, pătrunsă de spirit de partid, poate suscita într-adevăr discuţii rodnice, pasionante". Şi încă: „La baza criticii, realismul socialist aşază criteriul obiectiv al spiritului de partid". În definitiv, Ov.S. Crohmălniceanu este cel din urmă mohican al realismului socialist, în relegitimarea căruia sare pe vremea micului reîngheţ de după Congresul XX al PCUS, cu al său Raport Hruşciov despre Stalin, şi de după Revoluţia maghiară, dar înainte de liberalizarea din anii '60. *Pentru realismul socialist* i se va reproşa până astăzi. Astfel de colaborări la întoarcerea roţii istorice sunt de neiertat. Partea proastă este că aplicaţiile marxiste la literatură sunt, în cazul lui Ov.S. Crohmălniceanu, pe cât de rigide, pe atât de surprinzătoare la un bun cititor, nu în ultimul rând, de poezie modernă, şi cu o vastă informaţie în literaturile occidentale. *Pasărea furtunii* ar ataca „pe plan filosofic însăşi problema raporturilor dintre libertate şi necesitate". Protagonistul ar deveni „dintr-un simplu răzvrătit un luptător conştient pentru cauza poporului". Romanul lui Petru Dumitriu e analizat în spiritul „urii de clasă". Tot ce nu e social motivat, tot ce pare să atârne de fatalitate, e respins ca o alunecare în naturalism. Acelaşi reproş îl va primi Liviu Rebreanu în succinta monografie din 1954, prima despre autorul lui *Ion* după război. De altfel, Ov.S. Crohmălniceanu este un pionier necontestat al „revalorificării moştenirii culturale", după Rebreanu urmând Arghezi, Blaga şi Barbu. Doar că revalorificarea e tributară până târziu sociologismului vulgar. Entuziasmat de *Moromeţii*, cronicarul îi consacră o analiză întinsă şi riguroasă. Pe cât de odobescian eseist este Paul Georgescu, pe atât de exact şi metodic este, în cronici, dar şi în studiile de istorie literară, Ov.S. Crohmălniceanu. Teza marxistă a priorităţii economicului transformă romanul lui Marin Preda într-o ilustrare a uneia dintre cele două forme esenţiale prin care satul românesc rezistă „invaziei capitalismului" şi anume disimularea. Cealaltă este sadoveniana retragere din faţa civilizaţiei. Evident, Ov.S. Crohmălniceanu nu putea vedea în rezistenţa lui Ilie Moromete decât latura pozitivă, dacă nu eroică: faptul că procesul introducerii relaţiilor de piaţă în lumea satului era un progres istoric şi că Moromete înfăţişa, sub acest raport, un exemplu de reacţionarism, nu avea cum să fie înţeles în a doua parte a anilor '50. Ar fi putut fi însă apreciată disimulaţia moromeţiană altfel decât o „schilodire sufletească" a ţăranului de către civilizaţia capitalistă. Acest mod de a lega mecanic sufletescul de economic se va păstra în interpretările lui Ov.S. Crohmălniceanu până la capăt: „poezia pură" îi va apărea, două decenii mai târziu, ca un reflex al reificării omului în capitalism, aşa cum o definea Marx. *Moromeţii* n-are cum fi „un roman al efectelor dezastruoase provocate în lumea satului de goana după înavuţire, caracteristică relaţiilor capitaliste", de vreme ce e romanul lui Moromete, nu al lui Bălosu. Ca să nu spunem că Bălosu însuşi o duce tot mai bine, iar dacă Moromete sărăceşte, este pentru că refuză să intre în circuitul economic firesc, să se dezvolte, pariind pe o utopică supravieţuire a micii gospodării ţărăneşti. Cronicile literare târzii ale autorului sunt, fireşte, cu totul altceva. Ov.S. Crohmălniceanu a intuit apariţia generaţiei '80, debutându-i pe principalii ei prozatori, şi a jucat faţă de ei rolul pe care Paul Georgescu l-a jucat faţă de generaţia '60.

Cărţile de istorie literară ale lui Ov.S. Crohmălniceanu (îndeosebi ediţia definitivă a *Literaturii române între cele două războaie mondiale*, trei volume, 1972, 1974, 1975) sunt instrumente de lucru indispensabile pentru studioşi şi specialişti. Ca şi *Literatura română şi expresionismul* (1971), teza de doctorat a criticului, ele sunt foarte temeinice şi fiabile. Sigur, pot fi discutabile criteriile de ordonare a materialului. Ele sunt, oricum am lua-o, originale. Distanţa mai mare faţă de epocă decât aceea din *Istoria literaturii contemporane* din 1937 a lui E. Lovinescu ori decât aceea din *Istoria* lui Călinescu îi permite autorului o aşezare mai bună în pagină a formulelor de proză, poezie, teatru sau critică. Sunt unele distincţii foarte subtile, ca de pildă aceea dintre proza de analiză psihologică, aceea a „autentici-

tății" și aceea a „proiecțiilor obsesive", deși adesea toate aceste romane sunt cusute într-un singur sac. Câteva din capitole sunt excepționale, greu de egalat ca acuitate a observației critice. Beneficiază de luminile lui Ov.S. Crohmălniceanu atât poeți (I. Barbu, al cărui *Joc secund* este examinat prin prisma succesiunii ciclurilor dorite de autor și nu prin cronologia publicării în revistă a poemelor, ceea ce conduce la o concluzie originală), cât și prozatori („tehnica tainei" la Mateiu Caragiale e o idee plină de consecințe), dramaturgi (G. Ciprian, niciodată atât de profund înțeles) sau critici (G. Călinescu, ale cărui romane îi sugerează lui Ov.S. Crohmălniceanu formulări critice extraordinare: Stănică Rațiu, un „Cațavencu al ideii de paternitate"). Vulnerabilă, istoria literaturii interbelice rămâne în capitolele introductive, în care zugrăvirea epocii e grevată de cea mai îngustă concepție marxizantă. În aceste capitole perspectiva este aceea din prima variantă a cărții, un curs universitar litografiat în 1964, din care a apărut doar prima parte. Ca și în restul istoriografiei din epocă (și, deseori, și de astăzi), interbelicul este privit prin prisma unui conflict acerb dintre extrema dreaptă și extrema stângă. De o parte, comuniștii (capitolul despre publicațiile proletare, finanțate clandestin de PCR, este la fel de întins ca și acela despre *Sburătorul*, deși *Bluze albastre* și restul, ca și colaboratorii lor, nu reprezintă mai nimic în publicistica ori în cultura vremii), de alta fasciștii („trăirismul", *Gândirea*): spiritul democratic fiind atribuit irevocabil celor dintâi, nu mai este loc pentru orientările cu adevărat democratice și liberale. În general, astfel înfățișat, interbelicul este un teatru de luptă dintre clase antagoniste, exploatatorii oprimându-i fără scrupule pe exploatați și militând pentru reforme care să adâncească prăpastia dintre bogați și săraci, conform ideii marxiste infirmată de istorie, a acumulării la polii societății a bogăției și, respectiv, sărăciei. Cum e greu de crezut că Ov.S. Crohmălniceanu mai era convins, în anii '70, de valabilitatea acestui tablou, nu există o explicație acceptabilă pentru inerția ideologică din paginile cu pricina. Stângismul structural al unui Paul Georgescu nu pare să fie o trăsătură, să zicem, de caracter a criticii lui Ov.S. Crohmălniceanu, dovadă că, atunci când s-a putut debarasa de șabloanele păguboase ale marxismului, a făcut-o cu brio, dar și fără căință. E destul să comparăm ce scria despre Rebreanu, Arghezi, Blaga sau Barbu înainte de 1964 și ce a scris după aceea. Distanța dintre „alunecarea spre fascism" a lui Rebreanu în *Gorila*, pe care i-o reproșa în 1954, și lucida, deși severa, analiză din *Literatura între cele două războaie mondiale*, este imensă. De la considerarea ciclului *Isarlâk* drept reacționar, cantonare în ceea ce istoria are mai înapoiat și mizerabil, din primul studiu postbelic despre Barbu, din 1963, la subtilele disociații ulterioare între hermetism și poezie pură, este iarăși o prăpastie. Trecută, cum se vede, cu bine. De ce a rămas Ov.S. Crohmălniceanu pe buza ei în capitolele generale, de încadrare istorică, n-avem nici cea mai mică idee.

Sau, poate, găsim o explicație dacă avem în vedere oportunismul criticului. La sfârșitul anilor '40, el se manifestă deja. Unele din cronici erau perfect contradictorii, conținând deopotrivă aprecieri favorabile și precauții sau incriminări care puteau deveni primejdioase. Cronica despre volumul Ninei Cassian *La scara 1/1* e o dovadă de cum se poate cădea mereu în picioare. După ce i-a sprijinit, la sfârșitul deceniului următor, pe L. Raicu și pe alți tineri critici, de îndată ce i s-a cerut și-a reluat rolul de jandarm ideologic, i-a combătut, ceea ce a dus în unele cazuri la pierderea dreptului de semnătură. Încă o dată, în anii '60 și apoi '80, Crohmălniceanu a ținut partea celor două generații pe cale de afirmare. Cenaclul „Junimea" și antologia *Desant '83* au reprezentat rampa de lansare a prozatorilor optzeciști. În același timp, de câte ori a fost nevoie de un purtător de cuvânt ideologic, s-a apelat la Ov.S. Crohmălniceanu: el a apărat *Delirul* de acuzațiile de fascism din *Inostrannaia literatura* și totodată a criticat „fascismul" din *Bunavestire*. Vechile obiceiuri nu se pierd, s-ar

zice, niciodată. Cel care l-a taxat cel mai sever pe Ov.S. Crohmălniceanu pentru oportunismul lui este Gh. Grigurcu.

Puţini ştiu că Ov.S. Crohmălniceanu este cel mai remarcabil autor român de S.F. Două volume de *Istorii insolite* (1980, 1986) denotă nu doar o cultură a genului, dar şi un original talent literar. Câteva din povestiri sunt capodopere ale S.F.-ului şi, traduse, ar fi avut un mare ecou: *Istoria generalizării unei legi*, *Tratatul de la Neuhof* şi altele. Formaţia tehnică a autorului (inginer de meserie) i-a folosit din plin. Acurateţea aşa-zicând ştiinţifică face plauzibile întâmplări ieşite din comun, aşa cum minuţia realistă salvează de la necreditabil fantasticul. În pofida existenţei unei adevărate şcoli româneşti de literatură S.F. (colecţii editoriale, reviste, cenacluri), în anii comunismului, şi a unor cărţi pline de interes, Ov.S. Crohmălniceanu este singurul comparabil cu clasicii mondiali ai genului din secolul XX.

Noua literatură. Generația '60.

Poezia. *Remake* modernist*

Trei lucrări contribuie, aproape în egală măsură, la schimbarea peisajului literar de la începutul deceniului 7. Cele dintâi sunt de ordin politic. În 1958, armata sovietică părăsise România, prima țară din lagărul estic care scăpa de ocupație. Motivul a fost mai puțin glorios decât sunt unii dispuși să creadă: stabilitatea regimului comunist român a fost aceea care i-a determinat pe sovietici să-și retragă militarii. România se dovedise una dintre cele mai obediente țări din lagăr. Ungaria trecuse prin revoluția din noiembrie 1956. Polonia cunoscuse, în același an, reforma politică a cărei urmare fusese înlăturarea conducerii staliniste și înscăunarea lui Vladislav Gomulka, nu până demult, deținut politic. În plus, România reprezenta o enclavă în Europa de Est: nu avea graniță cu nicio țară occidentală. Liderul PMR, Gheorghe Gheorghiu-Dej, aflat la putere de la început, oferea sovieticilor toate garanțiile de menținere a ordinii politice și nu fusese contestat cu adevărat niciodată în interior, înlăturându-și, pe rând, și cu acordul sovietic (al lui Stalin, în 1952) concurenții potențiali. Sistemul era printre cele mai rigide din tot Estul. Destalinizarea de după Congresul XX al PCUS nu păruse a avea vreun efect asupra comuniștilor români. Vizitând România, la începutul anilor '60, Hrușciov se putuse convinge singur de fideliatea acestora. Spre deosebire de Gorbaciov, trei decenii mai târziu, care era mesagerul *perestroikăi*, Hrușciov nu dorea neapărat ca destalinizarea să fie urmată și de restul țărilor lagărului, mai ales după ce se întâmplase în Ungaria și Polonia. Consecința retragerii Armatei Roșii din România a fost totuși alta decât și-a dorit Kremlinul. În aprilie 1964, regimul comunist și-a declarat intempestiv independența de URSS, criticând în ședințe publice aservirea țării de către sovietici în cele două decenii care trecuseră de la Eliberare: cuvântul însuși va ieși din vocabularul politic, actul de la 23 August 1944 fiind de atunci rebotezat Insurecție și mai apoi Revoluție națională. Destalinizarea a luat la noi înfățișarea desovietizării. Al doilea element politic a fost moartea lui Gheorghiu-Dej, la începutul lui 1965 și ascensiunea lui Nicolae Ceaușescu, cel mai tânăr lider politic comunist de după război. Ceaușescu a profitat de desovietizare spre a instaura un regim pe cât de comunist în conținut, pe atât de naționalist în formă. Ceaușismul a fost probabil singurul regim național-comunist, în sens strict, din Europa.

* Din cauza întârzierii multor debuturi, ordinea intrării în scena literară a scriitorilor din generația '60 nu poate fi aceea, naturală, a datei de naștere. În următoarele trei capitole, scriitorii se succed în funcție de data debutului editorial sau, uneori, în funcție de cartea care reprezintă adevăratul debut.

Previziunea lui Czesław Miłosz din 1953, care se referea la orientarea spre dreapta a comunismului, n-a fost în nicio altă ţară împlinită mai exact, nici chiar în Iugoslavia lui Tito. Ceauşescu a avut însă nevoie de câţiva ani pentru a controla toate mecanismele regimului. În 1965 el nu era suficient de cunoscut nici în Partid, nici în ţară. A fost silit să-şi câştige capitalul de încredere necesar spre a-şi pune în aplicare dictatura. Intelectualitatea şi vârful ei de lance în opinia publică, scriitorii, trebuiau cuceriţi ca să poată fi ulterior anexaţi. Manipularea scriitorilor a fost realizată cu inteligenţă politică: între 1965 şi 1971, regimul a fost parţial liberalizat, cenzura ţinută în lesă. Ceauşescu a primit şi un sprijn internaţional neaşteptat. În august 1968 Brejnev, care îl înlocuise pe Hruşciov la conducerea PCUS, a decis invadarea Cehoslovaciei aflată în pragul unei reforme radicale a partidului şi regimului comunist. României nu i s-a solicitat să-şi alăture trupele celorlalte ţări din Tratatul de la Varşovia, probabil din cauza desidenţei făţişe de după 1964 a comuniştilor români. Iritat, Ceauşescu a condamnat invazia. Prestigiul lui a crescut simţitor în ţară, ca şi în străinătate. Până aproape de sfârşit, vreme de douăzeci de ani, Ceauşescu va trăi din dobânda la capitalul politic acumulat în 1968.

A existat şi un element literar în acest proces. Pe fondul noului naţionalism, ale cărui rădăcini se aflau în desovietizarea operată de Dej şi care îşi va atinge apogeul odată cu Tezele din Iulie 1971, când va deveni izolaţionism, oficialitatea a permis repunerea pe tapet a „moştenirii literare" într-un spirit diferit de cel din anii realismului-socialist. În câţiva ani, au fost reeditaţi aproape toţi scriitorii interzişi după 1948. Critica a putut proceda la o revizuire adevărată, fără stricteţe ideologică, a patrimoniului. Totodată au început să fie publicaţi scriitorii occidentali contemporani care suferiseră acelaşi embargou ideologic înainte. Îndeosebi poeţii moderni căzuseră victimă, din cauza formulei lor de poezie considerată decadentă de către ideologia realist-socialistă. Rarele tentative eşuaseră parţial sau total. În *Steaua* clujeană, în ultimii ani ai deceniului 6, A.E. Baconsky publicase, de exemplu, poezie modernă, fiind înlăturat de la conducerea revistei, dar noul redactor-şef, poetul Aurel Rău, îi continuase politica şi, în condiţiile de după 1965, acest lucru fusese tolerat.

Generaţia '60 a intrat în scenă în momentul cel mai nimerit. Născuţi, majoritatea, în anii '30, scriitorii ei au debutat, cu puţine excepţii, în anii '60. S-a făcut un enorm caz în timpul ceauşismului de spiritul Congresului IX al PCR care ar fi stat la originea afirmării unei adevărate literaturi, după un deceniu şi jumătate de dogmatism. Congresul care îl adusese pe Ceauşescu la putere profitase, la rândul lui, de desovietizare. Până la instaurarea naţional-comunismului, în anii '70, scriitorii au avut şansa unui dezgheţ ideologic. Când regimul a revenit la o cenzură strictă, în 1971, roata istoriei nu mai putea fi întoarsă. În plus, naţionalismul reprezenta o deviere doctrinară majoră. Cenzura n-a mai recuperat niciodată puterea de care se bucurase înainte, fiindcă şi-a pierdut baza ideologică, aceea pusă de Jdanov, care era internaţionalistă, nu doar leninistă. Generaţia '60 a avut şansă istorică şi, spre meritul ei, a ştiut s-o joace.

Cel dintâi gen literar care s-a trezit din somnul dogmatic a fost poezia. Paradoxal, fiindcă ea suferise cel mai mult de pe urma ideologiei. Nu întâmplător: era, pe de o parte, genul cu cea mai redusă aderenţă la realitatea social-politică şi morală; avea, pe de alta, publicul cel mai restrâns. Cenzura a operat aşadar selectiv, dar nu fără o limpede înţelegere a riscurilor acestui mod mai lax de a trata literatura. Dovada este că romanul s-a bucurat de privilegiul cu pricina abia în ultima parte a anilor '60 iar dramaturgia, cu un impact mult mai direct, a continuat a suporta un tratament discriminatoriu chiar şi un deceniu mai târziu, când au fost interzise spectacole şi texte teatrale. Poeţii generaţiei '60, n-au avut de ales în privinţa modalităţii literare. Ei s-au adaptat spontan unei duble constrângeri. O constrângere a reprezentat-o nevoia de a se diferenţia de poezia realist-socialistă din deceniul anterior. Retardată, întoarsă la moduri

de expresie pe care modernismul le făcuse să cadă în desuetudine (poemul epic, speciile agitatorice, imnul sau oda, în general tematica obştească), poezia realist-socialistă reprezenta pentru noii poeţi un exemplu perfect de cum nu trebuie să arate opera proprie. Cealaltă constrângere era legată de faptul că poezia trebuia să se ţină cât mai departe de o realitate încă tabu. Cea mai nimerită cale o oferea tocmai poezia pură interbelică, fără corelat obiectiv determinat, dificilă, dacă nu totdeauna ermetică, pe scurt evazionistă şi elitistă. Paradoxul noii poezii de după 1960 acesta este: de a fi un *remake* modernist, alimentat de acea parte a liricii interbelice care, prin Blaga, Barbu, Bacovia sau Arghezi, se afla cel mai departe de poezia referenţială, clară şi militantă a realismului socialist. Cu excepţia avangardei, tot ce fusese valabil în modernismul interbelic (tematic, până şi ruralismul sau chiar ordoxismul erau tacit tolerate) a fost recuperat după '60. Întârzierea, nu mult după mijlocul deceniului, a redescoperirii avangardei, întâi prin antologii şi comentarii, mai apoi prin efect direct asupra poeziei noi, se explică prin tematica ei apăsat socială, care nu doar amintea de poezia anilor '50, indiferent de faptul că aceasta fusese una de comandă, dar trezea suspiciunea Cenzurii faţă de riscul transparenţei mesajului. Cu Nichita Stănescu, Leonid Dimov, Alexandru Miran, Cazar Baltag, tardivul A.E. Baconsky şi alţi şaizecişti, poezia reînnoadă firul istoric, rupt de proletcultismul anilor '50, cu poezia modernistă interbelică, lirică, pură, evazionistă, elitistă, dificilă şi ermetică. Volumul cel mai reprezentativ pentru orientarea generală a poeziei unei întregi generaţii, cel puţin la începuturile ei, este *11 elegii*. Scrie poetul în chiar cea dintâi elegie: „El începe şi se sfârşeşte cu sine." Astfel de versuri i-au trezit din somnul dogmatic pe critici, obligaţi să se întrebe despre ce e vorba în minunata şi misterioasa poezie a lui Nichita Stănescu. Răspunsurile criticilor au creat o întreagă hermeneutică, pe cât de variată, pe atât de contradictorie, încercând să prindă sensul filosofic (nici mai mult, nici mai puţin) al versurilor cu pricina şi al celor *11 elegii* în general. În fond, răspunsul era la îndemână şi definea tipul de poezie pe care Nichita Stănescu o impunea şi care avea să fie a majorităţii congenerilor săi vreme de un deceniu: poemul însuşi era acela care începea şi se sfârşea cu sine. *Elegia întâi* era o artă poetică, asemenea *Testamentului* arghezian ori blagienei *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, de care însă se deosebea prin proclamarea unei poezii absolut non-referenţiale, suficientă sieşi, rupând cu dinţii din propria carne ca Nastratin Hogea al lui Ion Barbu. Acest radical program metapoetic va fi abandonat de autor ca şi de ceilalţi poeţi din generaţia '60, câţiva ani mai târziu, când noua poezie îşi va redescoperi interesul pentru lumea din afara ei. În deceniul următor, niciun şaizecist nu mai scrie ca la început. Debuturile târzii se deosebesc de altfel de acelea precoce. Evoluţia poeziei şaizeciste este evidentă, ca şi recuperarea poeziei generaţiilor anterioare. Ordinea în care se cuvin prezentaţi poeţii, ca, de altfel, prozatorii şi criticii contemporani nu poate fi aceea a datei de naştere. Simpla cronologie e în cazul acesta înşelătoare. Mai degrabă debutul (uneori, acela semnificativ, nu acela real) poate oferi un criteriu corect.

A. E. BACONSKY

(16 iunie 1925 – 4 martie 1977)

A.E. Baconsky a debutat, în anii '50, cu stridente poezii realist-socialiste. Un catren al lui este până azi citat ca o mostră de stupiditate. Abia cu *Fluxul memoriei* (1957) poetul devine interesant şi original. Se observă numaidecât la el accentul pus pe „forma frumoasă". Şi-a creat un stil care constă în distincţie şi rafinament; e vorba totodată de o poză orgolioasă şi solemnă,

căci poetul nu se confesează, ci oficiază, nu rosteşte cuvinte banale, ci formule magice. Nobleţei atitudinii îi corespunde nobleţea vocabularului. O astfel de poezie restabileşte spontan discriminarea dintre cuvântul poetic şi cuvântul prozaic, devenind un templu de iniţiere sau de purificare unde profanul nu are ce căuta. Fără să fie sibilinică, poezia lui A.E. Baconsky este „inaccesibilă" prin caracterul ei aristocratic. Autorul intră în categoria poeţilor manierişti şi preţioşi. Nu întâmplător, a fost recuperat de generaţia '60, pe care o anticipează în unele privinţe.



Toate acestea sunt rezultatul unei anumite educaţii artistice şi e normal ca ele să nu fie manifeste de la început. *Dincolo de iarnă* este o carte de pasteluri. Faptul are importanţa lui în 1957. Volumul, încă prea puţin „baconskyan", debutează cu o invocare a florilor care arată un spirit stenic şi tineresc. Sentimentul dominant este pillatian, prin plenitudine, deşi grădina de flori este a lui D. Anghel, căci tomnaticul peisaj (crizanteme, viţă-de-vie, frunze galbene, cocori în zare) îndeamnă la bucurie: „O bucurie-n piept – departe e grădina?/ Au început ploile mărunte, mărunte.../ Cît e de bine să zăreşti tulpina/ Cu sărutul de foc al petalelor –/ E-n toate ceva drag, apropiat de suflet,/ Să înfloreşti când totul în jur se stinge,/ Să înfloreşti, să te înalţi în orice vreme –/ O, frumuseţe care-nvingi de-a pururi,/ O, dalii, tufănici şi crizanteme". Aceeaşi euforie, oarecum făcută, în volumul următor, *Fluxul memoriei*. Poetul îşi întinde braţele tinere, simţind că-i ţâşnesc mugurii ca unui copac:

> „Şi ziua îmi vine mereu să-ntind braţele,
> Să-ntind braţele mele puternice, tinere,
> Pentru că simt că dacă le-aş întinde
> Ar înflori ca nişte ramuri de tei"

ori se lasă îmbăiat de razele soarelui, în timp ce ascultă prin fereastra deschisă zbieretul mieilor din ogradă („Frumos era, Doamne! Frumoase pădurile,/ Calde şi dragi îmbrăţişările soarelui,/ Roua din ierburi îmi tremura printre gene,/ Şi de emoţie striveam în dinţi muguri./ Şi ce-a mai urmat nu mai ţin minte –/ Ştiu doar că în zori când mă trezii/ Vântul îmi deschise fereastra, aburi vibrau printre crengi,/ Şi mieii se auzeau zbierând în ogradă"). Aici se aude Blaga. Superior, ca putere de definire a personalităţii, este ciclul erotic din volum, printr-un stil baconskyan, de data aceasta, al ceremonialului. Nuduri albe, fosforescente, vegetale şi sanguine în acelaşi timp, se amestecă cu ierburile, topind bruma şi iscând sevele sau se desfoliază într-un cîntec ritual: „Trupul tău gol a început să cânte/ Deşi nu l-a atins nici un sărut/ Numai lumina ca o ploaie dulce/ În falduri străvezii s-a desfăcut". Florile, interiorul cu glastre şi pahare, iată motive simboliste. Un model îndepărtat poate fi, dintre români, M. Celarianu, poet şi el de ritualuri erotice cu flori. Căutarea de înrâuriri nu e fără rost la un poet cultivat şi care şi-a citit confraţii, traducându-i pe cei mai importanţi poeţi moderni. La A.E. Baconsky apare de pe acum

evident estetismul gesturilor, punerea în scenă, decorul artificial şi studiat. A doua temă interesantă în *Fluxul memoriei*, dar rămasă fără urmări în lirica de mai târziu a poetului, este aceea a „memoriei". Punctul de plecare îl găsim, desigur, în Blaga, dar în 1957 nimeni nu putea să prevadă noul tradiţionalism din anii '70-'80, pe care A.E. Baconsky îl anticipează până şi în imagistică (străbunii, tracii, Ştefan cel Mare, oierii legendari). *Un dor de timp în munţii Rodnei* rămâne poezia caracteristică, prin ritmul ei lent şi grav de melopee sadoveniană:

„Când toamna cade peste munţii Rodnei
Şi ceţuri se lasă plutind din miazănoapte,
De către Cernahora,
Când coboară ciobanii cu turmele lor spre câmpii
Şi-n nopţi târzii pătrunde-ncet spre mine
Zvonul nostalgic al tălăngilor –
Atunci deschid fereastra-n întuneric,
Îmi sprijin fruntea în palme
Şi-ascult îndepărtatul meu trecut.

Cu mii de ani în urmă,
Pe-aceleaşi drumuri şerpuind de-a lungul apelor
Turmele toamna coborau spre şes –
Şi neamurile mele de păstori
Ghiceau prin neguri albăstrui Siretul
Departe-n vale. Şi treceau încet
Învăluiţi în saricele grele (...)

Cine-mi vorbeşte parcă de departe?
Păstorii trec cu turmele la vale,
Se-aud încet; încet, tălăngile sunând,
Aşa m-am pornit şi eu cândva
În trecerea acesta milenară –
Dar eu am venit la sfârşit,
Eu sunt numai firavul mugur,
Prin care-acest convoi îndepărtat
Ajunge izbucnind în primăvară."

Ceea ce, în *Fluxul memoriei* se găsea numai anunţat, se confirmă în *Imn către zorii de zi* (1962), într-o poezie frumoasă, senzuală şi eterică în aceeaşi măsură, hieratică şi solemnă, patetică şi subtilă, dar mereu de o neascunsă preţiozitate: „Vino cu pielea ta orbitoare care luceşte ca luna,/ Vino să sting goliciunea ta, ca să nu mai văd drumul şi să rămân neclintit lângă tine –/ Şi să adormi la picioarele mele aşa cum dormea înainte răsura/ Cu spini şi cu şoapte./ Umbra mea te aşteaptă, întunericul meu/ Se clatină deasupra zodiei tale de aur". Remarcabile sunt şi câteva pasteluri (din ciclurile *Melodie de nea* şi *Panta rhei*) la fel de preţioase, în manieră. Regnurile se amestecă în ceremoriile poetului, care are un mare instinct al decorativului. Norii plutesc ca păsările, trestiile sunt fecioare mlădioase, zăpezile foşnesc delicat din aripi albe:

„Chiar când ninsoarea mai vine şi pădurile încă vuiesc
Şi vorbesc prin somn arborii – chiar atunci dacă asculţi şi-nchizi ochii,
Dacă asculţi şi te prefaci că dormi
Vei auzi un foşnet de aripi uşoare,
Un foşnet de aripi uşoare e semn că zăpezile pleacă,
Nevăzute de nimenea se ridică-n văzduh şi dispar.
Stoluri albe nevăzute de nimenea,
Spre miazănoapte stoluri, stoluri albe".

Cum se va preface atât de profund poezia lui A.E. Baconsky în *Fiul risipitor* (1964), în *Cadavre în vid* (1969) şi în *Corabia lui Sebastian* (1978), rămâne o întrebare. Dacă manierismul exterior este acelaşi, substanţa devine alta şi chiar atitudinea lirică. Meditaţia triumfă asupra contemplaţiei, locul euforiei îl ia dezgustul, spleenul, pe al melancoliei subtile. Unele poezii sunt interesante:

„Umbra bătrânului domn de la Mancha
stă proiectată pe zidul odăilor mele –
umbra bătrânului, bunului domn
cu scut şi cu sabie neagră.

Poate-i copacul, îmi spun uneori,
ulmul tăcut care doarme şi toarce
la geamuri,
sau vreun lar rătăcit
ce-mi veghează căminul.
Poate-i numai întors în amurg,
visul falnic al anilor tineri,
visul acela ce seamănă
turnului gotic. Dar vai,

nu e nimic din acestea – copacul
îşi vede umbra pe pietrele străzii,
larii demult părăsiră mohorâta-mi odaie,

goticul turn cu aripile-n jos
stăruie-n ceaţă departe (...)

N-a mai rămas decât umbra cu mine,
umbra bătrânului domn de la Mancha,
umbra bătrânului, bunului domn
cu scut şi cu sabie neagră".

Dar dacă *Fiul rătăcitor* se menţine, cu toată această tonalitate adânc elegiacă şi cu toată pulverizarea peisajului exterior, mai aproape de vechea lirică a lui A.E. Baconsky, *Cadavre în vid* îl fac pe poet de nerecunoscut. Versurile se umplu de cenuşă, de cadavre, de otravă, de viermi, de schelete, ca şi cum existenţa ar suferi de o boală misterioasă şi s-ar descompune lent. Estetismul lui A.E. Baconsky este aici crepuscular, adesea funerar, încărcat de imagini ale prăbuşirii şi ale morţii. Tragicul este fastuos, iar disperarea şi oroarea sunt proclamate în versuri la fel de frumoase ca şi mai de mult beatitudinea sau uşoara tristeţe:

„Îmi apărură semne bizare – cuvintele
moarte
zăcând pe trotuare, cuvinte părând
ameţite,
şi altele, multe, derivând sub caniculă,
agonizând paralitice.

Apoi începură volumele – cioclii trudeau
impasibili,
vuietul rotativelor sumbre, lazaretele,
groapa cu var...
vaccinaţi bibliotecile... turnaţi în cerneală
otravă...
cranii în carantină...

Phoetuşi suavi pretutindeni, phoetuşi
blonzi,
Paji limfatici, canalii puhave şi palide,
Piei pline de cadavrele cuvintelor moarte,
Supurând cărţi, expectorând manuscrise".

Nici vorbă că până la urmă, cu toată exsangvinitatea, poezia devine, prin acumulare de dezastre lăuntrice, emoţionantă. Dar de ce nu suntem zguduiţi? De ce nu ne simţim terorizaţi ori înspăimântaţi? Pentru că, mai puternică decât experienţa vidului şi a neantului, rămâne mereu la A.E. Baconsky experienţa *literaturii*: scrupulul artistic, în loc să mărească tensiunea spirituală a poeziei o atenuează, filtrând-o prin prismele subtile ale metaforelor aşa cum vitraliile filtrează şi purifică razele soarelui. Spiritul liricii generaţiei '60 se regăseşte la acest poet cu un deceniu mai vârstnic ca la puţini alţii.

Prozele lui A.E. Baconsky au fost primite cu entuziasm, atât cele zece povestiri din *Echinoxul nebunilor* (1967), cât şi romanul postum *Biserica neagră* (1990). A.E. Baconsky, mare prozator? Unul foarte interesant şi desăvârşit ca artist, desigur. Dar prea vădit alexandrin, ca să fie mai mult decât unul minor. Afinităţile, modelele şi natura prozei sale, precizate cu mai multă grijă, pledează în acest sens. Mi se pare că referinţele multiple care au fost invocate trebuie sever cernute: Nerval, Poe, Baudelaire, Caraion, Emil Botta, Gogol, Kafka, Jünger, Huxley, Beckett, Orwell, Mateiu Caragiale, Hesse, Koestler. Patru nume îi evocă aceeaşi proză chiar şi lui E. Simion: Mateiu Caragiale, Hesse, Jünger şi Orwell. Este cât se poate de clar că numele ilustrează două serii literare complet diferite. Pe de o parte, e vorba de rudele contrautopiei (sau

utopiei negre), specie relativ nouă. Hesse nu poate sta pe aceeaşi creangă a arborelui genealogic cu Jünger, nici Kafka cu Koestler. A doua serie este a scriitorului artist, poetizant, a creatorului de atmosferă morală sumbră şi neliniştitoare. La acest capitol, legăturile cele mai exacte le-a descoperit mai de mult Mihai Zamfir, incluzând naraţiunile din *Echinoxul nebunilor* în studiul său din 1981 despre *Poemul în proză* şi derivându-le din texte similare ale lui Macedonski, Emil Botta şi Ion Vinea. Factura post-simbolistă, aerul „decadent" (în felul şi de la Huysmans şi de la ceilalţi prozatori de la finele veacului XIX), stranietatea morbidă, protagonistul solitar, deambulând continuu prin labirintul realului, conştiinţa frisonată, anxioasă, esoterismul detaliilor, acestea şi altele sunt absolut frapante în povestirile din *Echinoxul nebunilor.* Vagul, imprecisul, cultivate de neoromantismul *fin de siècle*, sunt, aşadar, la loc de cinste în aceste povestiri cu atmosferă ciudată (mai curând decât fantastică) destul de inegale ca valoare. Două ar merita un loc în orice antologie a nuvelei româneşti. Una este povestirea titulară, *Echinoxul nebunilor*, în care se relatează o crimă (s-ar zice că însuşi naratorul ucide, fără să ştie) explicabilă prin ereditate morbidă şi vendetă ceremonială. Crima e „mascată" de un spectacol cu actori şi cântăreţi, sosiţi nu se ştie bine de unde, în oraşul de pe ţărmul mării. Linia demarcatoare dintre realitate şi ficţiune se şterge. Spectatorii şi actorii se amestecă. Motivul e shakespearian, dar probabil trecut prin Botta. El se numără printre motivele recurente la Baconsky. Altele sunt iniţierea, substituirea (sau dublul), pigmeul, artistul damnat (motiv post-simbolist) ş.a.m.d. O dublă iniţiere ni se relatează în cealaltă povestire antologică, *Farul*: în sexualitate şi în moarte. Asemănarea unor situaţii cu cele din *Thalassa* lui Macedonski (semnalarea a făcut-o Zamfir) nu poate fi rodul hazardului. Baconsky era funciar un tip macedonskian, *poseur* incurabil în viaţă şi în operă, aşa că e greu de închipuit că nu citise micul roman al înaintaşului său. Şi alte proze macedonskiene ne sunt evocate de *Farul*. Se poate reproşa restului povestirilor din *Echinoxul nebunilor* o anumită inconsistenţă. Simbolurile sunt fluide. E mai curând în toate un stil al straniului moral, foarte „recherché" şi din cale afară de monoton.

Romanul *Biserica neagră* se află cuprins pe de-a-ntregul în acest stil *fin de siècle*, cu deosebirea (importantă!) că A.E. Baconsky se serveşte acum de el nu doar într-un scop pur artistic, aşa-zicând „gratuit", ci ca să edifice o contra-utopie politică, una din cele mai coerente şi mai complete scrise la noi în deceniile de comunism. Cum regimul politic vizat era acela comunist, *Biserica neagră* n-a putut să fie publicată, în România anilor '70, cum n-au putut fi publicate, în anii '80, nici romanele lui Bujor Nedelcovici (*Le second messager*) sau Oanei Orlea (*Un sosie en cavale*), apărute în Franţa. Romanul lui Baconsky a fost apropiat de comentatori de contrautopiile occidentale la modă după război şi având în Kafka un precursor. Prin capacitatea de a crea atmosferă, şi încă una poetică, misterioasă şi tulburătoare, Baconsky se desparte de majoritatea autorilor de astfel de romane. Deosebirea cea mai lesne sesizabilă constă în predilecţia pentru imprecis, moştenită din proza „decadenţilor". Fundalul pe care se desfăşoară bizarele evenimente din *Procesul* sau din *1984* este totdeauna extrem de precis, de realist. Ciudăţenia apare la Kafka, îndeosebi, la intersecţia unor serii de întâmplări care, în ele înseşi, sunt absolut normale. Rareori descoperim la Baconsky amănunte realiste în stare să ne reţină. Dar dacă la Kafka asemenea detalii sunt neutre din punct de vedere al semnificaţiei, introduse în roman exclusiv pentru derizoriul lor, nereuşind nici măcar să închege o senzaţie de absurditate (cel mult, una de perplexitate), la Baconsky ele primesc imediat un sens: femeia de serviciu e un agent travestit, care-l va urmări pe erou în deplasările lui, ba chiar se pare că ea e un personaj atotputernic în oraş, dar care se disimulează etc. Atmosfera, care la Kafka e terifiantă prin acumularea derizoriului (lipsind orice alt efect artistic), este la Baconsky foarte savant încărcată prin procedee „literare", „poetice". Alungat din cameră de prezenţa inoportunei servitoare, eroul

se trezeşte, afară, într-un peisaj simbolist de toamnă, descris de autor aşa: „Era o zi de toamnă târzie, iarbă putrezită, pământ umed şi miros de mucegai, aer bolnav cu mărgăritare murdare. Cerul mare şi orizontul mut la capătul apelor cenuşii străbătute de verdele rece al unui anotimp muribund". Aici fiecare substantiv îşi are adjectivul precum corpurile fizice umbra. La Kafka sau la Orwell nu sunt într-un întreg roman atâtea adjective câte la Baconsky pe fiecare pagină. Orice prozaism lipseşte din *Biserica neagră*, care cultivă atmosfera şi detaliul poetic, şi e suprasaturată de efecte de artă. Nu există niciun milimetru pătrat de naturaleţe ori de banalitate. Într-un roman, asta devine repede un defect. Cu atât mai mult, cu cât e vorba de un roman alegoric, cu adresă politică. *Biserica neagră* suferă din pricina grosimii stratului de tencuială aşternut peste zidăria interioară a utopiei politice. E absurd, desigur, să cerem unor astfel de romane transparenţă, de vreme ce ele sunt aluzive, esopice, prin definiţie. Dificultatea totuşi la Baconsky este de a muta aproape cu totul punctele de atracţie de pe esenţa politică a utopiei pe aparenţa rafinată şi fastidioasă a artei. Miezul politic e totuşi uşor de dezghiocat: într-un oraş desprins de lume, o ligă a cerşetorilor instaurează un regim dictatorial corupt şi bestial, bazat pe ideologia umilinţei ca disciplină interioară. Dictatura comunistă se recunoaşte numaidecât. Umilinţa e o îngroşare a egalitarismului marxist. Toţi cetăţenii se supun de frică. Disidenţii sunt omorâţi. Liga inventează sărbători şi ceremonii lugubre, menite a întreţine teroarea. Traiul cotidian al oamenilor e bazat pe încazarmare, uniformă şi penurie. Şi aşa mai departe. Reuşita incontestabilă a autorului constă în sugerarea erorii acestui univers moral complet pervertit. Romanul cuprinde pagini impresionante, cum ar fi acelea care descriu ceremoniile abjecte din biserică, flagelările şi orgiile, la care iau parte cerşetori sordizi, bătrâni scheletici, femei diforme, cu toţii îmbrăcaţi în zdrenţe, beţi şi murdari. Dacă fragmentar, şi de fiecare dată când e vorba de recompunerea atmosferei groteşti, *Biserica neagră* este o izbândă, romanul este insuficient în alte laturi, dintre care chiar aceea a „evoluţiei" protagonistului Aici intervine o bună doză de arbitrar estetic. Putem compara situaţia lui cu aceea a eroului lui Nedelcovici din *Le second messager*. Amândoi se întorc după o vreme în oraşul (ţara) unde s-au născut şi n-o mai recunosc. Amândurora li se propune să colaboreze cu noile autorităţi. Amândoi fac cu acest prilej o experienţă cumplită. Sunt unele diferenţe notabile: eroul lui Nedelcovici îşi asumă conştient experienţa (e „reeducat") şi devine un odios colaboraţionist. Al lui Baconsky se află de la un capăt la altul într-o stare de uluială, e orb şi opac, simplă victimă. Acest din urmă comportament nu e structural tipului uman ca atare (eroul e sculptor), ci mai degrabă rod al înclinaţiei prozatorului spre stările difuze, incerte, esoterice. Laxismul simbolurilor afânează substanţa morală şi intelectuală a romanului, care pare, sub acest aspect, oarecum arbitrară.

Neglijabile, notele de călătorie. A.E. Baconsky a fost în schimb un remarcabil traducător. *Panorama poeziei universale contemporane* (1972) este cea mai complexă antologie de până la acea dată din lirica modernă.

ION HOREA
(n. 10 mai 1929)

Dintre poeţii care au anticipat editorial generaţia '60 (N. Labiş, Florin Mugur, Gh. Tomozei, Ion Gheorghe etc.), fără să se fi compromis cu volume prematur apărute, se cuvine reţinut aici Ion Horea, ale cărui *Poezii* (1956), nu lipsite de motivele recurente realist-socialiste, sunt imitaţii corecte după Ion Pillat (adevăratul spirit tutelar, imitat şi mai târziu într-un ciclu consacrat

Eladei), B. Fundoianu, Zaharia Stancu, dar plasate în Ardealul lui Blaga şi Ion Alexandru. Cel dintâi Ion Horea e un bucolic, cu unele ecouri din simbolismul târziu, într-o manieră aşezat-gospodărească, domestică.

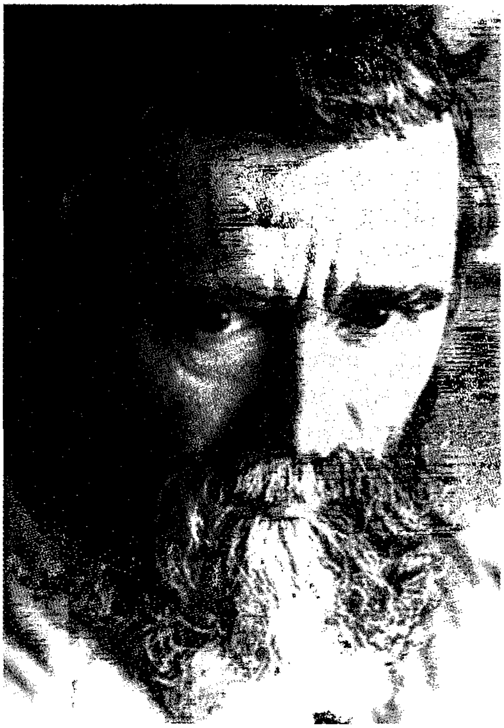


Foto: I. Cucu

Foarte curând, deja în *Coloană în amiază* (1961), se accentuează nota clasică („Hotarului asemeni, mi-e sufletul prea plin/ De lumea vegetală, de păsări şi insecte,/ De forma animală spre care mă înclin/ Mereu în căutarea mişcărilor perfecte"). Ca şi alţi congeneri, azi uitaţi, ca Tiberiu Utan sau Vasile Nicolescu, ori ca Tomozei, Ion Horea s-a salvat de la naufragiul realist-socialist prin meşteşugul versurilor, lucrate cu ureche muzicală, de sorginte eminesciană, atentă la ritm şi evitând zgomotele, ceea ce face tot mai des conţinutul indiferent („Şi-ai s-auzi înfiorată,/ Cum trece-al lunii foşnet blând,/ Cu umbra plopilor, culcată,/ Alunecând, alunecând..."). Sunetul de corn din Eminescu răsună şi în prelucrarea folclorică („Iată, totu-i dus/ mai către apus,/ totu-i închinat/ mai către-nserat,/ stele-or răsări/ şi-or acoperi/ sufletul trecut/ în necunoscut"). La sfârşitul deceniului 6 şi la începutul celui de al 7-la, eminescianismul era un titlu de nobleţe. Blaga nu fusese reeditat, şi, chiar dacă citit, îi va înrâuri pe tinerii poeţi ceva mai târziu. Ca şi V. Voiculescu, cu timbrul său religios, care scoate şi el capul în poezia lui Ion Horea de după 1970, care redescopere psalmii şi rugăciunile, fără ostentaţie. Adevărat compendiu liric, poezia lui Horea reînvie rondelul, sonetul (*Cartea sonetelor*, 2001) şi nu atât acela macedonskian de imagini, cât acela sentenţios şi, din nou, eminescian, din *Glossă*:

„Acei copii neştiutori
Şi-acei bătrâni cu-nţelepciune
Nu vor veni de două ori
Ca să mai creadă-n vreo minune.
Cu-o viaţă doar suntem datori
Dar despre asta vor mai spune
Acei copii neştiutori
Şi-acei bătrâni cu-nţelepciune.

Comornici ori neguţători,
Nu-i nuimenea să ne răzbune
Când sus ne vor petrece nori
Şi-n umbra lor o să se-adune
Acei copii neştiutori..."

Surpriza n-o constituie atât câteva elegii din anii din urmă, oarecum în firea lucrurilor la acest poet discret şi respectuos de poezia înaintaşilor ori a contemporanilor, cultivând cu sfinţenie forma, cât prefacerea bucolicei paşnice din pastelurile de la debut în prozaice, comice, „triviale" reprezentări ale satului, precum acelea din *La Lilieci* ai lui Sorescu:

„...o faptă nemaipomenită
anume parcă venită
să ne ducă la primărie
şi de care tot satul ştie.

O spun fără frică:
e vorba de stupul lui Todorică
dintr-o salcă borboază
de la Curmătură,

descoperit într-o zi la coasă,
după zumzăitul lui de la natură,
de Dumitru din Grochile..."

Nu originalitatea, dar lungima antenelor receptoare reprezintă nota caracteristică a poeziei publicate de Ion Horea pe întinderea unei jumătăţi de veac.

PETRE STOICA
(n. 15 februarie 1931)

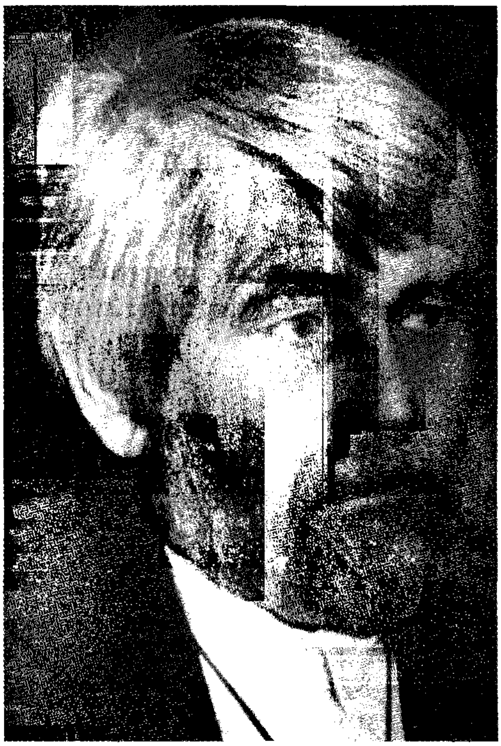


Foto: I. Cucu

În *Scriitori români de azi*, E. Simion identifică patru vârste ale poeziei lui Petre Stoica: mai întâi, o poezie de notaţie, simplă, discursivă; apoi, una bucolică, de nuanţă expresionistă (ca la Fundoianu), inspirată de Trakl (din care poetul a tradus); în al treilea rând, o poezie de tip integralist (ca la Voronca); şi, în fine, de pe la sfârşitul deceniului 8, o poezie care „condamnă în tonuri decise maladiile civilizaţiei", apropiată de aceea expresionistă a ultimului Baconsky. Gh. Grigurcu vede şi el o „evoluţie", găsind însă mai curând câteva constante. Atitudinea esenţială fiind aceea de recuperare a cotidianului şi a banalităţii, ar exista din capul locului şi o „strategie estetică a duplicităţii", de care ţin simplitatea, antiliteratura, democraţia tematică. Poezia lui Stoica s-ar mişca între „prozaism şi miracol", fie că e vorba de sentimentalul ironic din versurile din tinereţe, înrudit cu poeţii din jurul revistei clujene *Steaua* (alături de care îl aşază şi E. Simion), fie de poetul matur de apoi, în versurile căruia ar putea fi detectate „poezia prozaică şi ludică", „postsuprarealismul", „parodia" şi „intertextualitatea", „ajunse la mare cinste".

Dacă lăsăm la o parte *Poemele* din 1957, în *Pietre kilometrice* (1963) şi *Miracole* (1966) Petre Stoica a fost unul din primii partizani ai poeziei care-şi căuta un ton normal, „comun", după ce abuzase de acela emfatic şi festiv impus de dogmatismul deceniului încheiat. Ca şi congenerii lui, poetul îşi evocă foarte de timpuriu copilăria, pe un ton care ar părea duios, dacă n-am simţi distanţa; evocă de asemenea provincia unde s-a născut, dar, curios, impresia nu e de trăit, ci de reconstruit, ca şi cum ar privi nişte stampe sau nişte gravuri vechi, îngălbenite, cu imagini pe alocuri clar bacoviene („Din ceasul preturii cade rugină./ Aerul e dulce, de candel,/ bătrânul fotograf s-a prăbuşit pe ziar/ şi vorbeşte, vorbeşte în somn,// În cârciumă negustorii încheie contracte,/ cineva ţipă fantastic, răstoarnă o masă/ şi sparge sticla cu vin..."). Notaţia prozaică are o neaşteptată turnură poetizantă (şi ea în stilul vremii): „Din bucătărie ţâşnesc aburii mâncării/ chemându-ne lângă masa înconjurată/ cu aura veseliei de iarnă,/ dar elevii patinează încontinuu pe lac,/ îşi sărbătoresc fericirea vârstei dansând/ şi dacă vor pot să atingă cerul cu palmele/ pline de ghiocei spumoşi...". În

Arheologie blândă (1968) se precizează şi mai bine natura acestei poezii, care este una de atmosferă şi de pitoresc al obiectelor vechi, ieşite din uz. Asemănarea cu „steliştii" (Gurghianu, Felea, Rău, Baconsky) e totuşi minimă şi asta din două pricini: prima constă în faptul că lumea poeziei lui Petre Stoica e târgul, mica aşezare anostă, prăfuită şi insipidă înecată în grădini, cu o gară ca de jucărie, de la Bacovia sau Fundoianu, şi nu oraşul propriu-zis, burgul cu turnuri ca ceas, pe care clujenii îl străbat în lung şi în lat ca pe o metropolă sufletească; a doua deosebire este că dacă aceştia din urmă îşi „notează" impresiile, într-un soi de jurnal intelectual, poetul *Arheologiei* trăieşte din amintiri, evocări şi reconstrucţii. Desuetitudinea voită apare şi în cărţile de după 1970, în *Bunica se aşază în fotoliu* (1971) de pildă, dar nota generală este alta decât în cărţile precedente şi anume un romantism amplu-muzical, cu desfăşurări fastuoase, parodic-solemne, cu nume şi îndeletniciri exotice. Sigur, poetul e în continuare ironic, dar convenţia s-a schimbat, ca şi cum, printr-o lovitură a baghetei magice, Prospero ar fi transfigurat realitatea provincială şi prozaică într-un fictiv ev baroc european: „Vă jur am fost şi eu în Europa noastră cândva/ era în epoca anotimpurilor cu flaşnete romantice/ şi a domnişoarelor îmbrăcate în rochii de nuanţa vaniliei/ duiosul copilărosul landou cu motor mă sălta/ de la un ţărm al mirării grozave la altul iată/ aţi început să uitaţi... ". În altă poezie poetul este *„şambelan la curtea coniacului"*, într-o a treia e vorba de Richard Coeur de Balançoire, instalat în donjonul Academiei de Litere. De la aceste imagini la acelea din *Sufletul obiectelor* (1972), care amintesc de Emil Brumaru, distanţa nu e chiar atât de mare cum s-ar crede. În fond, în Petre Stoica se ascunde un voluptuos reprimat, un sentimental care se ia în râs, un romantic care cultivă, domesticitatea, aşa că nu e mirare să-l vezi sensibil şi la aromele bucătăriei. Şi, la urma urmelor, e şi acesta unul din obrazurile zeului cotidianului şi al banalului la care poetul s-a închinat de la început: „A încetat şi zgomotul piuliţei zgomotul acestui/ clopot afurisit din biserica bietei gospodine/ lingurile tigăile s-au înecat în balta chiuvetei/ pe faţa de masă pluteşte duh de sosuri din vremi/ uitate iar luna pune aură, gândacului negru/ încremenit pe făraş acest tron al gunoiului// în timp ce gospodina doarme/ goneşte pe un căluţ de cartof". Remarcabil poet al fabulosului mic, domestic, Petre Stoica îşi arată aici vocaţia pentru o latură a realului mai puţin luată în seamă de comentatorii săi şi anume aceea „însufleţită", vie; obiectele se dovedesc a fi mai puţin derizorii, mai puţin neînsemnate decât încearcă să ne convingă aceiaşi comentatori, ele fiind, din contra, amuzante sau teribile, burleşti sau candide, ducându-şi existenţa proprie într-o lume la care n-au acces decât copiii şi inocenţii.

După ce în *O nuntă de cenuşă* (1977), încearcă o formulă suprarealistă, incongruenţă voită a imaginilor, repetări mecanice (anafora abundă: „ştiu că voi avea statuie cu aripi/ ştiu că bicicleta e acţionată cu gaz aerian/ ştiu că îngerii etc."), Petre Stoica revine la prozaism şi la discursivitate, în cărţile lui cele mai bune, *Un potop de simpatii* (1978) şi *Copleşit de glorie* (1981), care anunţă poezia optzecistă (de altfel, Stoica trebuie considerat şi un precursor al câtorva dintre poeţii generaţiei lui, Dimov, Brumaru, Mazilescu). Stilul este acum acela sorescian din *La Lilieci* („La bufet ţăranii beau ţuică fiartă s-a adus şi bere/ Sunt multe amintiri din războiul ultim..."). Modelul e, la amândoi poeţii, Edgar Lee Masters. Redescoperim proza: poetul joacă rolul fermierului, care trimite scrisori prietenilor de la oraş, lăudând viaţa la ţară, unde e salutat cu „domnu poet". Tonul e burlesc. În alte poezii, autorul dă sfaturi pe jumătate batjocoritoare pentru diverse meserii sau acordă interviuri pline de haz. Îşi caracterizează singur poemele (care n-ar fi pe placul, „domnişoarei ilfovene" şi nici al profesorilor de liceu), cam în felul în care o făcea pe vremuri Geo Bogza cu ale lui:

„Vai cât de mult vă înşelaţi vai
pemele mele nu au strălucirea cozii
de păun

şi nici gust de migdale nu au
ceartă-mă frumoasă domnişoară ilfoveană
ştiu că-ţi plac sonetele stropite cu
eau-de-cologne
şi iartă-mă iubite profesor de liceu
ştiu că adori poemele al căror scris e
obscur
până şi în clipele în care faci amor
şi iertaţi-mă cu toţii voi care acolo sus
în balcon
v-aţi aşteptat să arunc din gâtlej
lungi triluri de privighetoare tradiţională."

O explicaţie interesantă pentru această poezie a banalităţii, revelată ca o blândă arheologie, a dat Alex Ştefănescu în *Istoria* lui: „Petre Stoica nu demitizează nimic, nu este sarcastic, ci în mod ostentativ preferă, aduce în prim-plan, elogiază *alte valori* decât cele recomandate de oficialitate [...] Poetul polemizează *esenţial* cu sistemul comunist [...] Restaurând identitatea uzurpată a unor fiinţe şi lucruri, aruncate în uitare, restaurează în poezia sa o viaţă normală, *viaţa de altădată*". E nu numai frumos spus, dar probabil şi adevărat. În definitiv, n-a fost evazionismul întregii generaţii '60, mai cu seamă în primii ani, o formă de a ocoli realitatea epocii, simbolistica abstractă de la Nichita Stănescu, esoterismele lui Cezar Baltag, „folk"-ul de la Cezar Ivănescu ori livrescul de la Mircea Ivănescu? Într-o admirabilă poezie, Stoica îşi schiţează un autoportret nu lipsit de tâlcuri ascunse:

„Nu am fost niciodată cultivator de mărar aş!
pentru mine poezia nu-i fête de l'intellect
e doar un felinar în ceaţă
cum?...
....
de când scriu?
de când mă ştiu
ce întrebare!
nu întrebuinţez mescalină
la magazinul nostru sătesc nu se vinde aşa
ceva
beau doar votcă atât cât încape
în degetarul mătuşii mele...
sunt doar un poet înghesuit la colţul mesei
informaţii false localnicii
mă apreciază doar pentru că uneori
le compun petiţii şi scurte scrisori
nu mă ascund după deget într-adevăr
îmi place varza murată
da da deocamdată
ce să comunicaţi Europei?
că într-o zi voi trece cu trotineta
sub arcurile ei de triumf
cam asta e tot
şi à bientôt"

Până la urmă, nu schimbarea la faţă a poetului ne reţine, la o relectură integrală a operei, ci acel aer comun pe care îl au majoritatea poeziilor, de la *Pietre kilometrice* la *Pipa lui Magritte*, pe durata a patru decenii. Motivele principale sunt aceleaşi: lumea poetului este o lâncedă şi tristă provincie sufletească reconstruită din vechi albume de familie sau din filmele de altădată. Univers de cromolitografie, case de carton şi muzică de gramofon. E peste tot o rigiditate voită, o mişcare lentă, aproape rituală, în gesturi mecanice, înduioşătoare şi ridicole totodată. Oamenii par nişte păpuşi, într-un spectacol foarte real dar şi foarte straniu. Se joacă în travesti eternele drame sentimentale. Poetul are o veselie lucidă, e lipsit de ţâşnire lirică, transcriindu-şi melancoliile în gamă minoră.

Petre Stoica a scris şi o carte de amintiri (*Amintirile unui fost corector*, 1982) şi una de articole, consacrate în cea mai mare parte poeziei (*Caligrafie şi culori*, 1984).

GHEORGHE TOMOZEI
(29 aprilie 1936 – 28 martie 1997)



Poet de antologie, Gheorghe Tomozei a debutat cu *Pasărea albastră* (1957), versuri scrise la nici 20 de ani, calofile, sentimentale, eminesciene („Asemeni stelei care străbătu/ albastre bolţi, îmi eşti din nou aproape...") ori pillatiene („Mă-ndepărtez de tine, Târgovişte, cu-ncetul,/ cuvintele de-adio îmi sună în urechi/ de parcă le rosteşte, reînviind poetul,/ sub bolţile tăcerii în ţintirimul vechi..."). Poetul la care se referă este, desigur, Grigore Alexandrescu, dar amestecul de amfibrahi şi dactili îl reînvie pe poetul de la Florica, prezent şi în subconştientul altor colegi de generaţie, deşi mai puţin evocat de critici decît Bacovia, Barbu, Blaga sau mai ales Arghezi, alt patron spiritual al lui Gheorghe Tomozei. Cam tot ce a publicat Tomozei în primul deceniu (de la *Steaua polară* la *Cântece de toamnă*) bate pasul pe loc în jurul aceloraşi teme şi expresii. Poeziile sunt pline de zăpezi, stele, luceferi, de lumină, flăcări şi flori. Există de la început un poet al ocaziilor lirice şi un report sentimental. Încet-încet scoate însă capul meşteşugarul. *Poeziile* din 1965 sunt deja operă de bijutier, pe subiecte dintre cele mai variate şi nu, în ultimul rând, care evocă în maniera unor stampe vechi pagini de istorie. O notă livrescă nu va lipsi niciodată de aici înainte din poezia lui Tomozei, care i-a citit nu numai pe Mateiu Caragiale şi Leonid Dimov, dar şi pe D. Teleor şi I.M. Raşcu. Un sector important va fi acela domestic, gospodăresc şi familial, care i-a atras şi pe Emil Brumaru sau Petre Stoica. Sentimentalismul este mai mult ironic. Domesticul e simţit ca exact şi fantasmagoric („Am instalat în turnul pulberăriei/ pavilionul de ceai,/ şi am pus un iepure să-l păzească;/ am pregătit patul nunţii noastre/ pe o spinare de cal,/ şi-a fost frig şi-am azvârlit pe tine/ viscolul. Crinii/ i-am sădit într-o gură de mină părăsită// Ne va fi uşor, cândva/ să fim scoşi din cetate/ pe un afet de tun"). Poetul compune vignete lirice, răsucind caligrafic gâtul frazelor („Gândul mă-ndeamnă/ să mă zidesc/ într-un, din toamnă,/ zid chinezesc"). Autorul *Ierbarului de nervi* (1978), una din cărţile lui cele mai bune, nu e un spontan, ci un artificios, cu pudoarea emoţiei şi a vorbei, într-un lirism de travesti. Poetul se recomandă drept un arhivar de fluturi, care se înhamă la atelajele zăpezii şi a inventat maşina de furat cai. Cea mai frapantă imagine pentru acest calofil livresc, care are câte ceva din toţi poeţii, este aceea a regelui care, la masă, şterge de pe lista de bucate numele poeţilor. Tomozei e un smălţuitor de oale, lucrând cu instrumente moderne, dar care le repetă aidoma pe cele tradiţionale, poet de atelier, dar un atelier unde nu fumegă esenţe vrăjitoreşti, zeţar al cuvintelor rare şi al imaginilor preţioase, ducându-şi traiul între dulăpioare şi sertare încrustate. Apogeul acestei poezii este pastişa conştientă, arta persană, gazelul în linia unor Rudaki sau Marvazi, rondelul şi sonetul. A alcătuit, de altfel, o antologie a sonetului românesc. Poemele lui într-un vers sunt uneori superioare celor ale maestrului său Pillat:

„Scrie cu unciale pe străzi: Melancolie."

Ca şi haiku-urile, scurtele poeme similare, anticipând o modă, sunt neegalate până azi:

„Cum rana nu ia forma stiletului,
Sărutul tău nu eşti tu"

*

„Zăpada e mănuşa
Cu care-mi cauţi gura"

Poet minor, Gheorghe Tomozei este şi unul de miniaturi lirice, graţioase ca nişte ceşti de porţelan pictate cu o fantezie orientală, ca ale bătrânului Alecsandri din perioada chinezăriilor, pe care l-a citit cu siguranţă, cum i-a citit pe toţi poeţii lui iubiţi din care se inspiră.

FLORIN MUGUR

(7 februarie 1934 – 9 februarie 1991)

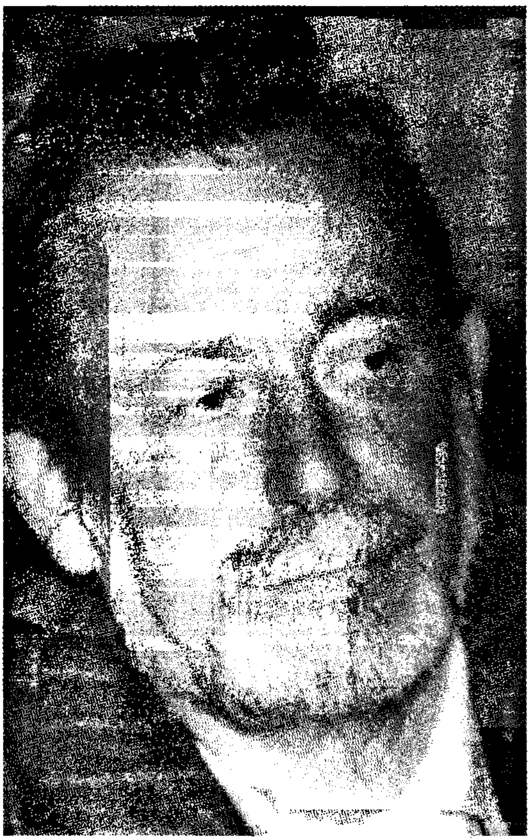


Foto: I. Cucu

Debutul lui Florin Mugur nu e altul decât al multora din generaţia lui. *Cântecul lui Philipp Müller* (1953), *Romantism* (1956) şi celelalte conţin poeme realist-socialiste, modeste artistic, dar nu compromiţătoare ca atâtea altele. Abia cu *Mituri* (1967), poetul devine valabil, iar în *Cartea regilor* (1970), în care include şi câteva din poemele din volumele anterioare, îşi arată cu adevărat originalitatea. Tematică şi-stilistică. *Cartea regilor* este o carte a viziunilor sumbre, groteşti, populată de făpturi stranii sau caricaturale, de chipuri livide şi guri căscate într-un urlet perpetuu, îngeri cu aripile zdrenţuite, regi călărind pe iepuri şchiopi, păsări şi animale moarte, câini ce tremură uzi sau lupi îmblânziţi şi puhavi ce seamănă cu nişte şobolani imenşi. Lume de coşmar, care te face să te gândeşti la bestiariile medievale, la *Caprichos*, la Bosch, la Munch. Imaginaţia e în primul rând plastică, deformantă şi originalitatea trebuie căutată în capacitatea aceasta de a halucina treaz, în lirismul „negru", al măştii sau al rictusului, al parodiei sarcastice. Titlul, de altfel, poate fi legat de cărţile regilor biblici, numai că avem de-a face cu nişte regi ilari şi groteşti:

„Cum să fii rege? întreba.
Sosim
întotdeauna prea târziu
la locul gloriei.
Noi, Zeus călărind pe iepuri şchiopi,
noi, rob senin cu capul plin de lună,
noi, cel ce calcă temător pe nimburi
sparte –
cum să fim rege?

Într-adevăr, cum să fim rege? clama
Regele."

Sunt parodiate ideea de sfinţenie morală, aureola, nimbul celor aleşi:

„Mori de vânt cu o mie de aripi, cocoşi,
pitici sălbatici, trâmbiţe de pene,
cocoşi, regi albi, armate răvăşite,
vă iau de picioare şi vă rotesc
deasupra capului
şi se face o aureolă de ţipete
deasupra capului meu –
sunt sfântul duh cel fără duh
al cucurigului."

Biblic este şi motivul din *Rug*, unde un Cain modern pregăteşte pe îndelete rugul pentru fratele său Abel, dându-i întâiul sărutul lui Iuda pe gură. Se observă însă o anume lipsă de ingenuitate (mai ales în ciclul *Sfânta familie*), poetul exagerând efectele prin artificiu şi patetism. El este şi prea crispat, părând a delibera totul, în cele mai mici amănunte. Notabil rămâne mai cu seamă acel lirism al labirintului moral, sufletesc, pe care-l întâlnim la o parte din artiştii ieşiţi din experienţa expresionismului sau a suprarealismului, fantasticul plastic din *Miraj*:

„Un scaun în mijlocul pieţii golite.
Şi ce lanţuri de spânzurătoare atârnă
deasupră-i, ce smulgeri de mâini şi de haine,
de vechi decoraţii, de sceptre, de aripi
murdare.
Şi dac-ar fi numai în mintea mea,
să-l ducă ploaia
sau să-l şteargă un copil
cu muchia palmei.
Dar el există toată noaptea. Şi sunt sigur
că s-a mişcat, că mâine dimineaţă
am să-l găsesc în faţa casei mele
negru, brutal, sigur pe sine însuşi
smucindu-şi cele o sută de steaguri ferfeniţite
şi cei o sută de regi mizerabili
agăţaţi de spătarele lui şi urlând."

Ce se constată aproape de la început este că obsesia shakespeariană a poetului (în *Mituri*, de exemplu, este un întreg ciclu intitulat *Castelul Elsinore*, în *Destinele intermediare*, figuraţia shakespeariană abundă) s-a purificat de numele şi de metaforele concrete pe care lectura scriitorului englez le procura, rămânând însă la fel de puternică în esenţa ei. Avatarurile unui poem intitulat întâi *Hamlet*, apoi *Himera* şi acum *Englitera*, arată exact cum s-a consumat acest proces de absorbţie lirică. La început, Hamlet, Ofelia, Falstaff, Horaţio şi ceilalţi intrau de-a dreptul în scenă, simboluri livreşti ale unei stări de spirit greu de precizat, suspectă de contrafacere. Era cu neputinţă de stabilit ce şi cât pune poetul de la sine în recuzita shakespeariană, mai ales că însăşi această recuzită putea stârni emoţia noastră prin simplă evocare ori sugestie („Eşti sluga regelui – îmi spune prinţul,/ ghicindu-mă după perdele..." – fiind vorba, se-nţelege, de Polonius). Analizate la rece, multe poezii semănau de aceea cu simularea unui spectacol într-un decor de teatru. Se simţeau afectarea şi cartonul. În *Cartea prinţului* (1973) poetul asimilează până într-atât imaginaţia shakespeariană încât se poate dispensa de recuzită: rareori se mai referă la personajele sau la locurile celebre, sugestia lor trecând înăuntru. Dar atmosfera generală continuă să fie frapant shakespeariană:

„Sunt, la început, acele ceasului
făcându-şi rondul –
soldaţii cenuşii, sus, în turn.
Uite, se-ntorc de la lucru
călăi obosiţi
iubindu-şi femeile.
Intrăm
într-o ţară primejdioasă ca Luna
Puneţi-vă haine de fier, să nu zburaţi,
Intrăm în regatul ascuns al bănuielii."

Regatul Danemarcei din *Destinele intermediare* a devenit Englitera abstractă de aici, „regatul meu vesel", cum se exprimă poetul cu un vers

caracteristic, iar Hamlet a devenit Prinţul, cu alte cuvinte Poetul însuşi, natură dilematică şi contradictorie. Este ipostaza cea mai complexă care le însumează pe cele anterioare: Ioan fără de ţară şi bufon, tânăr patetic şi bătrân ilar, cinic şi înţelept, nici numai Hamlet, nici numai Valter nebunul (din câteva poeme reluate în ciclul secund), ci toţi la un loc. Prinţul-poet e o apariţie adolescentin-hieratică, purtându-şi cu graţie cartea în mână, ca Hamlet, în peregrinările lui prin Elsinore, dar şi un Falstaff, ţopăind ca un măscărici:

> „Pe patul meu
> dansează bătrânul prinţ
> cu cartea-n braţe.
> Îi şiruie udă cămaşa pe umeri
> îi piuie nasturii veseli –
> el ţopăie plin de scântei şi de ţepi."

Altă dată, el este un bătrân visător, purtându-şi cartea ca pe un semn distinctiv, dar fără a o mai deschide, căci toată blânda lui curiozitate se reîntoarce acum spre viaţă. Iată o poezie frumoasă ce se cade citată în întregime:

> „De sub frunzele pline de ghimpi
> râzând
> bătrânul prinţ culege smeură.
> În urma prinţului
> cărţile drepte
> lemne puternice pentru o iarnă lungă.
> Fruct delicat al paradisului căzut
> în palmele alunecând uşoare
> de pe obrazu-nsângerat al cărţii.
> Smeura, smeura,
> stafie mică
> pitindu-se sub frunze.
> A fost sau nu? Rămâne-n capul negru
> al prinţului un fum înmiresmat
> mirosul unei fete care fuge."

Să mai semnalez, în sfârşit, ipostaza meditaţiei sarcastice:

> „Te-ai găsit şi tu prinţ.
> Ce fel de prinţ?
> Cenuşă, tronul tău –
> suflu şi zboară.
> Pe tobele tale
> cad grăunţe de flori –
> cine s-aude
> sunetul tobelor?
> Prinţi ca tine
> o mie pe lume
> cu cămăşile
> roase de brumă.
> Unde-s regatele voastre
> păcătoşilor?
> Pretutindeni în văile tinere tronuri
> risipite ca vrăbiile."

Oricât convenţionalism ar intra în aceste poeme lapidare şi cu un timbru enigmatic, ele rămân autentice prin imaginaţia febrilă, în acelaşi timp serioasă şi burlescă, anxioasă şi sarcastică. Lirismul este pe alocuri vibrant ca o reţea de curent electric. Autorul corectează o mai veche înclinaţie poetizantă prin metafore îndrăzneţe, cum ar fi aceea a dinţilor ce păzesc regatul cuvintelor, sugerând nu ştiu ce ferocitate ascunsă:

> „Dinţii, foarte tinerii dinţi
> abia ieşiţi dintr-o lună de zahăr
> neprihăniţii, singuraticii dinţi –
> capul tău negru luminat de-aceste
> fiinţe integre.
> Cum să duci cu bătrânul, greoiul tău cap
> atâta dragoste? Ei sunt douăzeci sau
> treizeci
> ei păzesc regatul ud al cuvintelor
> ei sunt copilăroşi, ei sunt fără cruţare
> ei vor trăi mai mult decât tine
> ei vor fi în pământ cu vârfurile-n sus
> ei vor fi sub talpa goală a lui Venus.
> Cine eşti tu să ai dreptul la treizeci de
> dinţi
> domnule principe a cărui cenuşă
> o suflu din palmă?"

Tot aşa de bizare şi de puternice în prefăcuta lor ceremonie sunt două-trei poeme de dragoste. Numele Ofeliei nu se mai pronunţă, dar cine alta poate fi fata nebună, terorizată de un atât de bizar iubit?

„Ea era pe jumătate nebună
ea era mereu asurzită de zgomotul sângelui.
Sluga ta, prinţule, ţipa –
numai mergi mai încet.

Fata nebună luminând în patul
fierbinte, răvăşit de păsări lacome.
Cum să-i ating
Genunchii aţipiţi ca doi copii?

Sluga ta, prinţule
să-mi iei auzul
să nu te mai aud
să nu mai fii.

Şi o priveam ce frumoasă e
pe jumătate nebun,
o priveam asurzit –
timpan uriaş, plin de găuri ce fumegă lent".

Ritualul erotic este superb graţios, copilăresc şi totodată plin de spaima morţii:

„Şi toată noaptea părul ţi-l voi desface,
părul –
umbrela mea de aur copilăros pe care
deasupra capetelor stinse o ridic.
Să-ţi tremure de frica morţii sânii
curaţi ca lacrimile toată noaptea.
Şi toată noaptea în regatul meu
subţire, cu pereţii molateci ca zăpada.
Să-ţi sărut sânii, până vor începe
să-mi lumineze dinţii fericiţi.
Să te iubesc o noapte în ţara mea subţire
şi stelele puţine să aibă faţa neagră
de frica morţii. Pure, două lacrimi
să tremure înalt deasupra mării."

O particularitate este ceea ce aş numi tendinţa către ipostaziere. Nimic nu e exprimat direct (confesat) în această poezie: stările sufleteşti, emoţiile momentane ori acele impresii stabilite de noi înşine se sfârşesc prin a alcătui un autoportret lăuntric, spiritual, toate sunt ipostaziate, obiectivate adică metaforic. Fuga aceasta de exprimare directă caracterizează una din cărţi: *Portretul unui necunoscut* (1980). Într-adevăr, nu despre cineva cunoscut (mărturisit) e vorba, ci despre un necunoscut sau, mai bine, despre măştile sale. Aceste măşti nu au rostul de a-l ascunde pe poet (aşa cum prăvălia frânghierului nu urmăreşte să ascundă deprimarea şi dorinţa de sinucidere, nici lebăda, fantasma morţii), ci din contra, sunt mijlocul lui esenţial de a se arăta. Am vorbit de ipostaziere: poetul nu există în afara acestor multiple ipostaze ale sale: Prinţul, Jumătate de om pe jumătate de iepure şchiop, bătrânul domn Bau-Bau şi celelalte. El n-are aşa zicând un singur obraz, pe care să-l poată dezvălui printr-un gest, ci nenumărate şi, chiar dacă înrudite, destul de deosebite. Ipostaziindu-se mereu, poetul devine mereu altul, rămânând el însuşi: este, în acelaşi timp, el şi altul.

Niciodată n-a fost mai lapidară poezia lui decât în *Spectacolul amânat* (1985), deşi nici „gălăgioasă" n-a fost vreodată. Volumul cuprinde numeroase poeme într-un vers sau, mai bine, cu titlul sub care le grupează autorul, *minute* lirice: definiţii, sentinţe, reflecţii sau, pur şi simplu, imagini frumoase. Iată câteva, culese absolut la întâmplare, în care lirismul s-a cristalizat: „în jurul soarelui pământul descrie curba riguroasă a unui vers"; „dragostea e uşoară ca frunza teiului, spune cântecul, da, da, şi ca şenila tancului, dragostea, draga de ea"; „aceste cititoare fără astâmpăr, adolescentele mele cu buze pline de cuvinte imprimate roşu şi albastru pe care le silabisesc pofticioase cu sfârcurile mioape ale sânilor"; „plânge încet mecanismul rotund al

turturelei"; „cu câteva clipe înainte de sfârşit zăpada devine albastră de parcă ar fi gata să se întoarcă la cer"; „fulgerul, infarctul bătrânului nor"; „o cireaşă pe masa mea goală – are şi ea un destin". Structura acestor cristale lirice este însă aparent simplă. O reţea de nevăzute vase sangvine o irigă pe dinăuntru. În carnea rece a poemului există galerii secrete, grote şi abisuri, în care se desfată o fantezie bogată în „meraviglia" baroce: „şi ne-a rămas doar portocala, portocala, şi-n ea, aţipit, un pui de leoaică (dinţii ei de aur dulce se topesc în gurile ştirbilor) – portocala are prea multă putere, va exploda într-o zi, e o grenadă pe care Dumnezeu ne-a aruncat-o pe fereastră". Majoritatea *minutelor* lui Florin Mugur sunt scânteietoare şi profunde, opere de ingeniozitate şi de caligrafie strictă, dar în manierismul cărora anxietatea freamătă ca izvoarele sub lespedea de frunze. Versul e fragil, sticlos, translucid, gata însă mereu să plesnească de tensiunea lăuntrică. O senzualitate stăpânită, frigul moral şi angoasa îşi caută în el refugiul ca într-o cochilie de melc. Rareori o scriitură mai exactă şi mai calculată a „transcris" o intensitate mai mare a emoţiei. Poezia lui Florin Mugur a ajuns la această puritate tensionată, după îndelungi tatonări şi crispări. Poetul a lepădat măştile, cu care s-a jucat începând de la *Cartea Regilor* şi până la *Portretul unui necunoscut*, simbolistica folclorică şi cărturărească în care şi-a disimulat o vreme sentimentalismul; s-a întors din calea, mai directă, a confesiunii, despuiată de artificii şi semănând cu un strigăt disperat al inimii, din *Viaţa obligatorie*. S-a împăcat într-un fel cu sine însuşi şi, dacă n-a devenit cu adevărat senin, pare, în orice caz, mai puţin torturat. Nu se mai aude clănţănitul strident, obsedant al dinţilor, care era laitmotivul celor din urmă cărţi ale sale. Desigur, muzicalitatea poeziei este tot sincopată, însă arcul instrumentului s-a destins. A rămas doar tremurul nervos, care face să vibreze imaginile şi transformă liricele mărturisiri într-o ciudată alertă sentimentală.

> „la 49 de ani, iată
> scriu despre tine cu entuziasm –
> de câte ori să mai spun că nu sunt un om
> sfârşit?
> ca şi cum m-aş mândri că mai pot auzi
> greierii
> că mai pot pune virgule
> că mai pot cerceta nervii dureroşi din
> capul păpădiei
> ca şi cum te-aş auzi din nou strigându-mi:
> încetează!
> sunt atât de puţine femei în viaţa ta încât
> ar trebui
> să-ţi fie ruşine – măcar trei sunt, măcar
> patru?
>
> tu cu păpădiile tale care seamănă atât de
> bine cu creierul
> unui biet zăpăcit
> mai bine numără femei, nu nervi
>
> mai bine numără silabele versului
> silabele feminine, auzi?
> un vers măreţ se ţine măcar pe cinci
> femei."

Proza lui Florin Mugur este interesantă (mai ales memorialistica din *Aproape noiembrie*, 1972, care evocă reţinut-sentimental locuri ale adolescenţei şi tinereţii), fără să se ridice la nivelul poeziei. Şi-au avut însemnătatea în epocă, meritând a fi consultate şi astăzi, cele două cărţi de interviuri, cu Marin Preda (1973) şi Paul Georgescu (1982).

NICHITA STĂNESCU
(31 martie 1933 – 13 decembrie 1983)



Foto: I. Cucu

„...Nichita Stănescu nu este numai un versificator diabolic de abil, un poet inspirat şi original, este şi un teoretician al poeziei. A construit un model (poezia metalingvistică), un tip genetic de lirism...", scrie E. Simion în prefaţa la *Opere* din 2002. „Nichita Stănescu e cea mai mare iluzie a criticii noastre actuale", scrie, parcă în replică, Gh. Grigurcu, în *Amurgul idolilor* (1999). Receptarea poetului *Necuvintelor* stă, toată, între aceste două extreme. E drept şi că, atât înainte, cât şi după 1989, cultul personalităţii poetului s-a dovedit mai puternic, deşi contestarea e la fel de veche, datând şi unul, şi alta din anii '60. Poate şi pentru că a fost mult prea excesivă de la început, în vreme ce pledoaria pentru originalitatea poetului avea mai mult decât un sâmbure de adevăr. Astăzi, cu prima ediţie critică pe masă, ne putem face o idee mai limpede şi mai obiectivă. Ceea ce bate numaidecât la ochi, la capătul unei lecturi nu fără destule obstacole, este inegalitatea poeziei. Decalaje valorice mai mari nu există, probabil, în opera niciunui alt mare poet român. Însă tot aşa de bătătoare la ochi este originalitatea. Doar inaderenţă la tipul ca atare de poezie denotă afirmaţia lui Grigurcu după care Nichita Stănescu ar fi un „idol fals, aşezat în locul valorilor interzise, subestimate, răstălmăcite, ori al celor ce n-au venit încă." Afirmaţia pare izvorâtă, între altele, şi din exagerarea conţinută în teza lui Simion referitoare la construcţia teoretică a modelului poetic. Poetica lui Nichita Stănescu e interesantă, ce e drept, dar confuză. Dacă există vreun model, acesta este spontan şi trebuie refăcut cu prudenţă din răsfăţul stilistic al *Antimetafizicii*. „Necuvintele" nu pot fi cuvinte ce refuză să mai fie simple vehicule, cum susţine Simion. Nichita Stănescu n-ar fi, pentru atât, un pionier, ci un epigon al celor dintâi poeţi moderni. Deşi nu e foarte clar, conceptul de *poezie metalingvistică* este totuşi cel mai în măsură să ne sugereze originalitatea. Lirismul *fonetic*, *morfologic* ori *sintactic* foloseşte *ad libitum* gramatica, dar ne lasă să înţelegem că poetul doreşte mai mult decât au reuşit Arghezi sau Barbu, în sensul exploatării resurselor lexicului, atât a realităţii, cât şi a virtualităţilor cuvântului. Intuiţia excepţională, nicidecum cultura poetică, destul de precară, l-a condus pe Nichita Stănescu la ideea unei poezii a poeziei. De altfel, scurta istorie a poeziei noastre moderne arată o astfel de evoluţie. Între războaie, metamorfoza cea mai evidentă a poeziei constă tocmai în tendinţa de a se lua pe sine ca obiect, devenind tot mai pură (nu neapărat în înţelesul de la abatele Bremond). Ar fi de precizat felul în care s-a apropiat poezia noastră de acest ideal proclamat, în definitiv, de Poe încă din zorii epocii moderne. Eminescu este cel care a dat expresie poetică integrală limbii naţionale. El a creat ceea ce am putea numi limba literară a poeziei româneşti. Aşa cum era concepută aceasta de către clasici şi romantici. Arghezi, pe urmele lui

Eminescu, a creat, la rândul său, a doua limbă literară a poeziei noastre, aceea modernă, fără frontiere, care a recuperat tot ce fusese exclus înainte, prozaicul, urâtul şi trivialul. El a scos poezia din puterea tabuurilor morale, religioase şi sociale. Procesul avusese loc mai devreme în alte literaturi. La noi el a fost opera ultimei generaţii a secolului XIX şi a primei din secolul XX. L-au continuat avangardiştii interbelici, radicalizându-l, dar i-a costat indecizia între lupta de eliberare ideologică şi aceea de eliberare verbală a poeziei, care nu erau obligatoriu legate. Una constă în detabuizare, a doua, în libertate lexicală. Nichita Stănescu a desăvârşit-o pe cea din urmă, sfărâmând toate chingile, dezlegând toate nodurile. „Necuvintele" lui nu sunt altceva decât cuvintele în deplină libertate. Aşa stând lucrurile, n-are sens să-i reproşăm „sterilitatea lăuntrică" sau carenţa emoţiei, câtă vreme nu într-o astfel de materie lucrează poetul. Există două feluri de reformatori în poezie. Există poeţi ca Baudelaire sau Arghezi, care reformează un mod de a gândi moralmente poezia, şi există poeţi ca Mallarmé sau Nichita Stănescu a căror reformă ţinteşte modul de a gândi artisticeşte şi poezia. La aceştia din urmă, nu sunt importante „profunzimile", „dramele", ecorşeurile sufleteşti. Abia în ultima culegere antumă, poezia lui Nichita Stănescu a început să arate şi dosul covorului, nodurile adică, după ce până atunci arătase doar faţa, semnele, jocurile de fire care se împleteau exuberant şi strălucitor ca să dea naştere unor figuri de o neasemuită frumuseţe.

Cele dintâi poezii publicate (fiindcă acelea rămase inedite până de curând, datând din anii '50, sunt doar o combinaţie abilă, dar naivă, de Arghezi, Barbu, Topîrceanu şi M.R. Paraschivescu) din *Sensul iubirii* (1960) sunt labişiene, caligrafiind pe temele realismului-socialist, însă cu o remarcabilă puritate. Imaginarul realist-socialist e la Nichita Stănescu difuz, neconturat, lunecând în fundalul poeziilor ca expediţia lui Xenophon în frazele poetice din *Anabasisul* lui Saint-John Perse. O particularitate ce se va dovedi rezistentă în volumele următoare este „corporalitatea": umerii, aripile, tâmplele, gleznele, fruntea etc. alcătuiesc de pe acum o anatomie lirică foarte personală. Nu se poate şti ce este autentic şi ce nu în această poezie în care aproape întreg planul sentimental este contrafăcut: „C-un gând foşnesc toţi arborii, mai pur/ şi cu-o bătaie-a inimii, răsună/ larg discul orizontului din jur/ parcă lovit de-un răsărit de lună.// Cu trupu-acesta bolţii îl supun/ rubine şi smaralde, ametiste/ şi cărămidă trupului mi-o pun/ la ridicarea lumii comuniste." Imaginarul colectiv şi împrumutat (războiul, fasciştii, Fučik, Lenin, Vasile Roaită) e tratat nu doar cu mai multă graţie decât la orice alt poet contemporan, dar, pentru prima oară, împins într-un fundal neclar, evaziv, indistinct şi chiar misterios. Caligrafia realist-socialistă se continuă şi în *O viziune a sentimentelor*, indicând deja calea majoră pe care poezia tânără va evada din contingent (baraje, oţelării, sonde) într-un lirism ce pare pur şi melodios ca o cantilenă. Dar în acest al doilea volum găsim şi primele poeme tipic nichitastănesciene:

> „Alergând, alergând mi se-nteţeau muşchii,
> scheletul alb ce-l ţin în mine,
> ca marmora lui Michelangelo statuile,
> a început să se facă mai luminos, mai luminos
> vertebră de vertebră, os de os."

Sau:

> „Mâinile mele sunt îndrăgostite
> vai, gura mea iubeşte,
> şi iată, m-am trezit
> că lucrurile sunt atât de aproape de mine,
> încât abia pot merge printre ele
> fără să mă rănesc."

Sau, în fine:

> „E o întâmplare a fiinţei mele:
> şi-atunci, fericirea dinlăuntrul meu
> e mai puternică decât mine, decât oasele mele,

pe care mi le scrâşneşti într-o îmbrăţişare
mereu dureroasă, minunată mereu."

Două observaţii impune această poezie. Prima este ştergerea diferenţei dintre subiect şi obiect, dintre fiinţa poetului şi lume, dintre moral şi fizic. Sentimentele capătă corp, se izbesc unele de altele, se rotesc, se rănesc venind în contact cu lucrurile, pe scurt, par tot atât de materiale ca materia din care este alcătuită lumea. Fizicii emoţiilor îi corespunde o metafizică a lucrurilor. A doua observaţie priveşte intervenţia cuvintelor, a vocabularului în acest dans psiho-fizic:

„Pe urmă ne vedeam din ce în ce mai des.
Eu stăteam la o margine-a orei,
tu - la cealaltă,
ca două toarte de amforă.
Numai cuvintele zburau între noi,
înainte şi înapoi.
Vârtejul lor putea fi aproape zărit,
şi deodată,
îmi lăsam un genunchi,
iar cotul mi-l înfigeam în pământ,
numai ca să privesc iarba-nclinată
de căderea vreunui cuvânt,
pe sub laba unui leu alergând.
Cuvintele se roteau, se roteau între noi,
înainte şi înapoi,
şi cu cât te iubeam mai mult, cu atât
repetau, într-un vârtej aproape văzut,
structura materiei, de la-nceput."

Foarte sugestivă este imaginea poetului ca un Tarzan care sare din cuvânt în cuvânt, agăţat de liane, veritabil acrobat liric. Lucrurile devin la rândul lor părţi de vorbire, se leagă în propoziţii, cuvintele se desfac în silabe şi în sunete care gravitează ori zboară ca o materie. Odată însă descoperită nota, în această poezie al cărei sunet nu mai fusese auzit niciodată, poetul se dovedeşte incapabil s-o exploateze conştient şi convingător până la capăt. *Dreptul la timp* (1965) readuce motivele realist-socialiste („cutremurătorul Februarie"), e drept, chircite într-un discurs tot mai evaziv şi pe alocuri absurd. E ca o spălare a tematicii pentru a putea fi repusă în circulaţie. Nimeni nu-i mai cerea lui Nichita Stănescu să scrie poezii ţinând de un fel de *nouveau réalisme-socialiste* precum aceasta: „Oţelul e raţiunea Hunedoarei;/ arterele lui de foc/ bucle de foc ale literelor care scriu/ cuvântul pace", amestecând în lava din furnalele standard ale anilor '50 obsesii din cele mai personale, ca şi un început de patriotică *Cântare a României* pe gustul anilor ce veneau, cu Mărăşeşti, Decebal şi restul figuraţiei istorice. Şi totuşi *Roşu vertical* (1967), *Un pământ numit România* (1969) abundă în banalităţi de acest tip: „Despre patrie se pot spune/ cuvinte scrise cu colţul inimii noastre", sau: „De două mii de ani acest pământ/ din trupurile noastre face parte". Un punct de cotitură l-ar fi putut reprezenta *11 elegii* (1966), probabil volumul cel mai original al autorului. În *11 elegii* poezia pură a neomodernismului atinge punctul cel mai înalt. Puritatea e aproape absolută în cele douăsprezece texte în care oasele fragile ale ideilor nu se mai simt sub carnea poemelor. *Elegia întâia* evocă tocmai acest poem care începe şi se sfârşeşte cu sine, ca un fel de astronomică gaură neagră care nu lasă nimic să scape în afară şi în care poetul locuieşte laolaltă cu şirul de bărbaţi purtându-i numele:

„El începe cu sine şi sfârşeşte
cu sine.
Nu-l vesteşte nicio aură, nu-l
urmează nici o coadă de cometă.

Din el nu străbate-n afară
nimic; de aceea nu are chip
şi nici formă. Ar semăna întrucâtva
cu sfera,
care are cel mai mult trup
învelit cu cea mai strâmtă piele
cu putinţă. Dar el nu are nici măcar
atâta piele cât sfera."

Aceste versuri au devenit la fel de celebre precum acelea din *Oul dogmatic* al lui Ion Barbu, dacă e să ne referim la posibilele antecedente. Dacia mai curând blagiană decât pîrvaniană din *Elegia a doua* este tot aşa de sugestiv zugrăvită ca o lume în găurile căreia, ca în scorburi, e aşezat câte un zeu. Oarecum pretenţioasă este *A treia*, în care poetul descoperă gustul pentru o reflecţie sofisticată şi uscată, dar în care se fixează totodată motivul cel mai frecvent şi viguros din poezia lui Nichita Stănescu, acela al ochiului „gol pe dinăuntru/ ca un tunel", prin care privirea devine una cu ceea ce este privit: „Atârnăm/ de capătul unei priviri/ care ne suge". Omul nu mai este singurul care priveşte. E privit la rândul lui de lucruri. Frunza se preface în „gârlă de ochi verzi". Separaţia dintre eu şi lume sau dintre visceral şi real cade odată cu dispariţia antropocentrismului. *A patra* înfăţişează tocmai refacerea unităţii primordiale. *A cincea* descrie un tribunal al naturii care-l condamnă pe om să redevină măr, frunză, pasăre. Tema e reluată în *A şaptea*, ca şi cum deziderатul s-ar fi realizat: „Trăiesc în numele frunzelor...". *Elegia oului*, a noua, reia o temă secundară din cea dintâi, a sinelui lipit de sine. Doar că locaşul poetului este acum fără dubii oul lui Barbu. Argheziană este *Elegia a zecea*. Pe poet îl doare „invizibilul organ, cel fără nume", nemirosul, negustul. Boala lui este intersenzorială, dar nelegată de senzaţii. Asociativitatea e de tip avangardist: „Mă doare diavolul şi verbul/ mă doare cuprul, aliorul,/ mă doare câinele, şi iepurele şi cerbul...". Prozaice, abundând în non-sensuri nu totdeauna voite, sunt celelalte elegii. Volumele care urmează nu mai aduc lucruri noi, dar rămân la un nivel ridicat, cel puţin acelea de dinainte de 1970.

Oul şi sfera (1967) este limpezit tematic, putându-se cita oricând versuri din cele mai frumoase ale poetului. *Laus Ptolemaei* (1969), *Necuvintele* (1969) sau *Măreţia frigului* (1972) reiau în chip mai metodic, dar şi mai puţin inspirat, motivele anterioare. Ptolemaeu simbolizează bunul-simţ empiric, eroarea necesară a percepţiei care constituie lumea: poezia visează să regăsească terenul sigur al realului, temându-se de schema abstractă a gândirii care desfigurează. Ptolemaeu e definit ca „martorul bunului-simţ" şi al „existenţei", însă aspectul poemelor e deliberat didactic şi suavitatea lirică de până acum se evaporă lăsând în loc un pietriş de concepte. Unele poezii seamănă cu nişte prelecţiuni care enunţă legi, reguli, gnome. Sigur, glossele acestea sunt similiştiinţifice. Dar nu mai puţin apropiate de vechea poezie de idei, deşi poetul se fereşte de ea: „O, niciodată, niciodată,/ nu mi-a fost dor de vreo idee,/ ci numai de un măr sau de un mers de fată". E de remarcat factura naivă, aceea care de fapt o salvează de preţiozitate, dându-i un aer ludic:

> „Eu cred că pământul e plat
> asemeni unei scânduri groase,
> că rădăcinile îl străbat
> atârnând de ele-n gol, cranii şi oase,
> că soarele nu răsare mereu în acelaşi loc
> şi nici nu răsare acelaşi soare,
> ci tot altul după noroc
> mai mic sau mai mare."

O superbă poezie, *Cosmogonia sau cântec de leagăn*, leagă acest plan copilăresc de imensităţile astrale, ca la Eminescu ori Arghezi, cu deosebirea că „veghea gravidă de lucrurile lumii" este la Nichita Stănescu uşure, serafică, în registru minor:

> „Să nu adormi. Spiritele stărilor de suflet
> se dau în leagăn. Hei-ho –
> pentru ninsoare, pentru gheaţă, pentru frig.
>
> Să nu adormi. Lasă cerul deschis
> până când vom desluşi desimea
> stelelor unele-n altele,
> fără nicio uşă, fără nicio fereastră."

Sunt din ce în ce mai multe metapoezii, construite ca nişte psihodrame, cu dialog şi personaje. Dar şi poezii în maniera unor *limerick*-uri,

pe jumătate glumeţe, pe jumătate absurde, cu tiparul sfărâmat din care cuvintele ies în roiuri asociative dintre cele mai neaşteptate, zburând, plutind, căzând sau lovindu-se unele de altele în cea mai deplină libertate. Primele anunţă ciclul iniţial din *În dulcele stil clasic* (1970), ultimele, pe cel care urmează. Volumul debutează cu câteva lungi poeme anxioase, între care *Moartea păsărilor* este o capodoperă: viziune hitchcockiană a unui univers saturat de păsări, de ouă sparte, de coji, de gălbenuş, de albuş şi, totodată, o artă poetică puternică şi bazată pe repetiţii, inspirată de îndoială în vocaţia proprie:

„Ouăle se ciocnesc între ele în aer.
Plouă torenţial. Norul de păsări smintit
se-nteţeşte aripă-n aripă,
Plouă înghesuit.
Se sparge în aer oul de ou.
Plouă cu albuş, cu gălbenuş.
Aerul se lipeşte de albuş, de gălbenuş,
de albuş, de gălbenuş.
Şi începe să plouă cu aer
până când plouă cu tot aerul,
torenţial, până când plouă cu tot aerul.

Îngerul
mereu îşi duce mâna la beregată.
mereu îşi duce mâna la beregată.

Coboară aerul, se scurge în canale
pe lângă ţurloaiele îngerului,
se scurge-n canale
amestecat cu albuşul
şi tot gălbenuşul.

Îngerul încearcă să respire,
să se respire,
dar gura îi este sudată
cu albuş – o dată, cu gălbenuş – o dată,
şi mereu îşi duce mâna la beregată,
şi mereu îşi duce mâna la beregată...”

Oul barbian îţi dă întâlnire aici cu arhanghelii blagieni care au aripile frânte. În locul expansivelor anatomii poetice din *O viziune a sentimentelor*, iată o biologie deprimată, o frică de uzurpare lăuntrică, un instinct al timpului care macină totul între grele pietre de moară, iar în locul extazului gleznelor, tâmplelor şi umerilor, a beţiei adolescentine a simţurilor, urechea înfundată cu ceara vârstei, ochiul orb al maturităţii întrebătoare şi nesigure:

„Şi dacă s-ar deschide deodată un ochi
chiar pe clanţa pe care apeşi?
Ai mai putea tu oare
să pui mâna pe privire?
Ai fi în stare tu să intri într-o vedere?
Ai putea tu să fii văzul meu?
Ai putea tu să fii – dacă dintr-o dată
s-ar deschide un ochi –
te miri cine ştie unde,
te miri cine ştie când?
Orbul de mine te întreabă
poţi tu să fii vederea mea?”

Celălalt aspect din *În dulcele stil clasic* se referă la poezii de dragoste, madrigaluri, cântece trubadureşti, într-o manieră extrem de liberă, ludică şi ironic-sentimentală, care denotă o imensă inventivitate fonetică, morfologică, sintactică şi, nu în ultimul rând, semantică:

„Scoate-mi pielea de pe mine
poate vrei o amforă,
poate vrei să bei dulbine
Doamnă Verde Camforă.

Poate că le este sete
ale dumneavoastră plete,
poate că vă sunt uscate
paişpele cel de carate.

Poate că vă este talpa
nepupată mult prea alba
şi nesupt vă este sfârcul
şi mult prea puţin – prea multul.”

Nici una, nici alta din aceste două feluri de poezie nu are o urmare imediată în *Epica magna* (1978) şi în *Operele imperfecte* (1979), de care comentatorii au legat o schimbare la faţă definitivă a poetului. Nichita Stănescu trăieşte, în aceste cărţi, ca şi în altele din epocă, prin umbra lui. Cel mai supărător lucru este impresia de autopastişă, de repetare palidă a unor motive şi expresii. Cine nu-şi aminteşte de elogiul lui *A* din *Necuvintele*; „Cine eşti tu, A?/ tu, cea mai omenească şi/ cea mai absurdă literă!" Prima poezie din *Epica magna* este tot o *Descriere a lui A*, în versuri uneori inspirate („Templu al cuvântului, A/ rugarea trupurilor noastre fumegânde"), alteori cam silnice („Gândire devenită strigăt/ înzdrăvenind un mormânt"), dar, în fond, o reluare, ca şi *Căţărarea pe o rază*, a vechiului motiv („îl ştiţi voi pe A,/ murdarul de A, luminosul de A"), care denotă secarea imaginaţiei. *Pean* pare un duplicat al definiţiilor lirice din *Laus Ptolemaei*. Versurile de tot rele nu lipsesc: „O, tu, lună dezvirginată/ aruncă-ţi stele în spate". O aritmetică ce şi-a pierdut, prin supralicitare, orice savoare poetică, şi a cărei origine se află în *11 elegii* sau în *Dreptul la timp*, produce mostre de cugetare prozaică, la fel ca şi repetarea gnomelor din *Laus Ptolemaei*: „Este ceea ce este./ Legea este a totului, tot ceea ce este./ Îndepărtarea de lege se numeşte este./ Eroarea este îndepărtarea de eroare" etc. Verbozitatea transformă multe din aceste sentinţe, de pe plaja cărora apa s-a retras definitiv, în curate nonsensuri. Iată o poezie care „cotcodăceşte" fără a mai face oul, vorba lui M. Sorescu (*Uşor cu pianul pe scări*). Platitudinile sunt câteodată deficiente gramatical („pe foarte viguroasa de greşeală a lor"). Modificarea de regim sufletesc este totuşi perceptibilă, mai ales în *Operele imperfecte*. Simbolul nu mai e Ptolemaeu, e Sisif. Un gust de zădărnicie pune stăpânire pe poet. Dar versurile rămân rele. Cu câte o excepţie, cum e *Tocirea*, capodoperă norocoasă în deşertul de cenuşă:

„Soldatul mărşăluia, mărşăluia,
mărşăluia,
până când
până la genunchi
piciorul
i se tocea, i se tocea
i se tocea
până când
trunchiul
până la coaste
i se tocea, i se tocea
i se tocea
până când
până la sprâncene orbea
orbea, orbea
până când
părul lui iarbă neagră era
iarbă neagră era, iarbă neagră era.
Un cal alb venea
şi o păştea
şi o păştea, şi o păştea.
I-ha-ha, i-ha
i-ha."

Noduri şi semne (1982) vine, în sfârşit, cu un ton cu adevărat nou, de care poetul e, de altfel, conştient, dovadă chiar prima poezie din carte, *Căutarea tonului* („Înger?/ înger.../ Nu, nu e bine!/ Vasăzică, de la început!/ înger?/ Nu, nu e bine înger!"). Cele mai multe poezii sunt elegii despre tristeţe, jale, moarte. Naivitatea voită, pe care o remarcam mai de mult, izbuteşte aici să producă exemple frapante de simplitate. Poezia e mai „banală" ca oricând, dar a câştigat în naturaleţe, în „sentiment", ceea ce a pierdut în complicaţie abstractă. Pe alocuri, ea începe să semene cu contrastele de alb şi negru ale lui Bacovia. Lumea e tăiată la mijloc, între întunecat şi luminos, între sus şi jos, între dreapta şi stânga. *Nodurile* şi *Semnele* sunt scurte, poemul nu se mai dezvoltă, pare spus dintr-o respiraţie. Ideea care pare să fi stat la baza titlului şi a grupării pe cele două serii a poemelor din volum (pe care Nichita Stănescu n-a explicat-o niciodată clar, conform obiceiului său de a-şi

metaforiza până la absurd propozițiile teoretice) este aceea că lumea are față și dos, nodurile indescifrabile de pe dos fiind lizibile pe față ca niște semne. Însă nu toate *Nodurile* sunt noduri, nici toate *Semnele* nu sunt semne la un Nichita Stănescu incapabil să se ia până la urmă în serios. Câteva dintre cele mai reușite poezii par neterminate, cu finaluri care par niște improvizații obosite. Chiar și așa, este o altă poezie în acest volum, lipsită poate de strălucirea din timpurile bune, dar mai dramatică, pe alocuri panicată, și, chiar dacă jucată în stil de psihodramă, extrem de simplă și totuși liric enigmatică:

„Ce faci acolo, m-a-ntrebat Daimonul
meu pe mine
ce faci tu acolo?
Capcane, nu vezi, eu fac capcane!
Lețuri pregătesc și lanțuri pregătesc,
nenumărate chei fără de lacăt!
Ce faci acolo?, m-a-ntrebat Daimonul
meu pe mine.
Precum ți-am zis, eu fac capcane,
pândesc un animal ca să se prindă-n ele!
Pândesc cu cheia mea un lacăt!
Aha, mi-a spus Daimonul, ești vânător,
știam.
Nu știi nimic, i-am răspuns,
eu n-am capcană pentru tine!"

Aici se încheie (căci abecedarul poetic pentru copii din *Carte de citire, carte de recitire* nu e decât o pastișă argheziană, iar articolele și interviurile sunt vorbărie goală) destinul unui poet excepțional și inegal, căruia editorii avizi de inedite i-au făcut mai degrabă un deserviciu. Nichita Stănescu nu este nici atât de verbios precum socotesc contestatarii săi (Gh. Grigurcu, M. Nițescu, Marin Mincu), nici atât de profund precum îl cred adulatorii. Dar este probabil cel mai original poet român de după al Doilea Război. Pecetea pe care el a pus-o pe poezia noastră este inefasabilă. Poetul cel mai ușor de recunoscut și mai greu de confundat dintre toți a creat o limbă poetică la fel de liberă și de încântătoare cum este zborul păsării în văzduh.

CEZAR BALTAG
(26 iulie 1939 – 26 mai 1997)



Cu o cotă înaltă spre sfârșitul anilor '60, eclipsată apoi de poezia unor colegi de generație mai originali ori doar mai norocoși, căzută în desuetudine odată cu optzecismul, lirica cultivată și sobră a lui Cezar Baltag a pendulat tot timpul între manierism și pitorescul folcloric de factură intelectuală. Ea și-a desăvârșit din vreme o mitologie și o muzicalitate proprie. Poetul este un stilist. Emoția stă la el sub șapte peceți de artă. Din folclorul autohton sau din credințe și eresuri orientale, a distilat la nesfârșit esențe. Nu e vorba atât de taine profunde, cât de proceduri magice. Mitologicalele lui Baltag țin de ritualitate. Limbajul are aură. Înțelesurile sfârâie ca tămâia în materia incantatorie a frazelor. Lirismul este solemn, vag, livresc și invocator. Pigmentul exotic

este rodul curiozităţii culturale, polenul rămas pe mâinile care scutură floarea. Aţintit către tot soiul de mistere ori atras de analogii neaşteptate, spiritul poetului este treaz şi cerne totul. Comuniunea cu universul este distantă, contemplare a necunoscutului de pe buza prăpastiei. În fierberea de dedesubt, poetul nu coboară niciodată. Doar nările îi tremură uneori la mirosul de catran care ţâşneşte prin porii pământului.

La debut, Cezar Baltag este deja un virtuoz mascând un sentimentalism melodios şi artificializat. C. Regman a putut vorbi de o „matematică de echivalenţe şi substituiri". Mai izbitoare decît livrescul este întinderea rădăcinilor culturale ale inspiraţiei în *Madona din dud* (1973), prima lui carte caracteristică, amestecând descântecul popular cu acela cult de la Pann, Arghezi sau Barbu. Preferinţele tânărului poet merg cu egală insistenţă spre *Flori de mucigai* şi *Domnişoara Hus*, spre formulele de basm de la Emil Botta şi spre folclorul ţigănesc al lui Miron Radu Paraschivescu, spre versul ludic şi copilăresc ştiut şi lui Nichita Stănescu sau Ion Gheorghe („Unde este armăsara/ ce sfinţea odinioara?// Doamne, ce mai leopardă/ care muşcă şi dezmiardă"). Nota proprie lui Baltag este folosirea conştientă a tuturor acestor înrâuriri într-un registru de pură virtuozitate. O anume crispare vizibilă în *Odihnă în ţipăt*, volum prea îndatorat filosofării abstracte a lui Nichita Stănescu, este eliminată în *Madona* şi în celelalte. Poezia lui Baltag devine foarte simpatică, deşi niciodată pe deplin originală:

„Ziua noapte, dealul şes,
soare, până unde-ai mers?
Frunză albă, rost-nerost
piatră până unde-ai fost?

Am fost către, am fost lângă,
unde creşte floarea stângă,
am fost înspre, am fost până
cale de o săptămână,

la margine de pământ,
să aud cucul tăcând,
la mijloc de logostele
unde pasc ielele mele.

Foaie, bob cărunt,
unde sunt, unde sunt?
Sunt acolo, sunt aici,
unde pasc îngere mici,
Sunt în toate, sunt în parte,
sunt bolnavă de departe."

Versuri indiscutabil frumoase, fluente, cu o bună muzică lăuntrică, dar încă nu profunde. Abia în *Euridice şi umbra* (1988) transpare nota biografică. O parte din văluri au căzut, ceremonialul a fost dereglat de necesitatea imperioasă a mărturisirii, temele cărturăreşti s-au tras la o parte, dezgolind o inimă palpitândă şi fragilă. Cezar Baltag nu e, desigur, altul, proverbiala lui delicateţe este intactă, motivele, aceleaşi, dar versul se înfioară de emoţie ca niciodată înainte:

„Şi-am văzut pe plai
floarea mea de rai.
M-aplecai s-o tai,
Când mă ridicai,
Doamne, ce aflai?
Tu nu mai erai,
Tu nu mai erai,

Când m-am aplecat
drumul s-a schimbat,
nu te-am mai aflat
nu te-am mai aflat.

Împrejur de mine
brâne şi ravine
numai văi haine
şi mai jos în vale
un străin de cale
ca o întrebare."

Caligrafia tristeţilor fără leac, cu tot arghezianismul latent, vădeşte o sinceritate de rană deschisă:

„Aş vrea îngândurat să te descânt,
să leg fiinţa ta de un cuvânt

ca să ne regăsim atuncea când
vom mai veni vreodată pe pământ.

Ultima oară când ne-am întrupat
ţi-am povestit un basm de neschimbat.
Era al nostru cel adevărat.
De ce-ai plecat din el? De ce-ai uitat?

Privirea pierde tot ce mâna strânge.
Până la tine glasul nu-mi ajunge.
Fantasmele încep să te alunge,
Nu lacrimi în cuvinte am, ci sânge."

Alfabetul poeziei lui Baltag a rămas acelaşi. Însă manierismul s-a subţiat până la a lăsa să se vadă mai direct sentimentul. Nota personală străpunge plafonul norilor de teme şi imagini gata făcute (crinii, pàrcele, karma, *umbra et pulvis sumus*, soarta, Marea Mumă, Afrodita, Urania şi restul) într-o elegie fără sfârşit:

„Ţi-am mai spun visul
pe care ţi-l spun acum?
Dar oare e vis?
Sau e soarta
care ne toarce întruna?

Fiecare întâmplare
a fost trăită de două ori,
fiecare gând
l-au mai spus Parcele
încă o dată.

O zeiţă îmi înfăşoară înapoi
pe mosor copilăria.
Soarta îmi povesteşte un vis
pe care l-am mai trăit odată."

CONSTANŢA BUZEA
(n. 29 martie 1941)



Arta poetică a Constanţei Buzea este una dintre cele mai şocante şi totodată mai subtile:

„a sta pe margine şi a privi
nu înseamnă a sta degeaba
ci a înţelege fluviul liniştit
curgând la vale plin
de înotători şi de înecaţi
seninătatea lui calmează
nevinovat e fluviul spui
şi te arunci în valuri."

Acestea sunt principalele motive: fluviul, cu inocenţa lui senină şi crudă, care-l atrage ca un magnet pe poetul menit privirii de pe mal. Ce fel de privire este aceasta? „O altă cale de-a privi": versul aparţine Emilyei Dickinson, din faimosul poem 627, care pare să spună (după opinia autorizată a unor comentatori) că fiinţa poetului este ca o cetate asediată, iar poezia un fel de a gândi ieşirea din starea de asediu. Aşadar un anumit mod de a privi în jur, fiindcă niciun

poet nu vede decît ceea ce este. În generația Constanței Buzea, legătura dintre iubire și natură este aproape generală. Faptul se explică prin naivitatea obligatorie a tuturor descoperirilor. Poeții anilor '60 redescopereau, după deșertul proletcultist, poezia. Oazele peste care ei au dat au fost, inevitabil, cele de la începuturile poeziei moderne, Eminescu neputând lipsi, cu tot romantismul său idilic, în care natura și erosul coexistau paradiziac. Eminescianismul latent e definitoriu pentru toți șaizeciștii, înainte ca ei să se îndrepte spre surse mai apropiate, cum ar fi Arghezi, Barbu, Bacovia sau Blaga. Nici Constanța Buzea, care n-a debutat cu volumul *De pe pământ*, în 1963 n-a putut rămâne străină de dragostea prin care a reînvățat (la un loc cu Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Ana Blandiana sau Ion Alexandru) poezia. Acestea sunt, o vreme, un fel de ceremonialuri erotice solemn-muzicale, grav-melifluente. Se țin bine minte:

„plângi cu fruntea-n perna albă
unde părul meu demult
a crescut încet și singur
din nesomn și din oftat
plângi în vise
plângi în crucea păsărilor călătoare
plângi în zborul lor de toamnă
scuturat în mare"

Aceste nobile elegii de dragoste trebuie privite astăzi ca documente pentru o stare poetică (care este și una de spirit, dar nu în sens propriu: fiindcă poeții nu trăiesc cu adevărat sentimentele pe care le exprimă, ei considerându-le însă singurele capabile să exprime felul în care înțeleg ei, în momentul cu pricina, poezia). Proletcultismul înjosise poezia, silind-o să devină un soi de proză mincinoasă, falsă și trivială. Poeții tineri din anii '60 încearcă și reușesc să răzbune un deceniu și jumătate de umilire: scriind exclusiv în registru înalt (chiar și Sorescu, al cărui spirit ludic și parodic nu trebuie confundat cu nivelul stilistic jos), ei vor să fie frumoși și puri. Angelologia și-ar putea extrage un material foarte bogat din consultarea acestei lirici înaripate și la propriu și la figurat, celeste, azurii și fluturătoare. Când plâng, șaizeciștii o fac la fel de frumos, sprijinind elegia pe imagini ale ploii sau ale ninsorii sau pe cascadele vegetale ale părului. Primele poezii ale Constanței Buzea vorbesc cu mult mai puțin despre Constanța Buzea decît despre poezia însăși a acelor ani. Din această mecanică, vrăjită și eminescian adormitoare (G. Călinescu o identifica în esența romantismului lui Eminescu, odată eliberat de sonurile lui Alecsandri și Bolintineanu), poeziile Constanței Buzea evadează greu și relativ târziu. Se poate bănui că poeta însăși n-a renunțat cu plăcere (și dintr-odată) la niște clișee (ea nu le simțea ca atare) generoase, la rimele bogate, la ritualurile unui eros în bună măsură literar. Acum, când știm ce a urmat, putem citi dedesubtul clișeelor, al imaginilor comune și al eminescianismului latent un roman de iubire. Cuvântul înșală: avem mereu impresia că sentimentul real este mult mai înrudit cu fascinația decît cu pasiunea. O anume atracție fixează și fascinează. Poeta nu e atât prada acestei atracții, cât victimă a unei ciudate dorințe proprii de a se convinge. E mai degrabă un autoerotism, o îmbătare cu emoții, o formă de autosugestie sentimentală. Destrămarea mirajului nu coincide cu părăsirea tuturor iluziilor. Iubirea devine cu greu amintire. Ca umbre doar, de fundal, trec rare imagini ale căminului și maternității. Poeta va scrie extraordinare versuri pentru copii mult mai târziu. Deocamdată ea n-are încă ochi pentru domesticitatea calmă, cu bucuriile ei adânci, care îndepărtează spectrele. După cum n-are ochi (ce ciudat!) pentru natură. Deseori evocat, peisajul nu e particular: toamne, nori, copaci, crengi, frunze, flori, păsări, ploi sau ninsori. Nu pinii aromați ai lui Whitman, mierla lui Trakl sau Botta, decemvre al lui Bacovia sau gorunul lui Blaga. E defectul general al poeziei șaizeciste înainte de o anumită maturizare care a însemnat și individualizarea limbajului.

Din acest cerc, lirica poetei scapă odată cu abandonarea muzicalității exterioare și a bagajului de clișee menționat: poezia capătă un neașteptat

aer abstract, se umple de simboluri mai mult sau mai puţin obscure, unele voit ermetizante. Ruptura are consecinţe importante. Spre mijlocul anilor ’80 poezia Constanţei Buzea se aşază în tiparul deplinei maturităţi. Nu lesne de definit. Peisajul nu mai e general. Are o intensitate morală neobişnuită, pusă de la început sub semnul fragilităţii, al duratei scurte, al presiunii timpului. Apoi, este un ton, acelaşi de la un capăt la altul al poemului, care unifică impresiile, imaginile şi sunetele. Atitudinea morală este (o regăsim, iată, abia acum, după ce am descoperit-o în succintele arte poetice) de aşteptare răbdătoare: „cu capul plecat cu mâinile în poală/ aştept”. O atitudine, în fond, enigmatică, inelucidabilă. Există un rest. Poema, atât de densă, de bogată, nu-şi spune întreg secretul. Pe coperta ultimă din *Pelerinaj* exista o fotografie a poetei care pare inspirată de aceste versuri, dacă nu cumva e invers. Când am văzut-o prima oară – poeta, din profil, pe scaun, îmbrăcată într-o rochie albă, cu dantelă, ce pare să aparţină altor vremuri – fotografia m-a dus cu gândul, desigur, sub sugestia versurilor, la o poetă al cărei chip mi-a rămas necunoscut. Emily Dickinson. Nu ştiu ce altă poetă de la noi este mai apropiată de Emily Dickinson decît Constanţa Buzea. Mă refer la poemele ei din ultimul deceniu, fireşte. Între sonetele din *Ultima Thule* şi poemele libere din *Pelerinaj* nu e altă distanţă decît aceea metrică pe care o cere forma fixă şi regulată a celor dintâi. Aerul dickinsonian este însă evident. Expresia poetică se concentrează până la purul gnomism. Niciodată n-a folosit Constanţa Buzea mai puţine cuvinte ca acum şi ca să spună mai mult. Figura potrivită acestor poezii este epura. Nimic de prisos. Conturul unor insule de piatră ocolite de albastrul mării şi scăldate în soare. Atitudinea nu e peste tot aceeaşi, dar surprinde calmul câte unui pastel (care nu mai e amoros), aproape pillatian, în care impresiile par sculptate în cuvinte:

„septembrie fără asprimea verii
el este tot un fel de vară însă
mai dulce-ntunecat vrăjită pânză
pictată noaptea-n murmurele cerii

septembrie cu greieri în mătăsuri
formele norilor suind din mare
corabie de frunze muritoare
în care vâslele sunt păsări păsuri

se pregătesc cu lină hărnicie
să treacă toate dincolo seninul
sub care a-nflorit şi s-a copt vinul

septembrie timid visând în vie
ci nu se va lăsa el dus rai simplu
va sta deasupra ta şi-a mea tot timpul”

Pudoarea sentimentului este remarcabilă. Şi, mai ales, nici o emfază. Muzica a coborât o treaptă, spre interiorul poemelor. În *Pelerinaj*, unde nu mai există rimă, iar cadenţa e liberă, această muzică se adresează urechii interioare a cititorilor de poezie bună:

„aş spune mereu
şi în tăcere aş spune
şi în întuneric aş spune
şi în trecut m-aş duce să spun
rănile vechi nu s-au închis
armele nu sunt putrede
nici îngropate”

O enormă vulnerabilitate se simte în aceste poeme. Chiar dacă teama, regretul ori durerea sunt rostite cu gura închisă – poeme cu gura închisă – ele nu rămân neobservate. Rănile nu s-au închis, nici armele n-au fost îngropate. Seninătatea e departe. Dar poeta preferă să rămână fidelă felului ei ocolit şi răbdător de a privi lucrurile. Poezia ei se hrăneşte din mister şi din ambiguitate aşa cum se hrăneşte cariul din lemn. Încet încet devine perceptibil fondul sufletesc adânc din aceste poezii, care este unul religios, un fel de mistică fără un Dumnezeu precis, un naturism subtil şi integrator, extrem de democratic cu toate fiinţele, mai apropiat de franciscanismul

dulce, suav şi blând al poetului din Assisi decît de severitatea ascetică a ortodoxiei:

„trebuie stârpit răul
din rădăcină
dar cum
fără să fie rănit
pământul ciupercilor
şi al viermilor
cu care îşi satură dumnezeu
păsările"

Uimitor acest poem, mai cu seamă în versurile sale finale, în care radicalismul etic nu e respins, condamnat, ci doar îmblânzit de sugestia suferinţei universale pe care aplicarea lui ar provoca-o. Până şi crima poate fi înţeleasă, chiar dacă nu justificată, prin complexa, inextricabila şi misterioasa întocmire a cosmosului de fiinţe şi de specii:

„pisica îmi lasă în poală
un pui de vrabie viu
şi mă iscodeşte cu ochi de fosfor
fierbinte

nu de foame a vânat
ci ca să-mi arate virtuţile speciei
să-mi dea o şansă pe care n-o merit
o lecţie poate
lumea naşte fără istov
fiare şi inocenţi
zadarnic aşez micul înger
între flori la fereastră
pasărea se chirceşte şi moare
vărsându-şi sufletul într-un ţipăt
care zburleşte nimicul uşor
al penelor sale"

Sau iată chintesenţa de religiozitate absolut naturală, inteligentă, plină de un patos reţinut în expresivitatea sigură şi gnomică, tot aşa de limpede ca respiraţia unui nou-născut:

„numai o dată
la urmă de tot
trupul şi sufletul se recunosc
şi sunt împreună vorbindu-şi

milostiv sufletul îi spune trupului
iată-ne împreună
ca două trupuri îndrăgostite
şi ceea ce spune el este adevăr adevărat

trupul se-ncântă şi crede
rostind la rându-i
iată-ne împreună
ca două suflete îndrăgostite
dar ceea ce spune el e trufie
şi deşertăciune

celălalt plânge încet
înainte de a se înfrigura
şi a se ridica la cer
dar păream însufleţit de sufletul meu
şi păream împreună fiind
trup viu prin trup viu trecând
înmiresmat şi cald ca şi mine era
şi uite ce duhoare sunt
şi fără nici o apă în apropiere"

MARIN SORESCU
(19 februarie 1936 – 6 decembrie 1996)

Puţini mai ştiu astăzi că Marin Sorescu a fost şi un remarcabil critic şi eseist. Dacă e să-l credem, a scris critică de prin 1962, şi numai întâmplarea (adică articolul lui Călinescu din *Contemporanul*) l-a consacrat ca poet. Eseurile din *Teoria sferelor de influenţă* (1969) şi cronicile literare din *Uşor cu pianul pe scări* (1985) vădesc o acurateţe stilistică şi o luciditate venite ambele

din simpatia declarată pentru Ş. Cioculescu, şi o imaginaţie călinesciană, capabilă de formulări frapante şi memorabile, cu toate familiarităţile de expresie, uneori neîngăduite. Mai totul este citabil. Ciobanul din *Mioriţa* are un „discurs hamletian", balada populară ca atare ţinând de „un fel de matriarhat" al poeziei noastre. Sau: „O pompă monstruoasă atârnă deasupra lumii urmuziene. Când dă ea drumul la presiune prea mare, când absoarbe ea tot aerul, de te sufoci!". Geo Bogza „are inimă de poet antic şi bicicletă de suprarealist, mereu pe drumuri mari, constelaţii, galaxii, cu popasuri pentru necroloage şi exclamaţii, uimiri, perplexităţi, răscruci, poduri, ode şi epode". Şi: „Cartea foarte populară a lui Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, un fel de *Alixăndrie* a miturilor", este ca un „capac pe haos, cum vedeai înainte, în unele case de la ţară, biblia pusă capac peste oala cu lapte". Vasile Voiculescu este „un Fra Angelico mirean al poeziei române". C. Noica ar fi fiind „un sfătos al silogismelor". Victor Felea scrie o „poezie de sugativă, poezie de îmbibare" în care emoţiile pătrund ca într-un burete. „Orice vers al lui Bacovia trece prin urechile acului". În fine, „Ştefan Bănulescu pune o distanţă de-o fugă de dropie între el şi indiscreţia lumii". Cronicarul nu e nici binevoitor, nici cârcotaş, ci mai degrabă ludic în obiectivitatea judecăţilor. Dar când scoate capul, rar, pamfletarul este redutabil: „Dacă prindem câţiva ani buni la producţia de hârtie şi Eugen Barbu reuşeşte să publice toate volumele amintite, această *Istorie polemică a literaturii române* va fi cel mai mare monument funerar la *Groapa*, ilustrând strălucit că ce-şi face omul cu mâna lui nici dracul nu desface, şi orice pasăre pe limba ei piere". O bună cultură literară îl determină pe Sorescu să scrie la fel de expresiv şi de just despre dostoievskianismul lui Baudelaire şi despre ultimul cronicar muntean, Dionisie Eclesiarhul, să guste deopotrivă sofisticatul *Anabasis* al lui Saint-John Perse şi *Meşterul Manole*, să treacă de la Odobescu la Pasternak şi de la Rilke la Ovidiu, cel sosit la Tomis „murdar de ruj pe buze".

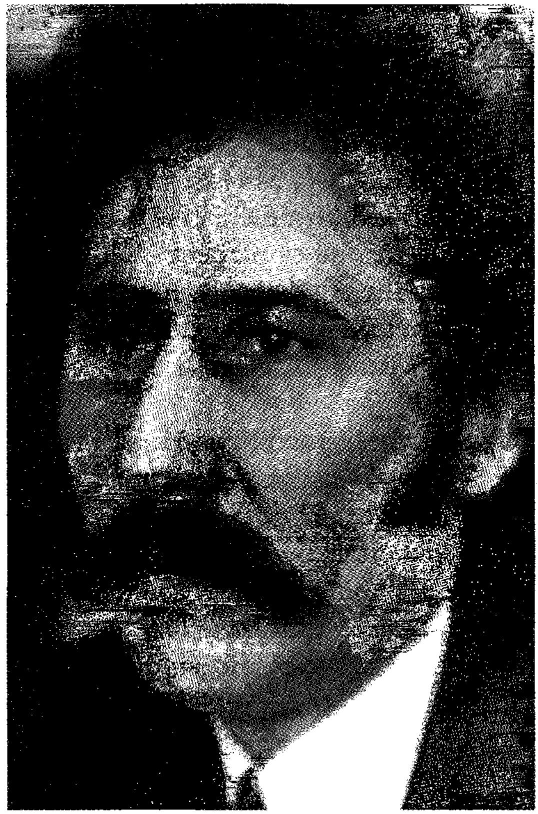


Foto: I. Cucu

Excepţional este şi teatrul lui Sorescu. Dacă valoarea pieselor a fost intuită din prima clipă de către critici şi regizori (aproape toate bucurându-se de puneri în scenă interesante), aprecierea originalităţii lor lasă un loc mare pentru mai bine. S-a întâmplat un lucru asemănător cu acela constatat de G. Călinescu în legătură cu Arghezi şi anume că s-au spus de la început toate acele lucruri „superficiale şi juste" care sar în ochi. Critica a vorbit de caracterul de „metaforă poetică" al principalelor piese, de „absurd" sau de „ubuesc", apropiindu-l pe Sorescu de Ionescu sau de Beckett, dar şi opunându-l acestui tip de teatru. Mircea Ghiţulescu, în *O panoramă a literaturii dramatice* a găsit că *Iona* şi altele sunt nişte „parabole gnostice" iar Marian Popa, în *Istorie*, că reprezintă antiteatrul aşa cum poemele lui Sorescu reprezintă antipoezia. În *Paracliserul*, N. Balotă a văzut un „mister" medieval, în care „creatura este confruntată cu ceea ce o depăşeşte". Piesele cu subiect istoric au fost catalogate drept drame

metaistorice, parabole ori actualizări, tragedii burleşti ş.a.m.d. Toate acestea sunt adevărate, chiar dacă intră uneori în contradicţie unele cu altele. Nu numai noutatea stilului sorescian creează dificultăţi, dar şi imprecizia conceptelor critice. Este evident că teatrul lui Sorescu nu este poetic în sensul verbal. Unii comentatori l-au găsit înrudit mai degrabă cu poezia autorului decât cu genul dramatic, ceea ce denotă o prejudecată. Nu e cine ştie ce poezie în replici, nici „literatură" de citit în aceste piese care sparg planul cărţii, construindu-se admirabil pe scenă, în trei-patru dimensiuni, printre care aceea verbală este importantă, dar nu centrală. Dacă este în piese poezie, este în două înţelesuri: o dată ca splendoare a imaginii, a vizualului, a corporalului, greu de separat de prezenţa unui om în carne şi oase, a unei voci, a unui decor, a unei mişcări, a unui joc de lumini; şi, a doua oară, ca metaforă a existenţei umane confruntată, vorba lui N. Balotă, cu tot ce se află dincolo de ea. După teatrul expresionist al anilor '20, după acela epic, al anilor '30-'40, tendinţa principală în drama europeană postbelică a fost aceea numită de Esslin „teatrul absurdului", oarecum impropriu însă, mult mai potrivit fiind să considerăm *poetic* textul unor Ionesco şi Beckett în ambele înţelesuri la care m-am referit. Construindu-şi primele piese în jurul unui singur personaj, Marin Sorescu interiorizează dialogul, care devine un fel de convorbire a omului cu el însuşi, şi nu neapărat cu un alter-ego (ca în *Casa evantai*, una din piesele nereuşite, tocmai din pricina aspectului psihanalitic), ci a omului cu sine ca subiect existenţial. Sorescu renunţă la efectele de suprafaţă ale expresioniştilor şi la „fabula" lui Brecht, nu însă la fundamentul Marilor Poveşti din Biblie (care au instituit modernismul). Omul singur şi singular, între cer şi pământ, sau între pământ şi apă: teatrul cu un unic personaj nu e o formă, ci o sinecdocă a destinului uman. Viziunea lui Sorescu este la fel de organică şi de personală cum sunt ale unor Beckett sau Hochuth. Ionesciană, ea este doar într-o singură piesă, *Există nervi*, probabil cea dintâi. Nu de alegorii este vorba în celelalte, ci de metafore compacte ale raportului dintre om şi lume. Gestul final al lui Iona întorcând cuţitul spre burta proprie, după ce a spintecat burţile peştilor care se înghiţiseră unul pe altul, al Paracliserului, dându-şi foc ca ultimă lumânare menită să afume biserica, nu sunt gesturi de laşitate ori de abandon, ci, din contra, de asumare a răspunderii ultime. Cum este şi ridicarea de către Irina a pruncului deasupra apelor („Respiră!"). Omul şi lumea nu se opun unul alteia. Apele nu îneacă viaţa umană. Nici focul n-o devoră. Iona nu e prizonierul unui peşte. Omul este însăşi lumea. Lumea este însuşi omul. Dintr-un raport exterior, bucuria, speranţa, deznădejdea sau ura devin un raport interior, care transformă dialogul în monolog şi aşază în centrul scenei un unic personaj: omul-lume. De aceea lipseşte absurdul metafizic beckettian. Chiar dacă transcendenţa este goală şi mută în primele piese ale lui Sorescu, după observaţia lui Balotă, nu e vorba la el atât de disperare, cât de speranţă. Faza ionesciană (dezintegrarea limbajului etc.) e depăşită odată cu *Există nervi* şi *Pluta Meduzei*, cele două comedii, dar nici în acestea teatrul nu e ironizat ca expresie a absurdităţii lumii, ci ca pură convenţie scenică. În schimb, cele trei tragedii (*Iona*, *Paracliserul* şi *Matca*) sunt serioase, în ciuda inflexiunilor comice nelipsite din aluatul modern. Cea mai complexă (şi oarecum inutil lungită de la o versiune la alta) este *Matca*. Piesa stă pe o mare metaforă a supravieţuirii după apocalipsă. Balansul între naştere şi moarte, între priveghi şi ursire, despărţite de o uşă mereu deschisă, ca între camerele din casa unde Irina naşte şi Moşul moare, reprezintă structura ideatică şi totodată materială a piesei. Finalul poate fi interpretat, ca şi acela din *Iona* sau *Paracliserul*, ca fals optimist. Nu ştim, în definitiv, dacă iluminarea mamei care porunceşte pruncului să trăiască, ţinându-l (până când?) deasupra apelor în creştere, este o credinţă, o nebunie sau un gest disperat şi zadarnic. Dar ce este sinuciderea lui Iona, în care Vladimir

Streinu vedea o renunţare? Mai limpede pare autodafeul Paracliserului, al celui din urmă devot al celei din urmă biserici. Ceea ce este izbitor la toate trei personajele este că nu seamănă deloc cu maşinăriile vorbitoare, cu marionetele dezumanizate de la Beckett: niciunul nu întruchipează un om ajuns victimă neputincioasă a unui univers golit de sens, niciunul nu-l aşteaptă pasiv pe Godot. Toate întruchipează o formă de eroism, de rezistenţă, lăsând intact sensul lumii. Iona, Irina, Paracliserul au ceva din măreţia un pic emfatică a eroilor vechii tragedii, fără a fi lipsiţi de umor sau de realism. Personajele nu sunt nici măcar crâncene, ca Béranger din *Rinocerii.* Sunt tragice şi totodată capabile să-şi ironizeze situaţia-limită. Uimitor este că astfel de tragedii optimiste, de care e plină literatura realist-socialistă, şi sovietică, şi românească, îi reuşesc lui Sorescu în pofida tradiţiei moral-nefaste a genului.

Cele două piese cu subiect istoric, *Răceala* şi *A treia ţeapă*, ţin în fond de teatrul politic şi sunt parodii pe tema abuzurilor din regimurile totalitare. În ambele, pretextul este epoca lui Vlad Ţepeş, care nu apare ca personaj în prima piesă, aceea despre campania eşuată a lui Mahomed în Ţara Românească, dar este protagonistul celei de a doua, ca domnitor ambiţios şi crud sau, la urmă, ca ostatec al regelui Matei Corvin. Sultanul se izolează în cortul său ca să conceapă un abecedar musulman, menit a curma influenţa grecească (de altfel, Împăratul Bizanţului şi Curtea lui sunt la remorca alaiului lui Mahomed în expediţia dunăreană) şi să scrie versuri, pe care Paşa din Vidin i le critică atât de nemilos, încât se alege cu scopirea. (Iată ce soartă prevedea, metaforic, fireşte, Marin Sorescu, criticilor care-i erau defavorabili) Textul e înţesat de subînţelesuri şi aluzii politice şi trebuie citit ca palimpsest. „Turcii" sunt „ruşii", cadânele discută politică. Titlul se explică abia la urmă, când unul din căpitanii lui Ţepeş contractează o răceală şi moare. Accentul naţionalist este târât în derizoriu de inscripţia pe o piatră care eternizează memoria evenimentelor: „Iată în iunie 19, cu ajutorul lui Dumnezeu, ne-am izbit cu păgânii la Oieşti". Lumea comunistă şi lumea liberă se confruntă mai clar în *A treia ţeapă*, superioară în multe privinţe *Răcelii*, şi, dramatic, mai echilibrată. Un turc de origine română care voise să revină în ţară şi un român care voise să fugă din ţară se conversează de la înălţimea ţepelor în care fuseseră deopotrivă traşi, dar, precum se vede, pentru motive opuse. În timpul acesta, Ţepeş mănâncă şi bea cu poftă la umbra ţepelor. A treia ţeapă, între cele două, şi întrecându-le în înălţime, domnitorul şi-o rezervă sieşi, pentru cazul că nu-i va reuşi planul de a lichida corupţia şi de a instaura ordinea în Ţara Românească. La urmă, se trage singur în ţeapă. Aluzia la măreţele proiecte ceauşiste şi la eşecul lor e cât se poate de transparentă. În actul al doilea, la curtea lui Ţepeş vine un ţăran vieţuitor în secolul precedent, trimis de nevasta lui gravidă să vadă dacă viitorul va fi mai bun pentru copilul lor. Se sugerează ideea că pe cât de departe în viitor ajunge ţăranul, lucrurile stau tot mai rău. Din astronomi, Ţepeş face spioni militari. Pe ologi, orbi, cocoşaţi şi alţi handicapaţi îi oferă turcilor ca robi, dându-le foc laolaltă cu solii sultanului într-o biserică ce va arde până la temelii. Scena de eutanasiere colectivă e teribilă, deşi tratată umoristic. Acest Auschwitz derizoriu ţine de maniera sorescianâ (am întâlnit-o şi în *Răceala*) de a privi din unghi comic tragedia istorică. Mai curând politice decât metaistorice sunt ambele piese, parabole parodice bazate pe actualizare forţată.

Cea din urmă, *Vărul Shakespeare*, este şi cea mai pretenţioasă, dar, deşi trecută prin mai multe versiuni, aproape ratată. În piesă Shakespeare îşi rescrie piesele sfătuit de un danez pe nume Sorescu. Printre personaje se află Hamlet, Doamna Brună din *Sonete*, o hangiţă pisăloagă şi care nu pricepe poezia, Anne, soţia lui Shakespeare, care-i cere mâna hangiţei în numele soţului ei, spre a-l îmboldi să creeze, câţiva dramaturgi elisabetani, rivali ai marelui Will ş.a. Poliţia îi face un dosar gras lui Shakespeare din

reclamațiile concurenței, care însă ajunge, ea, la pușcărie, fiindcă vătășeii se plictisesc să înregistreze turnătoriile fără număr. Până la urmă Hamlet îl ucide pe Shakespeare (în timp ce Sorescu se sinucide), care se scoală totuși din morți cu o replică magnifică, în versuri, deși până aici era singurul personaj care se folosise exclusiv de proză:

„Nu-i cazul.
Căci mi-a trecut și moartea într-o clipă.
Și ea degrabă, tot ca viața, curge...
M-am odihnit murind... Acum, la lucru."

Autorul *Vărului Shakespeare* ar fi avut mare nevoie ca protagonistul să-i întoarcă mâna de ajutor pe care Sorescu din piesă i-o oferă lui Shakespeare.

Într-un singur gen n-a reușit mai nimic Sorescu: în roman. *Trei dinți din față* (1977) este de o perfectă platitudine realistă, în schimb *Viziunea vizuinii* (1982), „roman într-o doară", este o fabulă pe alocuri urmuziană, prea serioasă pentru copii și prea naivă pentru adulți.

Popularitatea și-a datorat-o de la început Sorescu poeziei, ca și succesul de critică. Un rol va fi jucat articolul lui G. Călinescu din *Contemporanul*, apărut (1964) chiar mai înainte ca Sorescu să fi debutat. Dar cu siguranță a mai fost o cauză: rareori o epocă și-a născut mai la timp poetul potrivit. Original și inventiv, Sorescu era un spirit funciar antidogmatic într-un moment în care apele dogmatismului începeau să se retragă. Versurile lui ingenioase, pline de sugestii șocante, au făcut deliciul unui public larg și i-au satisfăcut totodată și pe critici, care vedeau în ele un simptom și o promisiune de înnoire. Cu un bun instinct al pieței literare, poetul s-a adaptat lesne la schimbări, dovadă *La Lilieci*, în care poezia este cu desăvârșire alta decât în culegerile anterioare. Popularitatea lui Sorescu a rămas destul de mare până astăzi. Cota la critică, mai fluctuantă, a scăzut considerabil, dar nu în plină campanie contra poetului, în anii '70, ci după 1989, când Sorescu a fost mai degrabă ignorat decât hulit, ceea ce explică de ce n-a avut parte de o contestare la fel de energică precum a lui Nichita Stănescu.

Parodiile debutului (*Singur printre poeți*, 1964) nu ating valoarea *Parodiilor originale* ale lui G. Topîrceanu, cu siguranță și pentru că țintele lor nu sunt la fel de bine marcate stilistic. Una e să-i parodiezi pe Goga sau pe Arghezi, alta, pe Mihai Negulescu sau pe Ion Crânguleanu. Ele arată însă în Sorescu un bun cititor de poezie. Remarcabil și ca traducător și eseist, Sorescu este, din generația lui, unul dintre poeții cei mai cultivați, măcar în sensul de a-și fi citit confrații. Lecturile lui Nichita Stănescu din poeții vremii sunt exclusiv și exagerat laudative. Ale lui Sorescu sunt profesioniste. În *Poeme* (1965) se remarcă numaidecât familiaritatea tratării unor teme filosofice, „Sorescu domesticește filosofia", va scrie, inspirat, L. Raicu în 1983. Nu e vorba de bagatelizare, fiindcă poetul ia foarte în serios problemele:

„Melcul și-a astupat bine ochii
Cu ceară,
Și-a pus capul în piept
Și privește fix
În el.

Deasupra lui
E cochilia –
Opera sa perfectă
De care-i e silă –

În jurul cochiliei
E lumea,
Restul lumii,
Dispusă încolo și-ncoace,
După anumite legi
De care-i e silă –

Și-n centrul acestei
Sile universale
Se află el –
Melcul,
De care-i e silă."

E greu de stabilit precursorii *Poemelor*. Poate T. Arghezi („Începe să fie târziu/ în mine./ Uite, s-a făcut întuneric/ în mâna dreaptă./ Şi-n salcâmul din faţa casei"), dar mult mai evidentă este afinitatea cu Nichita Stănescu, nerelevată însă vreodată, atât de incompatibili părând cei doi. Exemplele erau totuşi la îndemână în volumul din 1965: „Locuiesc într-o roată./ Îmi dau seama de asta/ După copaci./ De câte ori mă uit pe fereastră/ Îi văd/ Când cu frunzele-n cer,/ Când cu ele-n pământ" sau: „Doctore, simt ceva mortal/ Aici în regiunea fiinţei mele,/ Mă dor toate organele,/ Ziua mă doare soarele,/ Iar noaptea luna şi stelele". Dar şi mai târziu: „Dacă te-ai îndepărta puţin/ Dragostea mea va creşte/ Ca aerul dintre noi// Dacă ne despart" etc. Modernismul lui Sorescu n-a sacrificat mai deloc pe altarul ambiguităţii sau al neclarităţii. Aici este o notă pe care n-o găsim la poeţii generaţiei lui, interesaţi mai toţi de cultivarea echivocului lingvistic, iar unii (Cezar Baltag, Mircea Ciobanu) de acela esoteric. În fiecare poezie a lui Sorescu este în schimb un sâmbure etic, ca într-o fabulă cu morală implicită. Nici umorul, nici inteligenţa nu sunt printre caracteristicile neomodernismului nostru din anii '60. Meritul lui Sorescu este de a fi creat o formulă poetică. În ciuda faptului că poeziile lui par să-şi poarte la vedere ideea, ca unele făpturi acvatice scheletul, nu există un acord clar în părerile criticilor despre poet, ceea ce denotă un anumit mister, neaşteptat la prima vedere. Facilitatea se dovedeşte înşelătoare şi când eşti mai convins că ai descoperit natura acestei lirici în aparenţă simplă şi accesibilă, dai peste o poartă închisă. Aproape toţi comentatorii s-au referit la realismul poeziei, în care cotidianul şi-a găsit un loc împreună cu banalitatea existenţei. Dar dacă zgâriem cu unghia stratul de deasupra, constatăm că realitatea aceasta zilnică e un decor de carton montat grijuliu pe o scenă de teatru, pe care se desfăşoară un spectacol de mult cunoscut, cu personaje mitice, ale căror replici răsună de mii de ani în urechile culturii europene. Nu întâmplător poetul a debutat cu parodii. Spiritul parodic trebuie considerat însuşirea principală a întregii lui literaturi. E vorba de ceea ce Gérard Genette va numi mai târziu intertextualitate. Cu o generaţie înaintea optzeciştilor, Sorescu vine cu aparenţa prozaică şi cu intertextul. Pe scena lui lirică este o mare înghesuială de personalităţi: Leda, Shakespeare, Don Juan, Corbul lui Poe, Adam şi Eva, Troia, Meşterul Manole, Laocoon, Atlantida, Wilhelm Tell şi altele. Poetul le tratează în manieră burlescă (le trage de mustăţi, le arată limba, le dă bobârnace, le dezbracă în pielea goală sau le sileşte să schimbe hainele între ele). Complice cu cititorul său (după cum a observat E. Negrici), Sorescu înviorează temele mari, le face simpatice, fără să le depoetizeze cu adevărat. Există o poeticitate la el, diferită de a congenerilor, şi anume una orală, ca la Prévert şi Queneau (nume pomenite deseori spre iritarea fără motiv a lui Sorescu). Destuparea tuturor izvoarelor limbii vorbite se adaugă inventivităţii ludice. Recitite astăzi, *Poemele* şi celelalte nu păstrează intactă prospeţimea de odinioară. Uşor fanate şi previzibile sunt cele mai des citate, *Shakespeare* ori *Trebuiau să poarte un nume*, în care Sorescu înnoia poezia ocazională, după dezastrul realist-socialist, întorcându-o la nobleţea de altădată. Din nefericire, şcoala a tocat până la urzeală acest fel de poezie menită recitării, cum a uzat-o şi pe aceea similară a lui Alecsandri, Eminescu ori Coşbuc. O bună bucată de vreme poezia lui Sorescu rămâne neschimbată. Cel mai solid volum este *Tuşiţi*, din 1970, în care se găsesc câteva din marile parabole lirice (*Halebarda*, *Simetrie*, *Cămila*, *Tuşiţi*). Dacă este o diferenţă, este una de ton. În *Poeme* există o seninătate care se tulbură pe urmă. Poetul este acolo receptiv la miracolul şi la farmecul lumii: „Am zărit o lumină pe pământ/ Şi m-am născut şi eu/ Să văd ce mai faceţi". Un copil şugubăţ descins printre adulţi. Cu *Moartea ceasului*, tonul devine anxios. Porii poeziei se deschid pentru nelinişte şi teamă. Aici se observă un lucru care a scăpat criticii. E vorba de faptul că punctul de plecare îl constituie adesea la Sorescu o problematică devenită clasică la noi prin Al. Philippide şi

T. Arghezi. S-a observat, desigur, arghezianismul poeziilor pentru copii ale lui Sorescu (dar ce poet pentru copii nu e arghezian?). Arghezianismul esențial nu e însă în acestea, nici în *La Lilieci*, pe care Mircea Scarlat (în *Istoria poeziei*) le-a raportat greșit la *Flori de mucigai*, ci tocmai în parabolele lirice. *Prăpastie* din *Tinerețea lui Don Quijote* reia tema (in)comunicării cu absolutul, dar în registru comic. Dumnezeu e un bătrân surd și care cere să i se scrie pe hârtie mesajele. *Simetrie* poate fi raportată la *Între două nopți*. Intertextualitatea de la Sorescu are rădăcini în Pound și Eliot, poeți pe care i-a tradus și comentat. Puțini poeți din anii '60-'80 permit un mai complex examen al raporturilor intertextuale decât Sorescu, de la cel mai ieftin paradox la prefacerea radicală. „Aș dori să redeschid dosarul corbului...", scrie poetul în *Nevermore*. *Descântoteca* (1976) vine cu primele poezii erotice. E interesant de știut de ce atât de târziu a descoperit Sorescu genul. E și o primă tentativă de schimbare majoră, înainte de *La Lilieci*. Poeziile din *Descântoteca* sunt niște monologuri lirice, intenționat prozaice. Nu mai sunt fabule. Sunt mici scene de cuplu, cu bătaie metafizică. Nu e totuși mai nimic citabil. Un Minulescu *à l'envers*, adică fără emfază. Un soi de intimitate domestică și cuminte:

> „Iar când tu îți dai părul cu mâna,
> Îl asvârli în spate,
> Cu acel gest inconștient al femeilor,
> Care se tot încurcă și se tot descurcă
> În propria frumusețe
> Eu să nu fiu fulgerat de un val de gelozie
> Că cine Doamne iartă-mă, cine știe pe cine
> A mai răcorit acest val blond, dat pe spate
> Cu acel gest inconștient."

În *Descântoteca* poetul nu iubește, ci vorbește liric despre iubire, uneori agreabil, alteori plictisitor, cu destule trivialități mai mult de gândire decât de limbaj, în care își face culcuș prozaismul. Sorescu descoperă acum că „lumea vrea proză", cum va spune el însuși în *Liniștea*. Dar prozaismul e încă fără aripi în *Sărbători itinerante* (1978), în *Fântâni în mare* (1982) și în celelalte.

Abia cu *La Lilieci* (primul volum în 1973, al șaselea în 1998), Sorescu se schimbă complet. Volumul întâi al ciclului a fost în general rău primit în epocă. A produs nedumerire și a fost contestat. S-a spus că poetul, deja cu o cotă în scădere, forțează mâna criticii. Deosebirea de neomodernismul la modă în deceniile 7 și 8 era îndeajuns de mare ca să explice neînțelegerea. Standardele vremii pretindeau câteva elemente definitorii bine fixate în conștiința poeților și a criticilor. Sorescu însuși participase, deși în mai mică măsură decât alții, la acest spirit. *La Lilieci* este altceva. Poemele din culegere au un decupaj narativ (povestire, portret, psihologie, dialog), sunt realiste și prozaice, cu vădite ecouri biografice, tinzând spre un soi de monografie a satului oltenesc asemănătoare celei a lui Edgar Lee Masters pentru orășelul american. Oralitatea nu mai este aceea, totuși, literară dinainte, ci o restituire a vocilor celor mai diverși protagoniști. Dacă este o *mise-en-scène*, ea nu apare decât mai târziu, spre capătul seriei. Acest nou mod de a face versuri a avut un ecou imediat în *Un potop de simpatii* de Petre Stoica (unul din pionierii poeziei de notație), *Eglogă* de Ioana Ieronim ori chiar *Bucolicele* lui Mircea Cărtărescu. Nimic nu părea mai compromițător în anii '70 decât să spui despre o poezie că este narativă, prozaică, monografică sau realistă. Acest fel de poezie îi scandaliza pe critici și când era vorba de Coșbuc sau de Goga, iar Călinescu ne convinsese că autorul *Poeziilor* din 1905 era în fond un liric pur, ca toți adevărații poeți. Primul volum din *La Lilieci* (și cel mai valoros) se putea intitula, după remarca lui Edgar Papu, *Amintiri din copilărie*. Avem în el perspectiva copilului asupra satului în care s-a născut. Copilul ia parte la jocurile vârstei (lupta cu gărgăunii din scorbură), unele utile economic (făcutul pe momâia), sau cască gura la spectacolul lumii rurale, cu obiceiurile și tradițiile ei. Un aspect necontenit relevat este acela lingvistic. Numeroase expresii idiomatice sau etimologii popu-

lare sunt marcate cu intenţie în vorbirea personajelor. O femeie căreia dracii de copii i-au răsturnat străchinile din pod şi i-au astupat hornul, se plânge în gura mare: „— Oho, se văieta Leliţa, plecând prin odăi,/ Mai stau şi eu o ţâră la voi,/ Că nu se mai poate trăi, fato, în cojmelia aia,/ Ori plouă peste mine în cergă,/ Parcă vine ududoiul,/ Ori iese fumul buşneag". Un ţăran are o vedenie nemaipomenită, ca şi Petrache Lupu, „ieşită din comună", care nu-i îngăduie nici să se mire „la momentul oportunist". Hazlii sunt toponimicele şi poreclele. Descrierea comportării personajelor e minuţioasă. Apariţii memorabile sunt Nea Florea, Copăceanca, Ciudin, Mitrele, Zană, Ribla şi mai ales Mama. Scene demne de a fi reţinute sunt mai peste tot. Structura e aceasta: se începe (ori se termină) cu un pasaj aparent confesiv, asemănător celor din *Poeme* şi din altele (acelaşi ton familiar şi glumeţ în tratarea unei teme serioase), după care (sau înainte de care) poetul relatează întâmplări, schiţează portrete, cedează pasul dialogului pe viu, în care proza vieţii de toată ziua se răsfaţă în voie. În volumele următoare, monografia e tot mai minuţioasă, dar perspectiva copilului dispare (putem număra pe degete excepţiile), aşa încât nu se mai simte Creangă, devenind în schimb izbitor moromeţianismul: „Bă, ăsta e dat dracului – tot ca ăla de vorbirăm noi/ Zi-i să-i zici, Clemenceanu ăla,/ E mare, domnule!? E în capul trebii acolo./ Şi ăla de care vorbirăm noi ieri, ştii, bă, ăla e tot/ în capul trebii. Mare rău, auzi!/ Trei sunt acum mai tari/ S-au pus pe noi, pe Europa./ Striga peste gard: Pe Europa!" Această convorbire dintre doi ţărani de la Bulzeşti l-a determinat probabil pe Ov.S. Crohmălniceanu să scrie în 1989: „Singur Marin Preda a mai reuşit [...] să creeze un univers rural izbitor diferit de lumea lui Creangă, Slavici, Rebreanu, Sadoveanu sau Blaga". Există şi raze lirice în aceste istorisiri, în care se sublimează o filosofie practică. *La Lilieci* devine tot mai mult un folclor cult. Dar dorinţa poetului de a continua la nesfârşit seria coboară nivelul, sfârşind în rutină şi automimetism.

Postumele din *Puntea* (1997) arată o faţă a lui Sorescu la care nimeni nu s-ar fi aşteptat. Ciclul e comparabil cu acela intitulat *Spital* al lui Arghezi, cu diferenţa că Sorescu nu s-a sustras finalmente bolii şi morţii. E o poezie sinceră şi directă, de o mare simplitate. Nu mai e loc de glumă. Nici referinţe, nici perifraze. Strictul necesar pentru ca o teribilă emoţie să se comunice, precum în această rugăciune, în care poetul îşi simplifică la minimum materia poeziei sale dintotdeauna:

> „Doamne,
> Ia-mă de mână
> Şi hai să fugim din lume,
> Să ieşim puţin la aer.
> Poate schimbând curenţii,
> O să mă simt şi eu în larg,
> Lângă Tine."

Substratul cultural este resorbit aproape complet:

> „Nenorocitul de mine
> Am călcat în Valea Plângerii.
> — Ai călcat cu dreptul sau cu stângul?
> — Cu stângul.
> — E rău.
> — Şi dacă aş fi călcat cu dreptul
> Tot rău ar fi fost.
> Acelaşi lucru.
> E bine să nu calci
> în Valea Plângerii.
>
> Şi acum mi-a plecat şi calul
> S-a întors galop acasă."

Capodopera acestei poezii austere şi adânc religioase este *Scară la cer*:

> „Un fir de păianjen
> Atârnă de tavan,
> Exact deasupra patului meu.
>
> În fiecare zi observ
> Cum se lasă tot mai jos.

Mi se trimite şi
Scara la cer – zic,
Mi se aruncă de sus.

Deşi am slăbit îngrozitor de mult,
Sunt doar fantoma celui ce am fost,
Mă gândesc că trupul meu
Este totuşi prea greu
Pentru scara asta delicată.

— Suflete, ia-o tu înainte,
Pâş! Pâş!"

MIHAI URSACHI
(17 februarie 1941 – 10 martie 2004)

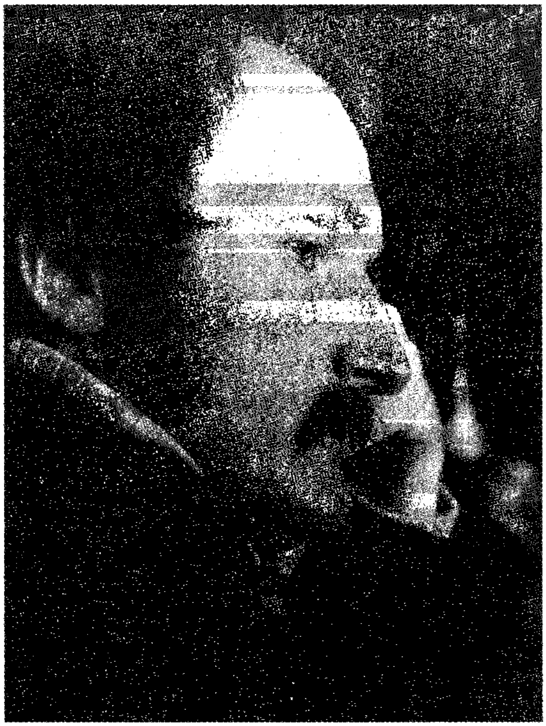


Foto: I. Cucu

Mihai Ursachi debutează în 1970 cu *Inel cu enigmă*, la sfârşitul unui deceniu pentru care poezia lui este una dintre cele mai tipice, în pofida unui aer care nu mai e şaizecist, ci optzecist. Cu un plus de graţie, poetul rescrie elegiile lui Nichita Stănescu („Vai, vai, ce fruct să fie acesta,/ cu miezul mai mare decât coaja?") sau baladele târzii ale lui Alexandru Philippide („Iar sălcii – fecioare de ceară cu degete moi –,/ şi mă duceam undeva pe un drum între ape./ Când, dintr-o dată, surprinzător de aproape,/ a răsărit un lunatec convoi./ Erau nişte care imens încărcate cu fân ori cu stuh,/ se tot măreau legănate, iar boii păreau nişte bouri./ — Nu cumva oare m-am rătăcit în văzduh/ prin schimbătoare forme de nouri?"). Sunt şi ecouri din ultimul Blaga („Fără durere şi întristare să adăstăm/ întocmirile stelelor; ele ştiu, cântătoarele,/ calea de netulburat şi eternele/ valuri de aur") iar în fundal răsună Eminescu:

„În jâlţul cel verde eu stau cu mâhnire
şi câtă iubire, o câtă iubire...

Acum e târziu şi se face-ntuneric
şi mă scufund într-un calcul himeric.

Câţi ani să mai fie, ce oră a fost,
Pendula stă moartă şi fără de rost.

Am fost mai întâi printre lunci şi mesteceni,
în ce te mai legeni tu Ana, te legeni...

Pogoară în braţe'mi spre-a nu te mai pierde,
la noi în pădure, în jâlţul cel verde..."

Nu lipseşte Dimov:

„Ce melancolice goarne legănau
Universul în
după amiaza de toamnă în care străin
şi stingher rătăceam printre turnuri şi
case...
Dar Gabriela Şerban nu ştia
că cerul anume din goarnele sale sunase

singura mea întâlnire cu ea."

Însă poetul care bântuie fantezia delicată şi himerică a lui Ursachi este autorul *Întunecatului April*, chiar de la cea dintâi, nervaliană, autoprezentare: „Eu sunt ambasadorul Melancoliei":

„Noi, Padişahul
întregii Melancolii,
Împărat al Singurătăţii de Sus şi de Jos,
stăpânitor
absolut al Regatului Dor
şi Prinţ Senior
al Tristeţii,
dăm ştire la toţi ca să fie cu luare aminte
către solia trimisului nostru numit
Menestrel."

Poemele se populează de făpturi pe jumătate simbolice, în fond întrupări onirice, precum bătrânul porcar poreclit Chrysip („deşi el era propriu-zis Garibaldi"), câinele Miriapodis („deşi el nu există"), „gârbovitul, atât de iubitul" moşneag Silentio, melcul Adeodatus, maestrul coşmarului, „marele Histrion", „regina oraşului himeric numit Hazard" şi, bineînţeles, „preapalidul prinţ". Ca şi Botta, Ursachi este un scenarist şi deopotrivă un actor genial, închipuind cele mai fantasmagorice roluri, un maestru al ceremoniilor funambuleşti:

„Noi, Mikado al pădurii, instituim,
din clipa aceasta, ordinul sacru
al Crizantemei de aur.
Splendida Noastră Majestate
îl înălţăm pe dulăul Nostru Azor,
pentru credinţă, deşteptăciune şi vitejie,
la rangul de Cavaler
al Crizantemei de aur."

În acelaşi registru sunt jocurile de cuvinte din *La iarmarocul de vorbe*, stăpânite de duhul ludic al unui Anton Pann modern:

„Hai la băiatu, ia vorba fierbinte,
îţi ţine de cald şi te-ajută la minte!"

„Vând vorbe pestriţe, orice măsură,
se potriveşte la orişice gură!"

„Închiriez arhaisme cu ora."
„Cuvinte mecanice, Firma Pandora."

„Vorba dulce mult aduce"
„Repar la moment epitete năuce."

„Cuvinte zemoase, cuvinte harbuz,
vând vorbe de leac pentru văz şi auz!"

„Ia doamnă, ia doamnă, o vorbă de-amor,
pentru noptieră, în dormitor!"

„Atelier de'ndreptat adjective sucite."
„Ascut la tocilă cuvinte-cuţite."

„Poftiţi vorbe fragede pentru salată!"
„Poftiţi cu piper, vorbărie tocată!"

„Marele parc neologic. Real:
hiperbola care mănâncă mangal."

„Must neologic de cuvinte! Conţine
cele mai noi şi mai mari vitamine."

„Aicea se vinde cuvântul cel mare,
doi bani kilogramul, să ia fiecare!"

Invocaţiile de tip folcloric sunt reînnoite intertextual:

„În faţa uşii cinci
eram în opinci
şi nădragi:
«Oiţelor dragi,
sus la munte sus
doinind v-am adus
ca să vă ascund
dincolo de prund
la iarba cea grasă
în ţara frumoasă,
de Domnul aleasă...»

În faţa uşii şase
am tras la aghioase:

«Aghios, Aghios, Aghios,
tămâie, tămâie, tămâie,
momâie, momâie,
lălâie...»"

Părea că printre nouri o poartă s-a deschis
adâncă dintre porţi...

Dincolo de acest bric-à-brac de influenţe conştient asumate, spiritul jucăuş al lui Ursachi se vede şi în felul cum alternează registrele stilistice, pastişând subtil până şi lirica avangardistă, într-o poezie cu un titlu lung şi explicit. (*Postscriptum. Transversaliile mari sau cele patru estetici. Poezie pe care a scris-o magistrul Ursachi pe când se credea pelican*) şi care conţine doar două versuri urmuziene:

„Un om din Tecuci avea un motor
Dar nu i-a folosit la nimic."

Ursachi este un poet de mitologicale, între care câteva îşi au originea în Iaşi (în „mahalaua adâncă Ţicău" sau în „mahalaua celestă Ţicău"), şi de madrigaluri delicate:

„Într-o sanie albă.
Într-o sanie albă şi mare cât o corabie.
În sania Annunciation
navighez către tine iubito.

Tu eşti la pădurea de roze.
Încoronată cu roze.
Tu eşti într-o roză.
Din roza Floribunda iubito
cu ochii tu cauţi pe cer cum s-apropie
majestuoasa, mult graţioasa coleopteră.

Şi iată, iubito, cum sania cerului
s-a pogorât pe o roză.
Iată petalele, priveşte şi crede, cum o cuprind,
43 de petale, o roză
îmbrăţişează, îmbrăţişează, se strânge'mprejur, o ascunde,
Iată, iubito, acesta'i bobocul de roză,
şi inima lui e o sanie,
este sania-mi albă Annunciation.

O notă a poeziei lui Ursachi este caligrafia:

„Iar poezia aceasta am scris'o
la o pădure, pe frunze gălbui de arţar.

Fără figură de stil,
cu o cerneală imperceptibilă.

Doar căprioarele, când rumegă frunzele scrise,
lăcrimează şi tac."

Un frumos sonet defineşte rostul poetului:

„Magră şi alcoolul vieaţa-mi guvernează,
pe care-am început-o studiind filosofia,
anatomia, dreptul şi, vai, teologia,
dar negăsind în ele nici linişte nici bază.

Sacrificai Venerei şi-am zis: oricum o fi ea,
sublimă ori sordidă, în trupu-i se ascunde
misterul fără nume şi coapsele-i fecunde
în spasmul ca o moarte conferă veşnicia.

Imperialul spirit mă are'n a sa pază
şi nici o cunoştinţă'i egală cu beţia
şi tainica lucrare în nopţile de groază.

Tărâm fără'ndoială aflat-am şi cutează
mereu rătăcitorul pe căile profunde:
«am aurum non vulgi, leonem, poezia»."

Atâtea licori distilate nu fac din Ursachi un poet lipsit de originalitate. Înaintea optzeciştilor, el scrie o poezie inteligentă, ludică, plină de ironie intertextuală, savuroasă lexical şi în stare de permanentă graţie.

Proza din *Zidirea şi alte povestiri* n-a lăsat nicio urmă.

ION (IOAN) ALEXANDRU

(25 decembrie 1941 – 16 septembrie 2000)



Foto: I. Cucu

Două voci sunt perceptibile de la început (de la debutul cu volumul *Cum să vă spun* din 1964) în poezia lui Ion (Ioan) Alexandru. Cea mai ambiţioasă este aceea prin care tânărul poet se situează în cadrul generaţiei sale. Izbitor e amestecul de sinceritate şi de poză, de răsfăţ şi de naturaleţe, dar gesturile cele mai spectaculoase sunt făcute cu atâta ingenuitate încât nu poate fi vorba de cabotinism. Poetul e un actor teribil, care se naşte spărgând cu pumnii decorul unui cor: „Culise şi costume cu false străluciri,/ o baie la subsol unde-mi spălam ciorapii.../ Apoi am spart cu pumnii decorul unui cor/ şi se născu în lume Teribilul actor." Atitudinea e orgolioasă şi egoistă, trădând ambiţia de singularizare artistică. Întâlnim, adesea în forme prea ostentative, un nonconformism specific tineresc, un protest înverşunat contra rutinei şi a poncifelor, contra gândirii dogmatice. Poetul îşi alcătuieşte un „bestiariu", o mitologie caricaturală, cutreierată de fantoma broaştei ţestoase târându-se cu tenacitate înfiorătoare spre ţinta ei, a armăsarilor de prăsilă, hrăniţi şi ţesălaţi, cu nasul străpuns de verigi şi cu picioarele în moletiere, a „portarului închipchiat" care persecută pisica, a păianjenilor care umplu toate ungherele universului cu sforile lor primejdioase. Teroarea de păianjeni produce o strofă extraordinară:

> „Vorbim despre păianjeni, iubito; acum
> când îşi lansează ei plasele pe drumuri
> şi-ntre copaci – invizibile lassouri
> puternice,
> spiţe stelare – acolo sus, în cer stelele
> sunt, fără-îndoială, păianjenii universului
> sticlind pur din depărtare
> duhnind aproape de orbită.
> Pânzele lor captează duhul pruncilor morţi
> pe pământ,
> pretutindeni îşi târăsc sacul lor cu sfori
> şi la loc potrivit, prin unghere şi coturi
> de uliţi,
> la poduri şi în săli de aşteptare, păianjenii."

A doua voce vorbeşte despre un univers făcut din materii aspre, poroase, de molecule uriaşe. Spiritul apare strivit de o gravitaţie colosală, înecat în materialitate ca într-o smoală groasă. Pretutindeni e o extraordinară capacitate de a trăi suferinţa materiei, uscarea aerului, pietrificarea lemnului, putrezirea pietrei, creşterea unei ierbi sârmoase:

> „...şi se aude seceta cum se naşte
> din piatră în piatră şerpuind;
>
> Şi pe drumuri aleargă din ciot în ciot
> rotunjind de ceramică pământul.
> Seacă în bocanc călcâiul de bărbat,
> salcâmii se umplu de râie
> şi-oglinda-n pereţi de tămâie.

Cade zmalţul de pe dinţii fetelor
şi măgăruşii se freacă de crucile
calcaroase..."

Panteismul tactil al lui Fundoianu e răsturnat într-o mare sensibilitate la degradarea materiei în această elegie cu îndepărtare ecouri eminesciene:

„Nu se mai poate măcina nimic,
piatra rotundă a putrezit de mult,
barba bătrânului năvăli în lume
cu spuma ei de drojdie amară;
Şi sacii-n pod sunt plini de păsări moarte,
aripa unui vultur stăruie în afară,
şuierul morii veştede de vânt.
În rest, acest cimitir pământean,
cum îl vedeţi de cuie, lemn zbicit
de carii şi atâta tot."

Influenţa principală este aceea a lui Blaga (sentimentul tradiţiei, fantomele strămoşilor, înfrăţirea cu dobitoacele). Ioan Alexandru nu este un poet al satului – cum nici Blaga nu este – şi din această neînţelegere s-a putut naşte observaţia că satul din poemele lui e prea întunecat şi apăsător. Satul lui e un tărâm fabulos şi inexistent, o lume eternă şi neschimbătoare unde mormintele se şterg sub iarbă şi unde în aer plutesc miresme aţâţătoare ca în paradis:

„Cimitirul la noi e un pogon comun
înconjurat cu gard de piatră,
să nu se molipsească pământul rămas viu
în libertate.

Crucile de lemn după câţiva ani
se lasă într-o parte şi mor apoi şi ele
de-a binelea, şi vin nişte bărbaţi ciudaţi
pe iepe călătoare şi le fură pentru
focurile lor.

Locul mormântului se şterge
o iarbă sârmoasă se îndeasă pretutindeni
ca părul pe capul feciorilor în nopţile
de iarnă;

Când e plin cimitirul ochi de la un cap
la celălalt se reia totul de la început;
Groapa bunicului meu peste groapa
străbunicului meu,
tatăl meu peste bunicul meu
şi tot aşa vechiul primar
peste străvechiul primar
vechiul popă
peste străvechiul popă,
vechiul sat peste străbunul meu sat.
La margini cresc pruni şi meri
şi se văd flori mirositoare,
aburul lor pătrunde în lucruri
până departe.
Cei care vin în trecere pe la noi
cu ceasurile îngropate în mâna stângă
şi umerii plini de bătrâneţe
se minunează ca în paradis."

Umbrele strămoşilor, ale părinţilor, ale copiilor trăiesc în pietre, în cumpăna fântânii, în lada cu zestre, familiare şi ameninţătoare totodată:

„În cumpăna fântânii
tatăl meu răstignit,
pârghia subţire e mama tânără
înşurubată în braţele lui noduroase
de lemn.
Şi izvorăsc din pieptul strămoşilor
izvoarele eterne.
Şi vremea
ne face una cu pământul."

„Cosmosul" poetului este această natură primară, cu arbori străvechi şi scorburoşi, cu iarba crescută până sub burta cailor, peste care trec toamne tânguitoare, într-o tristeţe infinită a morţii materiei.

În definitiv, n-a scăpat nimănui că Ioan Alexandru are intuiţia materiilor groase, dense, vâscoase, răşina, noroiul, sudoarea, mâzga, puroiul, untdelemnul, veninul, laptele, bulionul. Lemnul putrezeşte umplându-se de viermi, crengile pomilor colcăie de omizi grase, oglinzile

se înverzesc de mucegai, fierul clopotelor se acoperă de rugină, praful crește în cantități oceanice, sângele se încheagă în ciorchine, broaștele s-au copt în lac, pământul se umple de șobolani și de ciocârlii grase ca puii de cârtiță, ploaia surpă totul, țâța oilor se astupă cu clei, luna umblă scămoasă prin nădușeala norilor. Fenomenal, lumea e gândită în extreme, o dată se cântă umezeala care pătrunde totul, altă dată seceta care suge apa din lucruri până la rădăcină. Dar ceea ce caracterizează viziunea poetului este teroarea de materialitate care ascunde în definitiv o neputință a spiritului de a se elibera. Teluricul simbolizează puterile diavolești „de dedesubt":

> „Atâta albastru deasupra încremenit,
> Doamne!
> atâta noapte sprijinind puteri diavolești
> dedesubt!
> Cine mi-a fixat orbitele în fața capului
> și mersul pe prăpastia lor,
> că ard mereu în noapte
> cu ceafa mea lunară!"

Numai că în realitate nu e nicio opoziție: spiritul apare poetului înecat în materie ca într-o smoală groasă. Clocotirea materiei se datorează prezenței acestui spirit încătușat. În centrul lumii violente a lui Ioan Alexandru zace la început o dramatică neputință a spiritului de a se separa în forme pure de materie.

Există în poezia lui Ion (devenit Ioan) Alexandru o linie de partaj care trece prin *Vămile pustiei*, și care lasă de o parte lirica expresionistă din primele cărți, iar de cealaltă spiritualismul tot mai pronunțat din *Imnele bucuriei*. Primul semn este chiar aspectul ceremonial, coral, pindaric (Alexandru a tradus *Odele triumfale*), dar și romantic hölderlinian (și din poetul german Alexandru a tradus). Spiritualismul acesta nu e străin de acel sentimentalism ardelenesc – nostalgia plaiurilor natale, a satului și a casei părintești, a străbunilor din cimitire – pe care-l știm de la Coșbuc, Iosif și Goga. Evocarea directă („Poartă străveche în satul părintesc/ Simbol curat fără zăvor/ De-o parte te veghează țintirimul/ De alta șoptește un izvor.// Acolo-i casa noastră din lemn și din pământ/ Clădită anevoie în sudoare/ Pe dealul nostru molcom transilvan/ Sărac în dobitoace și grânare...") se pătrunde de acea tristețe concretă și totodată metafizică ce a format mereu nota cea mai adâncă a tradiționalismului românesc (Goga, Blaga); „De-aceea plângem noi mereu/ Și povestim o limbă necioplită/ Mai mult tăcurăm decât am grăit/ Cu vorba-n crucea limbii răstignită// Eu vin dintre acești țărani/ Păstor diac să dau adânc de știre/ Că universu-ntreg a înflorit/ Și toate sunt lumină și iubire.// De-atâtea suferințe-am devenit/ Umili, se spune, și de omenie [...]// Transilvania, prea iubita mea/ Fluturii plâng fără-ncetare/ Și soarele-i mereu pe zare spânzurat/ Lângă icoana vergurei fecioare". Titlul acestei din urmă poezii, *Către Eminescu*, nu e întâmplător, fiindcă tradiționalismul lui Ioan Alexandru dilată provincia natală într-o ancestrală Dacie mitică, simbol foarte eminescian al spațiului etnic românesc. Strofa următoare are chiar caracter programatic: „De mult am vrut prin tine să vestesc/ Mihai, Moldova, că mai vine/ Încă un plâns încet în univers/ Din stranele-ardelene către tine". Tema satului fabulos și regresiunea din fața civilizației persistă în *Imnele bucuriei*, deși aspectele violente, expresionismul au fost înlăturate odată cu substanțele grele, rășinoase, mâzga, bulionul, veninul, care compuneau un univers atroce, de o materialitate strivitoare. Atmosfera e aici blândă și extatică. Încă din *Vămile pustiei* poetul cultiva viziunile pure, de o religiozitate decorativă, bizantin hieratică; dar și cu o notă ascetică, artificială, care dădea în cele din urmă poeziei un gust de cenușă. În *Imne*, sentimentul dominant este de bucurie. Transfigurându-se, lumea nu-și pierde dulceața pământească și paradisul de plante și viețuitoare înfrățite păstrează întreagă tandrețea vieții. Poetul e dincolo și de „infern" și de „pustie", într-o zonă de senină contemplație și de înțeleaptă reculegere. Desigur, imagi-

nile teratologice sunt încă puternice, ca şi acelea ale pustiirii sufletului, dar interesantă este tocmai metamorfoza monştrilor colcăitori şi hidoşi în delicate fiinţe întraripate. Iată poezia *Miserere nobis* care ilustrează admirabil tocmai acest proces de transfigurare:

„Această omidă cumplită şi grea
Şoarecul acesta mut. Această lăcustă
Cu cap de cal şi picioare arzătoare
Ce macină planeta. Această omidă
Fără auz. Făptura asta târâtoare
Ce-ntunecă universul cu umbrele ei,
Acest cearcăn împletit la temelia lumii
Omida aceasta otrăvitoare ce carbonizează
Aerul şi seacă roua seminţelor.
Şarpele acesta enorm înspăimântând
Răscrucile. Acest putregai înflorat
În mişcare. Acest mucegai nepotrivit.
Bufniţa asta răscoaptă de bătrâneţe
Viermele acesta sugrumat. Această
Râmă ermetică. Păianjenul acesta
Târându-şi crucea sa pe zarea colinelor
Sub plesnetele fulgerelor şi-n lătrat de câini;
Huiduit de toate neamurile fără somn
şi părinţi
Fără umbră şi aşternut. Această biată piatră
Nesocotită, această umilită slugă a
nimănuia
Această blândă omidă a beznelor,
într-o bună zi
Da, această cumplită omidă va deveni
Fluture. Un fluture sfânt şi curat
Un fluture alb şi etheric, un fluture
Invizibil, un fluture uriaş, fără de care
Nu se mai poate. Fluturele dintâi.
Anume fluturele mumă,
Fluturele obârşie în care-i strâns
Întregul neam de fluturi ce-o să vină [...]".

Fluturii sunt metafora cea mai răspândită a acestui univers, suav muzical ca paradisul dantesc. „Treptat luminile s-au stins/ Şi noaptea răsări fierbinte/ Şi-am fost din nou răpit şi dus/ Pe aripi tinere şi sfinte.// Unde-am ajuns nu cunoşteam/ Trecurăm dincolo de ape/ Şi-am pogorât într-un târziu/ Pe ţărmul marilor garoafe.// Fluturi de aur străbăteau/ Plăpânda mea alcătuire/ Şi iar am început să plâng/ Lovit de milă şi iubire// Ochi blânzi veneau în jurul meu/ Cu candele de mir uşoare/ şi-ncet se închegă un Imn/ Ţesut din lacrimi şi-ndurare.// Cuvânt nu mai era – şopteam/ Doar adâncimi fără de nume/ Cu roua umbrii luminând/ Curat de dincolo de lume." (*Zborul curat*). Se aud pretutindeni cântece care slăvesc armonia lumii şi poetul cade în extaz orfic: „Mă umplu de miresme şi de har/ Privindu-te iubita mea minune/ Sunt răstignit în mine în extaz/ pătruns de-un Imn fără de nume" (*Extaz*). Capodopera acestui lirism incantatoriu de purităţi astrale rămâne *Izvorul*, un fel de imn al naşterii, prea lung spre a-l reproduce aici.

Nu lipseşte din *Imnele bucuriei* o intenţie de sinteză mai ambiţioasă. În tiparele pindarice, Ioan Alexandru pune imagini de viaţă păstorească autohtonă, o geografie şi o istorie lesne de identificat, urcând până la pădurile străvechii Dacii. Orfeu însuşi e invocat ca avându-şi originea în Dacia: *„Prieten nocturn bunule Orfeu/ Sălaşul tău era aici Dacia"* (*Prietenul Orfeu*). O astfel de încercare de a construi o mitologie românească au făcut şi alţii, de exemplu Eminescu în poeme de tinereţe (*Mureşanu* etc.), sau, mai exterior folcloric, G. Coşbuc în proiectatul *Atque nos*. Doar că în locul romantismului ceţos şi al profeţiilor zguduitoare, Ioan Alexandru vine cu un stil mai metodic, clasicizant aproape. Ştefan, Brâncoveanu, Avram Iancu, Ardealul sunt cântaţi în lungi şi cam prozaice maşinării în versuri. Urmărind să fie solemn-oracular, tonul e adesea numai discursiv şi emfatic, într-un ritm monoton de cădelniţă. Marea inspiraţie lipseşte şi din *Imnul lui Avram Iancu* şi din *Imnul lui Constantin Brâncoveanu*, năpădite de buruienile unei gândiri prozaice. În ciuda retorismului, e de semnalat faptul că aceste poeme, ca şi unele ale lui Ion Gheorghe (din *Cavalerul Trac, Megalitice* etc. ...), caută să înalţe evocarea pioasă şi banală a trecutului la nivelul unei viziuni mitologice

integrale. Cu deosebiri de mijloace, evident: mitologia lui Ion Gheorghe e mai inventivă și mai eteroclită, cu liniile răsucite până la grotesc și scoțându-și efectele din gigantismul dimensiunilor; a lui Ioan Alexandru e mai severă și mai senină, închipuind o lume aproape firească, blândă și austeră. Contorsiunii limbajului din *Megalitice* îi răspunde aici o muzicalitate interioară a cuvintelor. Dar în esență proiectele celor doi poeți sunt asemănătoare.

Începută sub semnul lui Blaga (al lui era satul fabulos din *Viața deocamdată*), poezia lui Ioan Alexandru s-a apropiat tot mai mult de la *Imnele bucuriei* încoace de aceea a celuilalt mare liric ardelean, Octavian Goga. *Imnele Transilvaniei* nu ne mai lasă nicio îndoială în această privință. Ele evocă Ardealul ca pe o țară deopotrivă mitică și istorică, în care se înfig rădăcinile de multe generații ale poetului, cântată cu solemnități retorice și pe același ton de litanie, când nostalgică și blândă, când încețoșat-profetică, din *Noi* ori din *Rugăciune*. Acest sentimentalism țărănesc îi deosebește pe Goga, pe Coșbuc și acum pe Ioan Alexandru de Aron Cotruș sau de Mihai Beniuc, poeți și ei, ca toți ardelenii, ai solidarității naționale, cu un la fel de puternic simț al valorilor colective, dar capabili de accente mai directe, de o revoltă căreia i s-a zis pe drept cuvânt patos social activist, fiindcă exclude extazul, psalmodierea, durerea mocnită izbucnind, din contra, în proteste și invective energice. Peste universul arhaic al lui Ioan Alexandru, oricât de amar și de tulbure, se înstăpânește un duh de împăcare și plângerea lirică se înseninează adesea, deși poate fi bântuită de un tragic subteran acumulat de veacuri.

Aceste cântece monotone, grave, sunt la Ioan Alexandru și expresia (esteticește discutabilă) a unui tradiționalism excesiv care împinge sentimentalismul profetic al lui Goga până la icoanele devitalizate ale lui Pillat din *Biserica de altădată* sau până la acelea decorative ale pictorului Demian. Satul străvechi se populează atunci de figuri de legendă religioasă, autohtonizând reprezentări biblice, și se umple de dangătul clopotelor, de țintirimuri și de rugi. Carul voievodului Bogdan bunăoară nu e petrecut doar de ștergarele simbolice, de pâinea și sarea fericiților supuși, dar și învăluit de fumul smirnei care plutește în văzduh peste capetele îngenuncheaților. Reprezentarea este convențională, prea bine știută, tonul, liturgic, „religiozitatea", factice, care n-are măcar prospețimea naivă a aceleia din icoanele populare: „Pământu-i zguduit de tânguire/ E martie și sângeră-n văzduh/ Turma de miei în horă după mire,/ Cât vezi cu ochii roată Moldova în genunchi./ Cu-n braț de crini te-ntâmpină mireasă/ Miroase-a grâu în țărnă jupuit de vânt/ Și-a Sfântul Gheorghe – în fiecare casă/ Și trece carul tău voievodal/ Prin satele străvechi și prin cătune/ Și moldovenii pe ștergare-ți ies/ C-un drob de smirnă fumegând în pâine." În cealaltă extremă (extremele se ating întotdeauna) se află imagistica de apocalips din lunga poezie *Amintire* (cu lucruri notabile) ce pare a fi versiunea păgână a picturilor de pe peretele Suceviței: „Pruncul de mic era uitat sub cer/ Sub ochiul sorții pe câmpii geroase/ Un zeu capricios îi măcina/ Sângele crud și măduva din oase.../ Grămezi de humă, neamuri de barbari/ Muți fără grai și hoarde fără nume/ Dosiți prin smârcuri și pe sub răscruci/ Faimă de groază v-a rămas în lume.// Care pe care, cuțit pentru cuțit./ Sălbăticie prin sălbăticie/ Spânzurătoare din spânzurători/ Ochi pentru ochi, mânie din mânie// Lanț se țineau din neam în neam/ Aceeași ură și același cântec/ Pușea istoria de sânge putrezit/ Al pruncilor uciși la maică-n pântec// Focuri se-nalță-ndată după jaf/ Și victimele șchioape sunt belite/ Ce-i tânăr în dezmăț pe loc e-ncălecat/ Acolo între caii morți și-ntre copite" etc.

Cu *Vămile Pustiei* începe, de fapt, schimbarea la față (nu încă și la nume) a poetului. Ea se va desăvârși până la necunoaștere în *Imnele Bucuriei*, *Imnele Transilvaniei*, *Imnele Moldovei* și *Imnele Țării Românești*. Cum se vede de la titluri, și cum au observat toți comentatorii, poetul a sacrificat vizionarismul său tulbure-expresionist, bazat pe un mare instinct al materialității

lumii, cu ecouri din Blaga, din *Infernul discutabil*, pentru o lirică solemnă şi festivă, de caligrafii bizantine pe filieră gândiristă. Modelul tot mai des urmat nu mai e acela tineresc-romantic eminescian, ci acela „monografic" al lui Aron Cotruş, care şi el a închinat câte o carte provinciilor istorice româneşti. Abundă enumerările, listele de nume, evocările nici măcar liric transfigurate de personaje istorice ori familiale (ca în *Satul meu* de Ion Pillat şi fără duioşia lui Goga). Aproape nu este personaj al cosmosului rural (mama, tatăl, clopotarul, lelea Maria, lelea Teodosia) care să nu aibă parte de un portret previzibil şi lipsit de marea imaginaţie de odinioară. Uneori aceste fresce şi figuri de epocă sunt scăldate într-o atmosferă difuză de icoană ortodoxă, în linii puţine, stilizate şi hieratice:

„Poartă străveche în satul părintesc
Simbol curat fără zăvor
De-o parte te veghează ţintirimul
De alta şopoteşte un izvor

Acolo-i casa noastră din lemn
şi din pământ
Clădită anevoie în sudoare
Pe dealul nostru molcom transilvan
Sărac în dobitoace şi grânare".

De obicei însă prozaismul cotropeşte lirismul:

„De lelea Teodosia ce-aş putea să spun
De văduvia ei în sărăcie
Trăieşte numai din priveghi şi post
În casa ei puţină şi pustie

De când i-a murit omul în război
Umblă pe cap c-o singură năframă
Doarme pe jos pe-o scândură de brad
C-un ţol de lînă care se destramă
Şi tot vorbeşte singură pe drum
Şi spune bună ziua într-o doară" etc.

Schimbând numele, poezia rămâne aceeaşi:

„Lelea Marie la lampă în amurg
La treizeci şi ceva de ani de văduvie
Acum cu toată casa ei în alb
Aşteaptă-n pace moartea ca să vie

Treizeci de ani în negru a umblat" etc.

În *Viaţa deocamdată* sau în *Infernul discutabil* animalele familiare ţăranului erau nişte prezenţe mitologice. În *Imne* ele îşi pierd capacitatea simbolizatoare şi uneori şi pe aceea decorativă. La fel, copacii, florile, flora comună pe care poetul nu o uită, dar în cântarea căreia nu nimereşte decât vagi accente lirice:

„Rodnicia bradului nu-i la pământ
Crengile din vârf sunt încărcate
Să auzi când şuieră în vânt
Câte vămi în urmă-au fost lăsate..."

Marile imne (adresate lui Ştefan cel Mare, lui Brâncoveanu – subiect al multor compuneri –, lui Şincai şi altora) seamănă cu nişte greoaie maşinării, din care răsare rareori un vers norocos, când nu alunecă de-a dreptul în plata cronică rimată:

„În Bucureşti la poalele Mitropoliei
Tatăl lui Brâncoveanu a fost asasinat
Crucea de piatră de pe fostul deal al viei
Şi-acum păstrează locul neuitat".

Penuria vocabularului poetic este la fel de remarcabilă ca şi subţierea mitosului. Aerul de versificaţie stângace se instaurează pretutindeni. E de ajuns să citez poezia titulară:

„Transfigurarea ajungerea-n cuvânt
Mutare-n spirit foc în nevedere
Giulgiurile golului mormânt
Pe răni hrănesc pământ de înviere

Cu cât copilul a crescut în noi
Cu atâta paradisu-i aparţine
Ca norii fi-vom despuiaţi de ploi

Rodi-va stingerea de sine
Grădina şi oraşul cetate fără veac
Întemeiază dincolo de stele
Durează-n tot ce-i mai sărac
Rodesc a perle lacrimile mele”.

Tocmai forţa imnică nu se simte în aceste versuri. Mi-e greu de aceea să fiu de acord cu Edgar Papu care-l consideră pe Ioan Alexandru „cel mai mare poet imnic din întreaga istorie a literaturii noastre”, autor de icoane comparabile cu acelea de pe zidurile Voroneţului şi Suceviţei care „îţi iau ochii dintr-o dată”.
Imnele vădesc o artă poetică destul de primitivă şi cam simplistă, făcută de solemnităţi retorice a căror sursă îndepărtată o oferă imnele, elegiile şi ditirambii bizantini, care au circulat la noi în slavonă în secolele XVI-XVII. Atitudinea qvasi-generală este de smerenie nediferenţiată, de monodie care curge la nesfârşit, dar poate fi la fel de bine oprită în orice punct. Fondul esenţial al poetului este elegiac. Lucrurile notabile, câte sunt, le descoperim în textele mai concise, care seamănă cu psalmii ori conţin evocări ale unor lumi de păstori naivi şi credincioşi. Textele ample sunt greoaie şi plictisitoare, fiind practic cu neputinţă a le duce la capăt fără sforţare. Unele au şi un aer esoteric, misterios, care are un precedent în Goga, explicaţia lui mai directă fiind totuşi aceea că Ioan Alexandru cultivă în aceste imne o frază extrem de arbitrară în alcătuirea ei sintactică, rupând punţile de legătură şi creând impresia de înţeles obscur. Defectul principal al liricii lui ditirambice este însă abstracţia. Aceasta se simte de la nivelul figurilor stilistice: „necăpăţâna nebiruinţii”; (ştergarele şi blidele) „doxologesc osanale”; „îngerii doxologind gloria”. Sunt şi versuri întregi care respiră în acest aer rarefiat de concepte: „N-are infernul statut ontologic/ Ci numai existenţă fenomenală”. Se întâmplă să crezi, citind un titlu ca *Pădure iarna*, că vei afla un peisaj oarecare, oricât de stilizat, şi în loc de asta, dai peste „culoarul eternităţii aşa trebuie că arată” sau peste banalităţi precum „Prin zăpezi printre crengile/ încărcate de ninsoarea imaculată”. Poetul priveşte atât de fix la ideea care-i călăuzeşte inspiraţia încât realitatea din poezii devine transparentă, se văd doar oasele, carnea de pe lucruri topindu-se. Acest lirism de abstracte noţiuni etice este deseori rebarbativ: „Trebuia să ia păcatele cel asupra căruia/ Nu pot rămâne/ Împreună cu pedeapsa izvorâtă din ele/ Să le distrugă prin compasiune/ Suferinţele pricinuite de răul/ Asumat şi ce-i urmează vinovăţia” etc. Se produce o confuzie inocentă (dar plină de urmări vinovate) între întruparea Logosului şi încreştinarea istoriei. Uciderea mişelească a lui Mihai Viteazul, de exemplu, este interpretată ca un sacrificiu de întemeiere: tăierea capului este identificată cu înjunghierea mielului christic. Mihai ar fi mielul pascal sacrificat ca o „cale a jertfei întemeietoare de ţară”. Cu astfel de hibrizi ne-am mai întâlnit în *Zoosophia* lui Ion Gheorghe, dar acolo nu era atât solemnitate, cât burlesc. Diferenţă, prin urmare, de registru stilistic. Tema sacrificiului cu pricina şi abuziva ei interpretare poetică şi ideatică revine de zeci de ori, în legătură cu personaje foarte diferite, de la Doja la Baba Novac şi de la Horea la Avram Iancu, prefăcând mielul simbolic într-o turmă întreagă. Înainte de a călca pragul Maramureşului şi a da pe Mara de „omphalosul Europei”, mai sunt cântaţi în versuri mai mult sau mai puţin biografice Iancu de Hunedoara, Io Mircea Voievod, Bărnuţiu, Bălcescu, Şcoala Ardeleană şi alţii. Poetic se poate reţine evocarea peregrinării lui Iancu într-un stil ce aminteşte puţin de al lui Botta din patrioticele lui portrete lirice: „Nu mai vorbeşte cu nimeni/ Graiul s-a retras din el/ Ca izvoarele din fântână/ Încă într-o peşteră numai/ Razele lunii răsună/ Aşa a rămas în istorie Iancu/ Vremile numai se schimbă/ Clopot uriaş spânzurat/ De turlele munţilor/ Fără limbă”. Din nefericire, drumul poeziei unuia dintre cei mai talentaţi poeţi ai generaţiei ’60 se închide definitiv în astfel de compuneri emfatice găunoase.

ANA BLANDIANA
(n. 25 martie 1942)



Poeta a publicat prima ei poezie în 1959 în revista clujeană *Tribuna*, dacă nu facem exces de informaţie consemnând un prim text infantil din *Cravata roşie*, când Ana Blandiana avea 12 ani. În 1964 îi apare cartea de debut în vechea colecţie *Luceafărul* a fostei *Edituri pentru Literatură*: *Persoana întâi plural*. Odată cu Ana Blandiana debutau şi Marin Sorescu, Ion Alexandru şi George Bălăiţă. E foarte probabil ca titlul plachetei de debut din 1964 să fi urmărit iniţial (la sugestia, poate, a editurii) să indice „identificarea eului poetic cu destinul colectiv", cum apreciază E. Simion după 25 de ani. Titlul are astăzi un înţeles întrucâtva diferit: persoana întâi plural o simţim ca fiind aceea a poeţilor tineri din deceniul şapte, cu biografia, cu imaginile, cu scriitura lor, în atâtea privinţe, asemănătoare. Diferenţierea literaturii, care abia începuse, plătea încă preţul unor locuri comune, care dau poeziei şi prozei acelor ani un izbitor aer de familie, în pofida personalităţilor inconfundabile reunite în tablou. Scrie Ana Blandiana în *Copilărie*: „Din oglindă mă privea un trup firav/ Cu claviatura coastelor distinctă,/ Inima-apăsa pe clape grav/ Şi-ncerca să-apară în oglindă". Trupul şi inima cu pricina sunt şi ale lui Nichita Stănescu, dintre poeţii care debutează înainte, şi ale lui Adrian Păunescu, dintre cei care vor debuta după. Întreaga generaţie se consacra la începuturile ei unei lirici de identificare afectivă, caracterizată de un declarativism ingenuu şi tineresc, de un entuziasm factice artistic (deşi profund motivat sociologic) („Epoleţii generaţiei mele/ Cine-ar îndrăzni să îi jignească?", se întreba naiv Blandiana şi împreună cu ea, mulţi alţii) şi de recurenţa câtorva teme (candoarea, adolescenţa, natura descătuşată, datoria faţă de părinţi, care simbolizau adevărata tradiţie interioară, în raport cu altele, false şi impuse din afară). Foarte repede, Blandiana devine conştientă de faptul că renunţarea la clişeele care stăpâniseră mai bine de un deceniu poezia românească nu conduce automat la autenticitate. *Călcâiul vulnerabil* (1966), conţine deja ideea prefacerii sensibilităţii vii în cuvinte moarte („Cerul nu pot să-l privesc – se înnorează de vorbe,/ Merele cum să le muşc împachetate-n culori?/ Dragostea chiar, de-o ating, se modelează în fraze,/ Vai mie, vai celei pedepsite cu laude"), a „darului tragic" al poetului de a literaturiza totul („Doamne, câtă literatură conţinem!"). Spre deosebire de poeţii de după 1980, la care există sentimentul unei intime solidarităţi între viaţă şi literatură, generaţia '60 a fost partizana unei poetici a naturalului, resimţind dureros artificialitatea inerentă oricărui text literar. Lucrul se explică, în condiţiile reacţiei la îngheţul tematic şi stilistic din epoca dogmatică, prin nevoia de sinceritate, de emoţie aşa-zicând personală. Se vede bine la Blandiana această poezie „caldă" care se vrea „vibrantă" de adevăruri sufleteşti nepervertite, declarându-se ca atare şi încercând să facă să triumfe sufletescul pur, fie acesta de ordinul senzorialităţii („Lăsaţi ploaia să mă

îmbrăţişeze de la tâmple până la glezne"), fie de ordinul convingerii morale („De gingăşie tot mai mult mă-ntunec/ Şi pier de umanism şi milă"). Efectul, paradoxal, al acestei atitudini este că poezia sinceră şi biografic-sentimentală a tinerilor scriitori din anii '60 a impus, pentru o vreme, o retorică a afectării şi un număr de motive etico-sociale generale care astăzi se văd cu ochiul liber. Un *vibrato* emoţional constant însoţeşte mărturisirile limpezi, profesiile de credinţă nete, elocvenţa rituoasă. Formal, poemele sunt corecte, rotunjite pe la colţuri, cu metafore cuminţi, dar care păreau impresionante („frânghiile ploii", „măduva surâsului"), rareori forţând în sensul avangardismului antebelic („pisica moartă a ceţii"). În *Călcâiul vulnerabil* găsindu-se atât prima capodoperă a Anei Blandiana (parabola dramatică *Torquato Tasso*), cât şi primele infiltraţii blagiene („Vreau satul cu sunetul lacrimei mele", tema somnului, a străbunilor, a matricialului), abia cu *A treia taină* avem volumul cu adevărat caracteristic al poetei. Discursul a devenit aproape exclusiv moral, liber prozodic (decasilabii iambici care sunau toţi la fel în prima jumătate a deceniului dispar treptat), original metaforic, dar fără excese, rareori poeta punând preţ pe imaginea izolată („stele reci cu labe fără soţ", „oasele serafice ale mestecenilor"). Vizionarismul are tăietură clară, „raţională" şi câteodată aforistică:

> „Totul este eu însumi.
> Daţi-mi o frunză care să nu-mi semene.
> Ajutaţi-mă să găsesc un animal
> Care să nu geamă cu glasul meu.
> Pe unde calc pământul se despică
> şi morţii care poartă chipul meu
> îi văd îmbrăţişaţi şi procreând alţi morţi."

Influenţa lui Blaga, discretă, este, totuşi, de aici înainte, statornică. Blandiana se numără printre poeţii a căror ascendenţă blagiană reprezintă unul din elementele definitorii pentru lirica nouă de la mijlocul deceniului şapte (Arghezi şi Barbu patronând alte două formule). Reflexivă, gravă, simplă, poezia Blandianei nu mai cunoaşte acum afectarea sentimentală şi stilistică din volumele anterioare, izbutind să-şi asume deplin problemele morale şi existenţiale pe care le consideră esenţiale şi să le individualizeze ca trăiri veritabile. Şi dacă peisajul este exclusiv acela lăuntric, moral, iar dintre teme lipseşte (şi va lipsi mereu) erosul, autentică este poezia din *A treia taină* în măsura în care comunică neliniştea sufletului poetei confruntată cu dilema sau cu misterul existenţei, cu vinovăţia, cu eroarea şi cu moartea. Tonul e solemn, fără rigiditate, iar confesia a deprins de la Blaga acea impersonalitate concis reflexivă care lasă să se vadă din om mai ales fiinţa gânditoare:

> „Fiecare trăim două, trei sau chiar patru
> vieţi deodată,
> Ne naştem, Doamne, atât de tineri, încât
> Din miile de vieţi posibile
> Nu ni se poate pretinde
> Să ştim alege doar una.
> Animalele unei vieţi vânează animalele
> celorlalte,
> Peştii vieţii mai mari înghit peştii vieţii
> mai mici,
> Crengile arborilor îi sunt duşmane şi se
> usucă-n hotare,
> Soarele vieţii a patra întunecă
> Soarele-al treilea, soarele-al doilea,
> Soarele prim.
> Contrare, vieţile se anulează una pe alta –
> Şi, nehotărâţi încă, şi nematuri murim."

Volumele maturităţii poetei trebuie considerate acelea care urmează *Octombrie, noiembrie, decembrie* (1972) şi *Ochiul de greier* (1981). În mod esenţial, nu se mai schimbă mare lucru după *A treia taină*, în afară de dobândirea acelei fluenţe profunde a lirismului moral care face din Blandiana din anii '70 o poetă incomparabil superioară celei din deceniul debutului ei şi una din cele mai de seamă ale literaturii noastre contemporane. Imaginaţia poetică se cufundă în miracolele unei lumi aproape supranaturale şi

exprimă o biografie nelumească, dacă pot spune aşa, a poetei. Poeta este o fiinţă care vine din paradisul unei veri unde de prea multă fericire ţi se face somn. Amintirile ei sunt, ca şi ale lui Blaga, metafizice:

„Hai să vorbim
Despre ţara din care venim.
Eu vin din vară
E o patrie fragilă
Pe care orice frunză,
Căzând, o poate stinge,
Dar cerul e atât de greu de stele
C-atârnă uneori pân-la pământ
Şi dacă te apropii auzi cum iarba
Gâdilă stelele, râzând,
Şi florile-s atât de multe
Că te dor
Orbitele uscate ca de soare,
Şi sori rotunzi atârnă
Din fiecare pom;
De unde vin eu
Nu lipseşte decît moartea,
E-atâta fericire
C-aproape că ţi-e somn."

Soarele foşneşte somnoros, natura declină ritualic, scăldată într-o lumină luminând a moarte, care înveleşte totul ca un giulgiu. Poeta scrie, în definitiv, nişte elegii superbe, de o blândeţe peste fire şi în fond senine, fără revoltă sau asprime, în care reflexivitatea este melodioasă, iar iubirea suav-divină:

„Din apă ieşeau trupuri albe de plopi
Cu forme somnoroase şi suave,
Adolescenţi frumoşi sau doar femei,
Dulce confuzie, pletele jilave.
Nu îndrăzneau dorinţa s-o ascundă,
Apa era fără sfârşit, rotundă,
Luna turna pe luciul ei
Ulei.
Păşeam desculţi şi limpezi,
Îmi simţeam
Degetele adormite-n mâna ta;
Era atâta dragoste pe ape,
Că nu ne puteam scufunda.
Era atâta linişte că timpul
Nu îndrăznea să spună vreo secundă,
Cerul nu rostea niciun nor,
Apa nu-ngăima nicio undă,
Doar tălpile goale,
Călcând în lumina de lună,
Scoteau un sunet uşor."

Într-un regim semi-oniric, sunt evocaţi „nămeţi grei de somn" şi „ turme mari de-omăt". „Ninge cu duşmănie", scrie poeta într-un vers bacovian, adăugând: „Cine şi ce să viseze/ În timpul crescut peste noi". Ca o compensaţie, apare în această poezie de beatitudini metafizice motivul ţării vegetale, al „raiului pădurăresc", al ierbii, al frunzelor, definind ceea ce am putea considera naturismul Blandianei. Mai ales în *Ochiul de greier* lirica închipuie pe neaşteptate un jurnal al existenţei în mijlocul unei naturi percepută intuitiv, direct (ceea ce nu se întâmplase înainte şi nu se va întâmpla, nici mai apoi, în *Stea de pradă*, bunăoară, unde naturismul se resoarbe din nou în viziunea universului ca simplă matriţă vegetală). Urechea prinde sunetul afund al caliciului florii, sub tălpi „minunea trosneşte" ca o creangă udă şi se poate locui pillatian într-o nucă. De altfel, Blandiana e aici mai aproape de Pillat şi de Arghezi decît de Blaga („Casă apărată de pomi şi de viţe cu struguri/ Şi vegheată de albine, de licurici, de lăstuni,/ Pe care se caţără vitejeşte dovlecii/ Şi se-ncaieră crengi încărcate de pruni"). Descoperim o mulţime de intuiţii nemijlocite şi fragede prin care poezia capătă acces la universul real barat altădată de interdicţii metafizice: somnul în fânul parfumat când cântă greierii, pocnetul surd al căderii prunelor, ploaia care „coase cerul de pământ", cărarea prin iarbă sau această imagine caligrafic-sensibilă a crengilor: „Iarna crengile scriu/ Poezii japoneze/ Cu penel fumuriu/ Pe mătasea zăpezii". Un elegiac *Portret cu cireşe la urechi*, sau frumoasa bucată intitulată *Pământ* completează surprinzătorul arghezianism al acestui

sector al liricii Blandianei, ce stă mult mai făţiş sub semnul naturii plăpânde şi eterne:

> „Acest trup
> Pe care-l rănesc
> Şi mângâierile,
> Cu umeri din care aripile
> Au renunţat să mai crească,
> Este singura fâşie de pământ
> Unde îmi pot clădi
> O împărăţie lumească.
> Când te voi pierde,
> Plăpând univers
> Mai trecător decît frunza,
> Fraged imperiu de-o oră
> Pe care-l conduce norocul,
> Toate armatele mele de îngeri
> Jucându-se de-a v-aţi ascunsa
> Îţi vor putea ţine locul?"

Cu *Stea de pradă* (1985) se produce o modificare destul de mare în poezia Blandianei, similară în anumite privinţe cu aceea din creaţia din urmă a autorului *Alfabetului poetic*; pe de o parte, ochiul retrece la esenţe, la radiografia realului, la matricialul din natură, pe de alta, seninătatea visător-somnoroasă a elegiilor din *Octombrie, noiembrie, decembrie* face loc unei atitudini mai puţin calme, cu accente iritat-revoltate. Se înmulţesc imaginile expresioniste. Tabloul e scăldat într-o lumină rece şi dură. Ineditele de la sfârşitul culegerii arată fără tăgadă preponderenţa acestei formule de lirism aspru, polemic. Din volum lipsesc poeziile din revista *Amfiteatru* (1984) care au stârnit panică printre cenzori şi care, citite *à l'envers*, anunţau revoluţia: s-a dovedit că nu suntem un popor vegetal şi că până şi mămăliga poate să explodeze. Culegerile de după 1989, *Arhitectura valurilor* şi celelalte, se întorc la tonul impersonal din *A treia taină*. Dicţia poetică redevine impecabilă iar lirismul, înalt şi distant.

Cum era de prevăzut, parte din temele şi caracteristicile poeziei se răsfrâng şi asupra tabletelor publicate de Ana Blandiana timp de şaptesprezece luni în *Contemporanul* sub titlul *Antijurnal* şi adunate în *Calitatea de martor*. Întâia şi ultima tabletă se referă deopotrivă la condiţia poetului şi a scrisului, constituind motivarea de principiu a publicisticii din volum. Se poate observa şi o oarecare modificare a unghiului de vedere, mai subtil în ultima tabletă decît în prima, deşi, indiscutabil, acesta rămâne fundamental consecvent. De ce *Antijurnal*? – se întreabă Ana Blandiana. Pentru că (răspunde ea) viaţa poetului e neimportantă în sine şi „dacă *jurnal* înseamnă viaţa înregistrată şi completată, viaţa de la o zi la alta, atunci jurnalul unui poet este o noţiune fără sens". Şi îndată: „Poetul există şi rămâne numai prin ceea ce reuşeşte să nu trăiască şi, netrăind, să creeze doar. Pentru că, după cum bine se ştie, numai ceea ce nu există în planul vieţii se realizează în planul artei". Vasăzică *antijurnal*, fiindcă opera nu exprimă ceea ce poetul a trăit, nu e o transcriere a existenţei, ci un act prin care poetul intră în posesia existenţei lui esenţiale. Este fireşte o idee curentă în gândirea estetică a unui Malraux, de exemplu, a cărui paradoxală propoziţie (dacă scriitorul ar crea spre a se exprima ar fi foarte simplu, dar el se exprimă spre a crea) o regăsim în finalul tabletei Anei Blandiana, care afirmă lapidar că arta nu este efect, ci scop. În tableta finală, se revine oarecum la aceste lucruri. Condiţia poetului ar fi aceea a unui martor ideal, care participă la viaţă fără a fi implicat total şi a cărui „singură datorie, fantastică, existenţială" este aceea de a spune adevărul, pentru ca în funcţie de spusele lui „aproape sacre, să se justifice, impecabil, procesul". Calitatea de martor provine din aceea că sentinţa nu poate schimba viaţa însăşi a poetului. Dar această calitate „zeiască" nu e un dat, ci rodul unei lupte. Se poate întâmpla ca, după ani de zile de indiferenţă, poetul să descopere că sentinţele nu ţin cont de depoziţiile lui, că procesele se termină contra adevărurilor rostite de el şi, atunci, el intră pentru un timp în scenă, devine procuror, judecător sau inculpat, străbătând un purgatoriu necesar spre a reabilita calitatea de martor. Poetul cunoaşte angajamentul social, dar nu pe

acela ocazional. După 1989 poeta se va contrazice, intrând direct în lupta politică. Desigur, repertoriul tabletelor e mai larg: deopotrivă arta, natura, evenimentul accidental îşi află un loc în ele. Şi dacă puţinele tablete cu caracter liric, poematic, n-au parcă intensitatea privirii, a emoţiei, celelalte mi se par aproape mereu interesante şi pătrunzătoare. Stilul e direct, exact, spiritul consecvent şi metodic, deşi fără fantastic, fără acea incoerenţă superioară care dă gravităţii farmec. Este poate o caracteristică a publicisticii şi poeziei Anei Blandiana absenţa umorului de idei.

Ana Blandiana a scris şi proză după *Cele patru anotimpuri* din 1977, o nouă carte, intitulată *Proiecte de trecut*, şi care cuprinde unsprezece scurte povestiri. Poetice, fantastice sau memorialistice, ca şi precedentele, povestirile mai noi sunt la fel de enigmatice şi de pline de mireasmă, deşi scrise în general într-o limbă care nu face risipă de plasticităţi lexicale, albă, neologistică şi elegantă. Remarcabilă este îndeosebi capacitatea tuturor acestor proze de a crea atmosferă. De la un punct înainte, se observă însă în *Proiecte de trecut* un gust pentru evocarea realistă, pentru ironie şi satiră, care lipsea în *Cele patru anotimpuri*. Mijloacele expresive se diversifică în chip evident şi, chiar dacă nu anunţă în Ana Blandiana un viitor romancier realist şi social, fac evident faptul că scrisul ei se va modifica în continuare, îmbogăţind cu elemente noi registrul sugestivului, misteriosului sau terifiantului, caracteristic prozei ei fantastice de până acum.

La ţară este, dintre povestirile ample, aceea care ne întoarce cel mai clar la motivele şi la atmosfera anterioare. Este descrisă o călătorie (jumătate reală, jumătate imaginară, ca aproape totdeauna în proza Anei Blandiana) spre satul bunicilor, în fond o regresiune într-o lume bătrână şi sălbăticită. Sunt uşor de identificat aici obsesiile din *Capela cu fluturi* şi celelalte proze mai vechi. Combinaţia cea mai stabilă fiind aceea dintre strălucire şi promiscuitate, observăm lesne că imaginaţia autoarei se mişcă repede (uneori prin suprapuneri fulgerătoare) de la o extremă la alta, de la un univers incipient, inform şi preuman, populat de larve, fluturi, crisalide, ouă, cuiburi, la un univers bătrân, noduros, mineralizat. Biserica acoperită de cuiburi ca de o alveolă colosală uneşte în acelaşi simbol al oului – palat de nuntă şi cavou – laturile opuse ale realităţii, începutul cu sfârşitul, naşterea cu pieirea vieţii. Alte povestiri sunt lipsite de sprijinul acestei fantezii luxuriante. Ele au o tăietură mai netă şi mai clasică, în linia fantasticului intelectual din A.E. Baconsky: *O rană schematică*, *Cel visat* (unde povestitorul se închipuie ca făcând parte din visul altuia şi vrea să lase o urmă scrisă înainte de a dispărea o dată cu visul în care locuieşte), *Gimnastica de seară* (un înger care a luat chip de om descoperă deliciile somnului şi visului uman) şi *Rochia de înger*. De o factură oarecum deosebită sunt *Invitaţia de coşmar* şi *Biserica fantomă*, unde aspectul fantastic se bazează direct pe motive folclorice, pe legende şi eresuri populare. Ultima din acestea e o povestire, în genul ei, admirabilă, în tradiţie Galaction-Voiculescu-Bănulescu, evocând istoria mutării unei biserici din Ardeal în secolul XVIII. Sigur, oricâte virtuţi literare ar avea o astfel de povestire (şi are), ea nu mai poate fi citită astăzi ca un lucru inedit şi nu cred că reprezintă o cale de urmat în proza scurtă.

Trei povestiri ocupă un loc aparte în volum. *Zburătoare de consum* valorifică un tip de fantastic inexistent până acum la Blandiana şi anume fantasticul buf. Anormalul, extraordinarul cresc în cotidian şi derizoriu, pe de o parte, iar impresia rezultată nu e nici terifiantă, nici coşmarescă, ci înveselitoare şi chiar reconfortantă. Subiectul poate fi divulgat fără pericolul de a risipi interesul cititorilor pentru povestire. Doamna L., profesoară universitară de filosofie şi specialistă în (atenţie!) ateism, se decide să pună în balconul locuinţei sale de la bloc o cloşcă pe ouă. Căutarea găinii şi a ouălor prin satele din jurul Capitalei constituie un prim episod umoristic. Până la urmă ouăle îi sunt aduse de un ţăran-orăşan cu aspect de om de carte (care-i sună periodic la uşă ca să-i vândă şi

alte produse agroalimentare, cum se spunea) şi aşezate sub aripioarele materne ale unei cloşti închiriate. După o lungă clocire, din ouă nu ies pui, ci nişte făpturi rozalii şi cu pufuşor care stârnesc d-nei L. un soi de stupefacţie oripilată: „Acum putea să-i vadă. Erau golaşi, nu mai mari decît lăţimea unei palme, cu aripile şi creştetul protejate de penele acelea incipiente, care, în loc să-i aureoleze, atrăgea asupra lor mila şi chiar o vagă repulsie. Şi mai ales nu făceau deloc impresia unor făpturi supranaturale". În două-trei zile, aceşti pui exotici cresc şi nu mai încape îndoială că sunt unii şi aceiaşi cu fiinţele ce au populat de veacuri imaginaţia pictorilor şi poeţilor, şi anume îngeri. Pe balconul, culmea!, unei filosoafe cu sarcini speciale la universitate. Povestirea e scrisă cu fineţe ironică. Apariţia îngerilor din ouăle de găină face să vibreze din nou o coardă esenţială a prozei Anei Blandiana: „Cel mai straniu aspect al întâmplării, întâmplare care numai de straniu nu ducea lipsă, era că în fiinţele acelea necunoscute, abia ieşite, evident, din stadiul de embrion, se amestecau două calităţi în general nefuzionabile: strălucitorul şi promiscuul". Dar cursul povestirii nu urmăreşte această linie, ci una umoristică şi satirică. Tulburătoare este şi *Reportaj* (cu o memorabilă scenă: a cinei la care ia parte şi ofiţerul venit să-l aresteze pe capul familiei), cu o notă grotescă în final, când înţelegem care e ideea „salvatoare" a unuia din membrii comandamentului de inundaţii. În fine, povestirea titulară, *Proiecte de trecut*, nu îndeajuns lucrată (autoarea părând depăşită pe alocuri de subiect) conţine embrionul unui roman social, pornit ca o proză de Jules Verne: un grup de nuntaşi, pe la începutul anilor '50, sunt ridicaţi de Securitate şi duşi în Bărăgan, unde rămân 11 ani, construindu-şi existenţa de la zero, ca într-un fel de colonie penitenciară fără paznici şi sârmă ghimpată, dar din care nu pot ieşi, căci nu au unde se duce... Robinsonada aceasta politică şi modernă are câteva pasaje foarte bune (sfâşietoarea scuturare a boabelor de grâu din părul miresei spre a se obţine micul stoc necesar recoltei viitoare), nu însă tragica poezie pe care am fi aşteptat-o. Romanul *Sertarul cu aplauze* (1992) e prea literar pentru subiect şi pe alocuri confuz.

ADRIAN PĂUNESCU
(n. 20 iulie 1943)

În Adrian Păunescu care a debutat cu *Ultrasentimente* în 1965, şi omul şi poetul trăiesc din gestul spectaculos, ostentativ şi incomod. Şi unul şi celălalt iubesc scena, tribuna, locul public. Sunt actori impenitenţi, agitatori cu vorba, explozivi, într-un amestec greu de desluşit de sinceritate brutală şi de contrafacere vizibilă cu ochiul liber. Orice portret i-am face autorului *Pământului deocamdată*, el implică laturi contradictorii. Mi-l amintesc pe acela, frumos literar, din *Istoria polemică* a lui Eugen Barbu, început cu o caracterizare abruptă („Totul mă supără la acest poet în afară de poezia lui") şi continuat cu enumerarea aproape paradoxală a contrazicerilor: „Poet de mari gesticulaţii, agitator de vers şi actor blamabil, inspirând neîncredere în arta lui tocmai prin teroarea cu care voia s-o impună, lipsit de dramă, să nu zic tragedie, facil fără să ştie, suferind însă de o uşurinţă talentată, trece în acest moment de răscruce al existenţei printr-o schimbare fundamentală la faţă!" Iată, poetul însuşi declară: „Să fiu sărbătoresc, voios şi imnic/ Să pot să te mai cânt pământ al ţării/ Cu forţa dragostei şi-a disperării..." Voioşia exuberantă şi elanurile abundente ale liricii de acest fel nu exclud evocarea ţării străvechi de ciobani ce-şi urcă „blândele lor turme" pe munţi, „plânsul miilor de mioriţe,/ înduioşate de ursita lumii". E ceva din Goga şi Cotruş aici. Poetul are „trup drăcesc şi suflet îngeresc", o

vitalitate care-l împiedică să fie „sfânt", pur şi copilăresc, împingându-l spre dezordine afectivă, spre tonul prăpăstios al viziunilor apocaliptice: „Cine mai e pe lume sănătos?/ Cine fără de grijă-n zori se scoală?/ În acest veac de sus şi până jos/ lumea se-mparte-n doctori şi în boală". De la Beniuc nici un poet n-a mai folosit atâtea cuvinte mari. Retorica entuziasmului constructiv e dublată de aceea a eshatologicului. Într-un autoportret, poetul proclamă beniucian riscul drept elementul lui firesc. E un luptător, un insurgent, un copil teribil speriat de posibila lui cuminţire ca de un cataclism: „De linişte fiinţa mea se teme". Parada zgomotoasă face la el casă bună cu îndoiala, lauda şi imnul, cu pamfletul. Histrionic, se bate ca Don Quijote cu morile de vânt silindu-le să dea făină: „E potolită foamea voastră plină:/ Eu, Don Quijote, azi vă dau făină". Orgoliul nu-i lipseşte, cum se vede, conducându-i poezia spre declaraţii enorme despre sine: se simte chemat să ia atitudine, să-şi trăiască veacul, dar nu paşnic, ci enervat, furios, convins că poate schimba lumea:

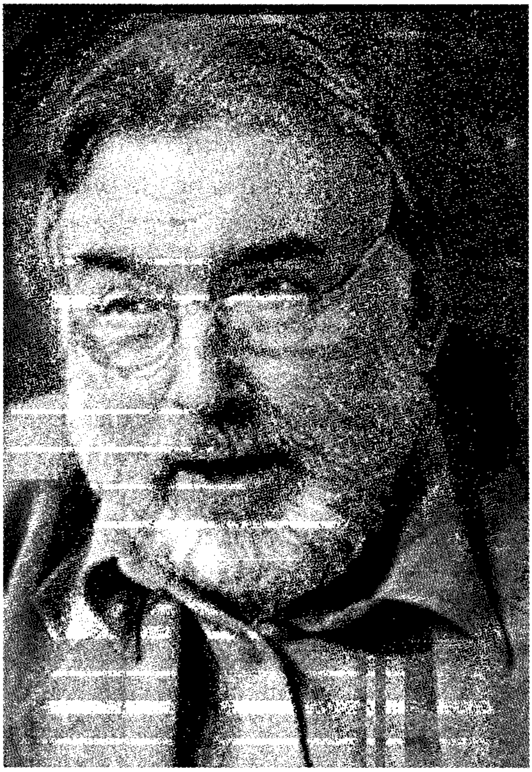
„Am spus acestea toate despre lume
Din dorul de-a o face mai curată
Ca inima mea să aibă-n ce să bată
Într-o fiinţă nu doar într-un nume

Cântecul meu s-a săturat să fie
Doar martor, invitat ca la o nuntă
El face revoluţie când cântă
Nu povesteşte cum era să fie.

Nu lăutari cu viaţa comandată,
Nu apatrizi cu sângele-n schimbare,
Ci oameni vii şi demni pe care-i doare,
Revoluţionari, cu lumea toată.
Erou e cel ce e, nu cel ce are,
Se-nvîrte-n vers Pământul Deocamdată."

Dar tot el cade apoi în melancolie, plângându-şi destinul greşit, viaţa stricată, singurătatea intolerabilă:

„Mă simt atât de singur, pe lume,
că mi-e frig
La colţurile casei e vânt şi este ploaie
Ce nici nu pot a crede îmi pare că aşa e
Pe propria mea mamă ca pe-un străin o
strig."



Schimbările de umoare sunt o caracteristică a poeţilor temperamentali şi afectivi ca Adrian Păunescu. Reversul forţei lui torenţiale e slăbiciunea în solitudine, revoltatul are momente de apatie, declamaţia, patosul, se sting în câte un sonet al iubirii frustrate. Originalitatea provine din aceste stări complexe şi incontrolabile, din labilitatea sufletească a poetului. În fond, Adrian Păunescu e un egocentric, căutând mereu postura cea mai avantajoasă (uneori cu preţul sacrificării artei) în care eul să ţâşnească hipertrofic; poemele lui sunt zgomotoase, retorice, orale, chiar dacă, mai ales de la o vreme încoace, le lipseşte acea energie primară şi tumultuoasă fără de care nu putem vorbi de poezie adevărată. A

fost mereu imitat mai ales pe această latură. Limbajul acestei poezii în echipament de campanie nu-şi alege mijloacele. Adrian Păunescu ar putea spune împreună cu tânărul Beniuc: „Când voi izbi o dată eu cu barda/ Această stâncă are să se crape/ Şi vor ţâşni din ea şuvoi de ape,/ Băieţi, aceasta este arta!" O artă, desigur, cam elementară, în care factorul de persuasiune oratorică are mai mare importanţă decît reflexul liric pur al unei emoţii. Programul ca atare îl găsim explicat într-o poezie şi el e supărător de neglijent lingvistic, de prozaic: „Pe pământ avem de toate/ Şi mai bune şi mai rele,/ Bune, rele,/ Şi-nchisori şi libertate/ şi-a putea şi nu se poate/ şi noroi şi stele". Simplitatea a devenit simplism, poezia proză, cu toate că înţelegem intenţia critică. În primul rând, căutarea expresiei directe în poezie nu e totdeauna lăudabilă, putând transforma lirica într-o versificaţie greoaie, incorectă: „Voi ce mâncaţi cotlet de albatros" e un vers nefericit fie şi într-un pamflet, ca şi „Scâncind nonlibertatea viitoare" care zgârie urechea. Exemplele sunt nenumărate şi intrigă faptul că ele nu se datorează unei carenţe a simţului limbii, ci, mai degrabă, orgoliului de a o silui: „Încât Moldova de nădejde/ Prin ani se eminescuieşte". Cuvintele dau buzna la Adrian Păunescu, prea grăbit pentru a le pune stavilă şi prea mândru pentru a le tria. Aici nu mai e vorba de bogăţie şi naturaleţe a vocabularului, ci de un fel de barbarie care ameninţă expresivitatea minimă. Oral şi prea familiar, Adrian Păunescu sfidează convenţii absolut necesare.

În al doilea rând, se observă că multe din aceste fraze nepotrivite vin din limbajul jurnalistic curent. Tot mai des, de pe la mijlocul anilor '70, Păunescu a urcat poezia (şi pe a lui, şi pe a altora) pe scena Cântării României. Mici acte de curaj politic au fost compromise de mari laşităţi, iar pretenţia de adevăr a fost copleşită de reverenţe scabroase făcute dictatorului şi regimului. Nici nu e de mirare pentru un poet care versifică în toată linîştea astfel de banalităţi stângace: „Lupta pentru dreptate pe planetă/ nu e o bătălie pur şi simplu,/ săracii plătesc taxele de timbru/ spre-a fi justiţia cât mai cochetă". Recunoaştem uşor turnura declarativă a unei poezii ocazionale mai vechi („De douăzeci de secole încoace/ Săracii tot fac tronuri şi fotolii/ N-au oamenii cu ce să se îmbrace/ De-atâtea steaguri negre şi de dolii"), superficială şi găunoasă, alunecând uneori în fabula transparentă, esenţial prozaică („Trist e vulturele cu ochii scoşi,/ În bernă şade pliscul lui de piatră/ Parcă-ar cotcodăci şi parcă latră/ întors în întuneric la cocoşi"). Acesta nici nu e, artistic, nivelul cel mai de jos la care s-a coborât poetul. Vigoarea pamfletară se consumă în satire (foarte modeste ca mijloace) ale birocraţiei, delaţiunii, hoţiei morale, neonestităţii. Admiţând bunele intenţii, deplângem imaginaţia liric săracă. Poetul reuşeşte doar în câteva locuri unde caricatura, critica, vehemenţa pamfletară izvorăsc dintr-o secretă gravitate. E cazul poeziilor despre ţărani din volum. Lirismul rezultă aici dintr-o atitudine generoasă mai degrabă decît dintr-o emoţie sinceră: „Să fii ţăran şi să nu-ţi fie bine,/ Ceva inexplicabil când te doare,/ Să n-ai atâţia bani în buzunare,/ Cu-o boală mult mai scumpă decît tine,// Şi din întreaga lume cu ruşine/ Să afli că ţărâna e uşoară,/ Că după o istorie amară, / Nimeni, bolnav, pe gratis nu se ţine,// Să fii ţăran, să vii în capitală,/ Să-ţi mai alini a morţii tale teamă,/ Să nu te bage nici portaru-n seamă,/ Să taci văzând cum doctorul înşală/ La licitaţii pentru câte-o boală/ Mai scumpă ca o clasă socială." Ultimul vers e memorabil. Că Adrian Păunescu e poet adevărat ne-o dovedeşte tocmai capacitatea lui de a-şi depăşi impasurile. Există la el poezii admirabile care riscă să treacă neobservate din cauza ideii preconcepute (dar cât de apăsat consolidată de autorul însuşi!) că, de la *Istoria unei secunde* încoace, Adrian Păunescu a devenit un poet monocord, emfatic şi fastidios, necinstit cu cititorii şi cu arta sa. Versuri frumoase le compensează pe

acelea facile şi chinuite: „De-atâţia meri ce nu mai pot să doarmă/ Parcă se văruieşte o cazarmă”. Sau: „Noi, Doamne, te rugăm cu milă mare/ Tristeţea lumii dă-ne-o nouă astăzi”. În acest ton de psalmi moderni (cu unele reminiscenţe argheziene: „Un arbore cu frunze mici să fii/ Şi să bată vânturile-n ele...”. Şi încă: „Sever, privind pe cei care te latră,/ Tu viu să fii dar să miroşi a piatră”) sunt scrise câteva din poeziile remarcabile ale culegerii. O plângere a uitării şi a dezrădăcinării este *Până la vatră*, amintind de întâiul Ion Alexandru, dar în plus cu o umbră de remuşcare ce o face conştientă şi insuportabilă:

„Aceeaşi masă mică ne adună
În jurul dumitale, maică mare,
Pe scaune de lemn cu trei picioare
Ne strângem, maică sfântă, maică bună.

Şi dumneata eşti dusă pîn-la vatră
Parcă să iei un tuci cu mămăligă
Şi parcă o vecină te şi strigă
Şi parcă şi un câine te tot latră.

Şi nu mai vii şi am uitat cu toţii,
Ce vrem aici şi ce va fi să fie,
O, maică bună, maică pământie,
Ca pe-o-ntâmplare te-au uitat nepoţii.

Plecăm prin sat s-aflăm, neplânso încă,
Pe cineva, cu plată să te plângă.”

Aceeaşi emoţie sugrumată, în *Floare şi cenuşă*, de o profundă şi laconică expresivitate:

„Vai, tinereţea mea mai stă la uşă,
Unde-am intrat să îmi preschimb ursita,
Mă-ntorc bătrân, suflet cioplit cu sita,
Strigându-mă pe nume cu cenuşa.

Am fost comediantul fără voie,
Am fost ruşinea cea neruşinată,
Acum strângând eroare lângă pată,
Pe viaţa mea greşită trec ca Noe.

Unde sunt flori eu simt că-i şi otravă,
Mânia unui veac o simt în creieri,
Ca lacăte, s-aud în aer greieri
Tocând mărunt în liniştea grozavă.

Şi voi pleca, iar floarea de la uşă
Va strânge-o servitorul de cenuşă.”

În sfârşit, ce acuitate, fericit-îndureratei confesii erotice este în *Oaia îndrăzneaţă*:

„Această oaie a înnebunit,
Nu-i mai e frică de nimic, nimic,
Toate cuvintele ce i le zic
O fac să râdă fraged şi cumplit.

Pân-a avea o taină şi un tic,
Se uită ca-n oglindă în cuţit,
Această oaie s-a îndrăgostit
Şi murmură un fel de ritm peltic.

Dar n-am ce-i face, merg în urma ei,
Şi-s gata la orice să mă aştept,
Această oaie ce o port în piept
Această inimă fără idei

Ca un cioban, cu oaia lui cinstit,
Urmându-mi inima pân-la sfârşit.”

După 1989, Adrian Păunescu n-a mai produs nimic valabil, în ciuda numeroaselor şi groaselor tomuri tipărite. Regimul comunist i-a priit, s-ar zice, o dată mai mult poetului.

NICOLAE PRELIPCEANU
(n. 10 august 1942)



N. Prelipceanu nu este unul dintre răsfăţaţii criticii. Până la un punct, lucrul se explică prin neprecizarea destulă vreme a fizionomiei lui poetice. Întâile volume (*Turnul înclinat*, 1966, în colecţia „Luceafărul" în care au debutat numeroşi poeţi ai generţiei '60, şi celelalte) au fost prea puţin băgate în seamă. Abia cu *De neatins, de neatins* (1978), premiat de U.S.R., poetul se impune atenţiei, ca un ironist, în manieră sorescianã, prin parabole străvezii, cenzurate uneori, începând de la titluri, care au părut suspecte, deşi erau mai curând ludice: *Un civil în secolul douăzeci*, *Fericit prin corespondenţă* sau *Arma anatomică*. Nicolae Prelipceanu se defineşte el însuşi în *Poetul ironic* ca un „trouble-fête" care, tocmai din această cauză, „stă deoparte" sau „nu este chemat să se bage": „nu-l căutaţi pe poetul ironic în lume/ poetul ironic s-a retras din ea şi vorbeşte singur/ îşi spală rufele în familia lui tristă." Procedeul este metaforizarea unor situaţii de viaţă sau a unor personaje. Metafora va rămâne până la sfârşit mijlocul de locomoţie preferat al poetului, mare amator, de altfel, de asemenea mijloace, cum ar fi marfarul, nava (în derivă fireşte) ori bicicleta lui Bogza şi Geo Dumitrescu. Metaforei de altminteri îi consacră una dintre cele mai spirituale poezii:

„Ştii că nişte mai tineri prieteni întorşi de la Atena
(e bine ca tinerii să călătorească)
mi-au amintit cuvântul metafora care acolo
înseamnă tramvai sau metrou
adică mi-am spus eu iei metafora
şi te afli în cu totul altă parte a Greciei
deci a lumii
adică te sui în metaforă şi te duci
părăseşti totul şi tristeţe şi bucurie
şi alte sentimente contradictorii – contrare
care te chinuiau în locul unde
stăteai de mai multă vreme
toată lumea se duce acolo la lucru cu metafora
toată lumea evadează (la iarbă verde) cu metafora
toată lumea are o idee (fixă)
când se bucură ori se întristează
şi ea se numeşte metafora
îţi iei un bilet pentru metaforă
şi p-aici ţi-e drumul
însă ei au uitat să-mi spună
ce faci când metafora e în grevă
poate că-ţi iei câmpii sau îţi iei tălpăşiţa (pe jos)
pur şi simplu
ca pe vremuri
când metafora nu însemna transport în comun
ci transportul tău
de unul singur
din singurătate în singurătate."

Ce ai făcut în Noaptea Sfântului Bartolomeu metaforizeză o anchetă ca atâtea pe vremea comunismului („De ce n-au intrat în casa ta şi de ce nu te-au ucis/ în Noaptea Sfântului Bartolomeu/

cine poate să ne spună că nu minţi/ că nu erai dintre ucigaşi/ ai vreun alibi/ n-ai vreun alibi/ nimeni dintre cei care gândesc noaptea singuri/ nu are niciun alibi dacă între timp a şi fost/ Noaptea Sfântului Bartolomeu") şi e la fel de subversivă ca *Melcul şi alte idei* în care nu e vorba decât de clişeul, mersul înainte al aceluiaşi comunism:

„Melcul înaintează în fiecare zi
câte puţin
spre o lume mai bună
liniştit înaintează melcul
el nu-şi pune întrebări
el înaintează
spre o lume mai bună
toată viaţa lui scurtă de melc"

Şi ca şi cum ironia n-ar fi destul de limpede, poemul se încheie aşa:

„Melcul e un tanc mic
cu două mitraliere
tancul e un melc mare
mult mai periculos
şi unul şi altul
înaintează
spre o viaţă mai bună"

Treptat, ironia şi micile absurdităţi în felul avangardiştilor interbelici, imitând cânticelele naive pentru copii („Ursul tău din Spania/ l-am adus cu sania") ori parafrazând o rugăciune foarte cunoscută (aparenţa noastră cea de toate zilele dă-ne-o nouă astăzi) lasă locul dezabuzării sarcastice şi presentimentului morţii, mai ales în *Un teatru de altă natură* (abia a doua carte originală de după 1989, alte două fiind o antologie şi respectiv o culegere de poezii scrise înainte). Dincolo de biologia deprimată, poetul dă parabolelor sale un sens civic mai direct şi evident mai batjocoritor decât o putuse face înainte:

„vai ce am mai dat noi mână cu mână
şi ce am mai fost fraţi siamezi
dintr-o tulpină
încât nu e de mirare ura asta evidentă
pe care ar trebui s-o sărbătorim
la 24 ianuarie
măcar odată pe an
prin libaţii de sânge
că dacă tot am fost fraţi cu dracul
până am trecut puntea
şi puntea s-a prelungit
şi nu se mai termină
şi în clipa asta suntem tot pe ea
deasupra unui abis nelămurit
atunci am fost mai mult de doi fraţi
într-o tulpină căci şi dracul era cu noi
între noi
ca şi-acum
exact ca în viaţă."

Nicolae Prelipceanu a scris şi proză. *Tunelul norvegian* e un roman compus din mai multe naraţiuni independente, ca *Vânătoarea regală*. Nu e singura asemănare cu proza lui D.R. Popescu. Doar prima naraţiune fiind mai constituită, ea repetă evident formula acestuia din urmă. Un narator apropiat relatează întâmplări dintr-un sat comparat ironic cu „viaţa idilică a unei familii blânde de la ţară" din *Vicarul din Wakefield*, romanul englezului Oliver Goldsmith de care unul dintre protagonişti nu se desparte decât când moare şi pe care o cunoştinţă îl restituie fiicei sale mai târziu. Întâmplările sunt neclare iar refacerea lor e şovăielnică şi ipotetică, bazată pe zvonuri şi pe foarte probabile confuzii. Naraţiunea debutează cu dispariţia ciudată, poate moartea protagoniştilor, derulând cronologic în mod foarte capricios evenimentele, în fraze lungi, faulkneriene. Naratorul este un colportor, ca şi acela de la D.R. Popescu, lipsind însă perspectiva infantilă de la acesta. Celelalte istorisiri sunt dezlânate, pretenţioase, ilizibile, ca şi romanul ulterior *Scara interioară*. Nicolae Prelipceanu rămâne un poet valoros şi original.

LEONID DIMOV
(11 ianuarie 1926 – 5 decembrie 1987)

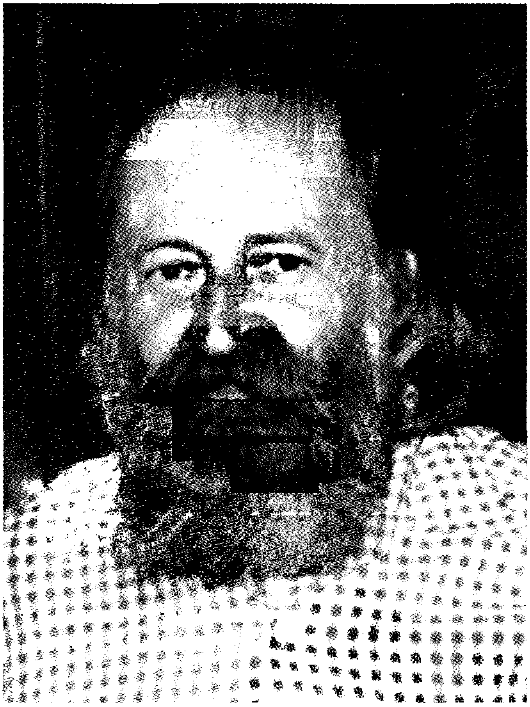


Foto: I. Cucu

S-ar putea spune despre Leonid Dimov ceea ce spunea G. Călinescu despre Philippide și anume că este un poet monocord, dar care cântă pe coarda cea mai lungă. Poetul a atras atenția de la debutul său cu *Versuri*, 1966, și a fost legat numaidecât de mișcarea onirică, lansată de el însuși și de D. Țepeneag la sfârșitul anilor '60. Dacă judecăm după textele strânse de Corin Braga în *Momentul oniric* (1997), observăm că oniricii au avut surse de inspirație dintre cele mai variate (suprarealismul, Novalis, Mateiu Caragiale și altele), încurajându-se unii pe alții, fără vreun mentor, căci niciunul dintre redactorii-șefi ai *Poveștii vorbei* (suplimentul *Ramurilor* craiovene), *Luceafărului* sau *Amfiteatrului* în care au debutat cei mai mulți nu a revendicat mișcarea. Țelurile ei au rămas confuze, în afara ideii evazioniste care făcea suspect discursul poetic. În 1991, când chestiunea era reluată, după decenii de tăcere, rareori întreruptă, pe coperta unei antologii a lui Dimov, L. Raicu socotea că onirismul a fost „tot ce se poate închipui mai străin de un discurs al Puterii, al Autorității". Era adevărat, cu precizarea că evazionistă fusese cam toată poezia din a doua parte a deceniului 7 și că aproape nicio altă legătură nu este între cei pe care D. Țepeneag îi va alinia ulterior mișcării: Sorin Titel, Virgil Mazilescu, Florin Pucă, Florin Gabrea, Vintilă Ivănceanu, Daniel Turcea. În ce-l privește, Dimov a reiterat tema onirică, referindu-se la Novalis, ale cărui ecouri în lirica proprie sunt mai importante decât s-a crezut, și despărțindu-se de dicteul automat suprarealist. „Eu vreau să creez – treaz fiind – un vis real", va declara el într-un interviu din 1983. Din acest vis cu ochii deschiși vor ieși Cărtărescu și alții. Un portret sugestiv i-a schițat lui Dimov în 1972 Gheorghe Grigurcu: „Vorbește tacticos, hiperprotocolar, cu gesturi rotunde, învăluit în ample rotocoale de fum. Mustața răsucită, «barbiană», precum un melc, e și ea o simbolizare a răbdării. Dar când urmărești ochii sfredelitori, micșorați în intensitate, mai curând vioi decât contemplativi, vezi că trădează pofta de lucru. Nasul ascuțit ca o unealtă ține de aceeași predispoziție a meșteșugarului".

Himerismul și manierismul meșteșugăresc, mai ales în rondeluri, sunt cele două laturi ale unei poezii pe cât de originală, pe atât de indiscretă în privința maeștrilor ei posibili, Ion Barbu (tăietura abstractă a versului), Macedonski (rondelurile), Arghezi (plastica), Minulescu (exotismul temelor), G. Călinescu (fabulosul lucrurilor simple), Emil Botta (histrionismul), Șt. Augustin Doinaș (baladescul, medievalitățile), Al. Philippide (poemul amplu, similiepic), Anton Pann (lexicul). Poetul este în fond un artizan care lucrează cu materialul friabil și vaporos al visului. El împacă meșteșugul minuțios și exact cu jocurile imaginației celei mai sofisticate. Este deopotrivă un voluptuos al materiilor exotice, pitorești, luxoase și un fantezist al derizoriului și domesticului,

aproape mereu cu o notă de umor („meduze roze gătite cu cimbru"). Lirismul lui metronomic, prozodic stăpânit, permite largi volute ale unei imaginaţii bete de ea însăşi. Aceste „contradicţii" au ca rezultat un baroc al motivelor şi formelor. Onirismul dimovian este unul bine temperat.

Formula poetică a fost deplin constituită de la început, în orice caz în *7 poeme* (1968), a doua culegere a poetului. Capodopera rămâne *Carte de vise* (1969). Ceea ce poetul va scrie după aceea va continua să se hrănească din acelaşi spirit nesăţios şi veşnic treaz, dar va aluneca spre un manierism minor. Marile resurse par să se fi epuizat după întâiul jet liric. Dar acesta a fost excepţional. Însuşirile se văd cu ochiul liber în *7 poeme*, în viziunile hipnagogice din *Cartea de vise* şi în cele *7 proze* din cea de a doua parte a acesteia din urmă. Câteva poeme antologice se găsesc aici. *Istoria lui Claus şi a giganticei spălătorese* hiperbolizează atât domesticitatea (camera boltită năpădită de aburi şi clăbuc în care se află trepiedul pe care stă Claus, cu barba înşurubată urmuzian în podea), cât şi exoticul („afară-s viscole şi eschimoşi"). Claus este un mitoman ingenuu, capabil să închine uriaşei lui tovarăşe de viaţă o *Cântare a Cântărilor*, din care nu lipsesc însă blesteme argheziene mustind de ranchiună ca un burete. Năzăririle lui Claus ar merita să fie psihanalizate. Cultura limbii poetice înlătură bănuiala de simplă imitaţie, deşi nu poţi să nu te duci cu gândul la Villon şi la Baudelaire:

„Spălătoreasa mea catifelată,
Ai sfârc albastru, ţâţa de agată.
În ochii tăi se oglindeşte-o mare
Nu zoaiele vopsite din căldare.
Ce purpurie buză, ce aleasă
Formulă-ncerci în gând, spălătoreasă.
Mă mută dar cu degetu-ţi încet,
Să nu se-ncurce barba-n trepied.
Ce stai aşa, de ce nu-mi împlineşti
Odată ruga, viperă ce eşti!
Rechin cu solzi din mări adânci adus,
Cotarlă pângărită de-un tungus,
Nu vezi, ţi s-a clocit de scârnăvie
Răscoapta ţâţă spartă-n carne vie.
Ai ochii ştirbi, urdorile crestate
De viermi nătângi rostogoliţi pe spate
Şi-n pântecu-ţi de ceară ruginie
Jivine oarbe latră a pustie."

În munţi şi *Turnul Babel* descriu ascensiuni. Dar mişcarea lirică seamănă cu o vâslire în loc. Fiecare cuvânt desface în juru-i cercuri concentrice de sugestii. Poetul nu-şi poate depăşi condiţia sedentară (el are barba lui Claus, înşurubată în podeaua realităţii) decât dând ascultare visului. Odată intrat în starea de vis, totul devine cu putinţă, dar numai ca amăgire, nimic neputând fi atins. Piscul rămâne inaccesibil ca o goală nevoie a sufletului de puritate nepământeană şi străluceşte, acolo sus, în aerul tremurător al poemului. Ascensiunea din *Turnul Babel* nu mai seamănă cu o plimbare veselă prin Alpi de poveste, ci mai curând cu o călătorie dantescă prin infern, purgatoriu şi paradis. Poemul e tulburat de un puternic sentiment al abisurilor fiinţei. Turnul este însăşi existenţa umană, închipuită ca un muzeu imaginar, prin care poetul e călăuzit de Urgoragal, ca de un nou Vergiliu. La fiecare cat se află şi o parte din viaţa lui. Rătăceşte prin săli moarte şi pustii sau pline de mumii familiare, vede tabloul straniu al unor vieţi de mult consumate, dar păstrate intacte. Turnul simbolizează o existenţă smulsă timpului. Urcîndu-l, poetul repetă însă fără să ştie această existenţă universală, aducând cu sine durata muritoare, ca fiul de împărat în ţara tinereţii fără bătrâneţe. În partea cea mai înaltă, acolo unde „a şaptea treaptă/ ştirbită, boantă, pas greşit aşteaptă", veghează hârcile, oasele, tristele sarcofage. Visul se curmă deodată, Turnul se goleşte de fantasme şi poetul pune un punct ironic rătăcirilor:

„Săreau nerăbdători peste zăplaze
Armate de licorni din anabaze,
Zburau nepăsătoare şi nubile
Peste obscurităţi pterodactile,
Se furişau sub tufele de mure
Închise în exod ardent, saure,
Copleşitor se revărsau din iurte
Imense spre zenit, găini de curte,
Şi toate-n cor cotcodăceau speriate
La negre gospodine desenate
Pe ziduri, pe uluce, pe panouri
Ameţitor răsfrânte pe sub nouri,
Întinse peste praguri, şi umbrare,
Copite de centauri centenare
Lăsate-n densitate vişinie
Turn Babel să păzească pe vecie."

Lili şi densitatea este o mostră de *voyeurisme* în care Lili, elevă corigentă în ultima clasă, primeşte, pe un acoperiş încins, vizita intimă a unui uliu. Motivul este acela mitologic din Leda şi Lebăda. Dansul sexual al cuplului, ca într-o pânză de Braque, este de o mare frumuseţe:

„Mai are un metru, e chiar deasupra-i, iată,
cade pe albul pântec de fată
frecându-şi ghearele de pielea catifelată.
Şi-atunci, în sunetele unui instrument
demodat,
începe un joc ciudat:
rotindu-şi capul cizelat, ca-ntr-un deochi,
uliul o priveşte pe Lili în ochi,
iar Lili, cu pupilele enorme de dor,
cu buzele dezlipite,
îl cheamă uşor,
îl roagă, îl imploră, şerpuitoare,
să facă o mişcare...
Dar ajuns în dreptul încheieturii,
oriunde trupul coteşte,
sub braţe, la coapsă, între deşte,
zborul paserii cu ochi verzi
e atât de iute c-o pierzi.
Iar Lili saltă, se-nvârte, ca o sfârlează,
se arcuieşte, se contorsionează,
îşi trece printre coapse braţele a disperare,
ca să zboare uliul deasupra a tot ce are."

Extraordinară este *Vîrcolacul şi Clotilda* din aceeaşi specie poetică, în care o idilică sexualitate uneşte mâna jucătoarei de tenis cu lăbuţa făpturii supranaturale:

„Se tot lăsa o-ntunecime de vată
când, fără voie, dint-odată,
masiva jucătoare întinde palma peste masă,
iar firava labă veselă şi sticloasă,
albastră, a fiarei, într-o clipită
se cuibăreşte acolo, fericită.
Şi cum scânceşte animalul de bucurie,
un vârf, ivind, de limbă purpurie.

Şi rămân amândoi aşa, ca şi cum n-ar fi,
cu capetele-ntoarse la yolele sidefii
ce trec mirate-n mişcare centripetă
pe apa tot mai violetă.
Se-aud de departe – rumbă, tango, song –
orchestre calme, numai alămuri şi gong."

Manierismul minor se vede cel mai bine în rondelurile din *Semne cereşti.* Himerismul a cotit spre caligrafie. Barochismul şi-a subţiat liniile într-un rococo decorativ. Totuşi Dimov rămâne unul dintre cei mai interesanţi poeţi contemporani. Lucidă şi fantasmagorică, operă de meşteşugar opioman, bâlci al voluptăţilor şi deşertăciunilor, inepuizabilă lexical şi monotonă stilistic, exotică şi domestică, cutreierată de duh balcanic, în pofida geografiei şi istoriei ei fără frontiere, poezia lui este cea mai vie expresie a barocului din întreaga noastră literatură. Câteva superbe scrisori către prima soţie au fost publicate de curând.

DAN LAURENȚIU
(10 august 1937 – 21 decembrie 1998)

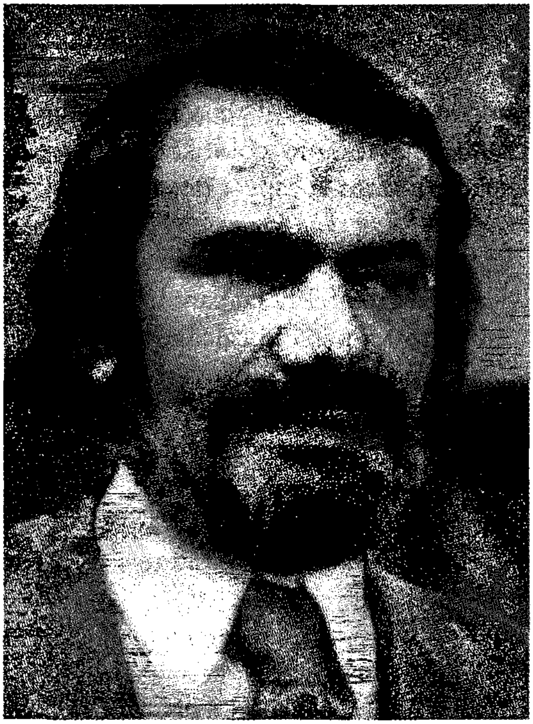


Foto: I. Cucu

Versurile lui Dan Laurențiu constituie, probabil, întâiul efect notabil în lirica românească de după al Doilea Război al acelui Eminescu plutonic pe care I. Negoițescu l-a dezgropat din postume. Se poate vorbi, în acest sens, de eminescianism în legătură cu toate culegerile poetului, de la aceea de debut din 1967 (*Poziția aștrilor*) și până la cele din urmă, dar îndeosebi în legătură cu *Imnuri către amurg* din 1970, pline de imaginile somnului și morții caracteristice Plutoniei eminesciene. Întrebându-se ce este poezia, Dan Laurențiu ar putea răspunde cu strofa lui Eminescu: „Ce e poezia? Înger palid cu priviri curate,/ Voluptuos joc cu icoane și cu glasuri tremurate,/ Straiu de purpură și aur peste țărâna cea grea". Ca și la Eminescu, intervalul dintre amurg și zori nu e decât tărâmul obscur al tranziției spre puritatea ființei, somn și vrajă deopotrivă, smulgere din lumesc:

„Ruga ta abia se aude
în lumina tremurată a zorilor
pe care atât de rar i-ai întâmpinat
cu fața surâzătoare

atât de adâncit ai fost mereu
în crepuscul în apele somnului
tău ireal oare ai dormit vreodată
să te trezească lumina soarelui

o palidă noapte ți-au fost
odihna eternă și veghea eternă
de la hotarul morții
aduci o mărturie pentru viața ta"

Și alți poeți traversează imaginația fastuoasă și solemnă a lui Dan Laurențiu. Dacă îngerii palizi, apele somnului, mările întunecate și pustii, beatitudinea provin din *Memento mori* ori din *Povestea magului călător în stele*, alte motive ne fac să ne gândim la *Chimerele* lui Nerval. Și de n-ar fi decât frumoasele versuri din *Călătoria* („Iubitule iarăși îngheață/ sfera luminii tale simbolice/ o pasăre a bătut cu aripa în geamul nostru/ bine ai venit prinț al întunericului// sori negri îți mângâie fruntea culcată pe brațele mele/ de remușcarea unui geniu/ rătăcit lângă o ființă muritoare") și tot am avea temei să observăm că eminescianismul și-a găsit în poetul lui *El Desdichado* un filtru subtil. Geniile tutelare ale *Imnurilor* sunt nervalienele Noaptea și Melancolia. Poetul e „prințul din stele" cu „aripă de noapte" căruia „sori negri îi mângâie fruntea". El tânjește după un eden al tăcerii de dinainte de cuvânt: „Să ne aducem aminte/ de floarea care am fost înaintea cuvântului". Toate acestea sunt deja în *Poziția aștrilor*, unde se aud și vocile lui Blaga („Căci vin din țara unde plâng umbre fără număr") și Barbu în versuri monotone și monocorde, bine ritmate și rimate la început, apoi libere de orice constrângere prozodică ori de punctuație, străbătute de fior dionisiac:

„O, visul, paradisul, o bocet monoton
Orbitele pustiuri rugându-se la nouri
Şi trece-n depărtare adâncul nopţii tron
Pe care stau amanţii ca stelele-n cavouri.

Dar ridicând genunchiul nestins în alte sfere
Stigmatele puterii cu cearcăn dilatat
Ne pune veşnicia pe lupte pasagere
Şi sângeră la colţuri dogmaticul pătrat

Şi fluturii luminii izbindu-se de porţi
Eliberează somnul şoptit în portocale
E vremea nunţilor şi viii dând mâna cu
cei morţi
Dezlănţuie serbarea iubirii minerale

Dansează pentru noapte căci stelele-s
curbate
În jurul tău ca o recunoştinţă
Luminile se-ndoaie pe cer de greutate,
Eu de lumină şi de suferinţă.

Şi cum pe-un lanţ de aur aleargă egiptenii
Cu Isis adormind-o-n strălucitor veşmânt
Te voi purta pe braţe din clipe de milenii
Precum în cer aşa şi pre pământ."

Nu lipseşte Bacovia, al cărui simbolism e reluat voit într-o formă estetizată:

„Toamnă şi ploaie şi vânt
eu urmărind zi şi noapte
căderea somnolentă a frunzelor
pe degetele tale siderale
monologuri albastre
la umbra zidurilor
cu picături de soare decadent
zei adormiţi pe băncile parcului
între noi pahare înalte
cu buze subţiri de orgoliu
negre turnuri
în ceaţa roşie a inimii".

De la *Poeme de dragoste* (1975) încoace are loc o prefacere stilistică a poeziei lui Dan Laurenţiu pe care estetismul decadent de mai sus o anunţa. În anii '60-'70, Dan Laurenţiu era un neoromantic emfatic şi sublim. Treptat se precizează manierismul şi preţiozitatea, dar şi contrapunctul la gravitate care este burlescul. Mai degrabă ritualică decît dramatică, erotica evocă paradisurile baudelairiene ale cărnii în imagini picturale şi vibrante coloristic. Senzaţiile sunt pastelate, iubirea ia aspect de capriciu:

„Mai păstrez aroma de astă-vară
mai păstrez febra cu care m-au ars ochii tăi
din creştet până în călcâie
în inima mea mică bate soarele

abia acum mi-aduc aminte de tine
când aţi dispărut
şi tu şi sfânta lumină solară
abia acum te doresc când te-am pierdut
şi vai acesta e un cântec pentru totdeauna
Cuvântul deznădejde e încă un eufemism
pentru că ceea ce ar trebui să scriu
în locul său
e numele tău femeie sumbră".

Amestecul de registre e îndeosebi sesizabil în *Psyche* (1989), unde o familiaritate glumeaţă absoarbe tot mai des vechile viziuni romantice, dând textului o turnură de romanţă cultă, rafinată, ispitită să recondiţioneze clişeul erotic:

„Părul tău negru
ca iadul curgând susurând hohotind
pe spatele şi coapsele tale ca pielea
cea albă aşa cum era
înainte de a fi rănită
de picăturile roşii
ale cuvintelor mele".

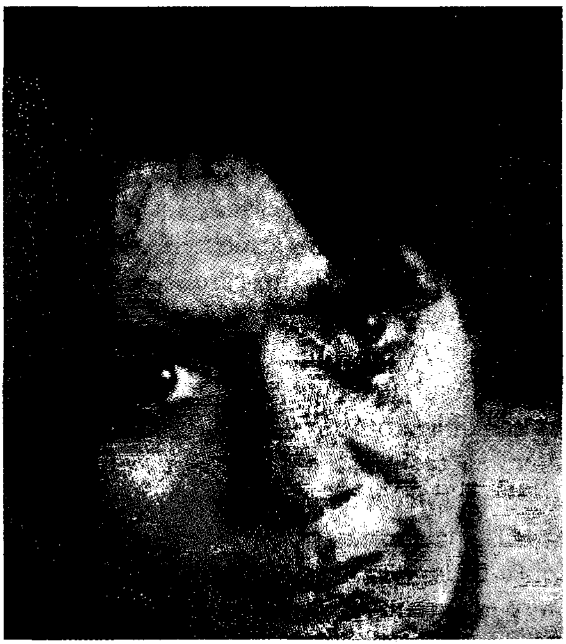
Finalmente, baudelairiana fantezie carnală deviază irevocabil spre tonul de scherzo erotic:

„Cu ultimele vorbe suspine
şoptite pe sânii pe coapsele
siderale acolo unde

îmi caut originea adică mormântul
mai sumbră decît ai crezut
tu vreodată că este noaptea luminoasă
de unde mă nasc
şi unde trebuie să mor
căzut la umbra celor două
picioare diamantine ale tale
eu dorm cu capul în lună
ai grijă să nu mă trezeşti din somn"

Lirica poetului din ultimii ani se scaldă toată în acest adorabil echivoc stilistic, în care-şi află, după ce a sorbit îndelung aerul altora, limanul de originalitate deplină.

ILEANA MĂLĂNCIOIU
(n. 23 ianuarie 1940)



Ileana Mălăncioiu a debutat în 1967, când interesul pentru poezia generaţiei '60, din care face parte, era la apogeu. Se impuseseră deja Nichita Stănescu, Ioan Alexandru, Ana Blandiana, Marin Sorescu, Constanţa Buzea şi Cezar Baltag. Îşi aşteptau rândul Mircea Ivănescu, Florin Mugur, Daniel Turcea, Mircea Ciobanu, Cezar Ivănescu, Angela Marinescu, Alexandru Miran, Dan Laurenţiu, Virgil Mazilescu, Emil Brumaru şi Mircea Dinescu. Tabloul n-ar fi complet fără poeţii generaţiilor anterioare, compromişi în epoca proletcultistă, care se reabilitau treptat în ochii criticii şi ai cititorilor: Maria Banuş, E. Jebeleanu, A.E. Baconsky sau Nina Cassian. Acestora trebuie să le adăugăm pe cei câţiva „întârziaţi", care traversaseră în tăcere deşertul, şi debutau acum, o dată cu mai tinerii şaizecişti: Şt. Aug. Doinaş şi Leonid Dimov. Reveneau Emil Botta şi Gellu Naum, afirmaţi înainte de război, dar aproape uitaţi după aceea. Primăvara poeziei româneşti postbelice era în toată splendoarea, când îşi făcea apariţia Ileana Mălăncioiu cu *Pasărea tăiată.*

Debutul poetei n-a reprezentat un succes de critică. Prin raport cu entuziasmul consumat la debuturile anterioare, putem spune că Ileana Mălăncioiu a avut parte de o primire destul de rece. Acest lucru se va întâmpla şi cu debuturile imediat următoare. Generaţia '60 părea a-şi fi stabilit liderii, atât în poezie, cât şi în proză. Ar fi de remarcat şi că niciunul dintre poeţii apăruţi la finele deceniului 7 şi la începutul deceniului 8 n-a fost omologat de şcoală. Grăbite să-i găzduiască pe cei dintâi şaizecişti în paginile lor, manualele s-au dovedit foarte reticente cu cei din urmă. Împrejurarea aceasta n-are nicio legătură cu valoarea poeţilor. O parte de vină o poartă, e drept, noua critică literară, congeneră cu poezia, care a fixat canonul mai devreme decât era normal. Printre puţinii critici care s-au bătut să lase întredeschisă uşa consacrării s-a aflat Gh. Grigurcu. El a militat cu tenacitate pentru recunoaşterea valorii ultimilor veniţi în poezie. A făcut însă greşeala tactică de a-i opune celorlalţi, „atacându-i" îndeosebi pe Nichita Stănescu şi pe Marin Sorescu şi polemizând cu susţină-

torii lor, cărora le-a reproşat exagerările, tonul encomiastic. Gh. Grigurcu avea dreptate, dar a pierdut bătălia. Canonul a rămas închis.

Mai este un motiv pentru care Ileana Mălăncioiu şi ceilalţi n-au fost din capul locului apreciaţi la justa valoare. Unul câte unul, clişeele realist-socialiste au fost abandonate de către noii poeţi. Dar abandonul deplin s-a produs mai târziu, spre sfârşitul deceniului 7. Oficialitatea culturală a închis un ochi la revoluţia poetică de după 1960, fiindcă nu toate rigorile proletcultiste au fost înlăturate deodată şi, cel puţin o vreme, aerul noilor poezii i s-a părut familiar. Abia la a doua sau a treia carte, şaizeciştii şi-au dat, cum se spune, arama pe faţă şi au creat o poezie care nu mai semăna deloc cu aceea îndrăgită de cenzura comunistă. Nimic din acest aer nu se va mai regăsi în cărţile debutanţilor de la sfârşitul anilor '60. Cenzura ar fi trebuit să închidă amândoi ochii spre a nu vedea cât de „neortodoxă" era poezia sumbră a Ilenei Mălăncioiu ori aceea mistică a lui Daniel Turcea, ca să nu mai vorbesc de ridiculizarea voioasă a tuturor poncifelor în poezia lui Mircea Dinescu. Au venit apoi *Tezele* din vara lui 1971, care au încercat să dea ceasul istoriei înapoi. N-au izbutit acest lucru, dar cenzura şi-a luat anumite măsuri de prevedere şi controlul ideologic s-a dovedit mult mai eficient. Mai exact, după *Teze*, au existat două cenzuri: una, ceva mai îngăduitoare, îi avea în grijă pe poeţii deja canonici, alta, foarte severă, pe cei care pierduseră primul tren. Şi, dacă n-a putut fi blocată critica favorabilă acestora din urmă, a fost încetinit, practic oprit, accesul lor în programele şcolare. Neomologarea de către şcoală a diminuat succesul Ilenei Mălăncioiu şi al celorlalţi. Liderii generaţiei deveniseră intangibili. Dar numai ei. Generaţia '80 va suferi şi ea de un handicap asemănător: debuturi întârziate sau colective, cărţi masacrate de cenzură, interdicţie oficială. În aceste condiţii, e aproape o minune că „beneficiarii" au putut totuşi să publice şi să fie comentaţi, fără a plăti cu vreun compromis major, marginalizaţi însă de oficialitate cu o vigilenţă demnă de o cauză mai bună. E de ajuns să aruncăm o privire asupra ecourilor în critică pe care, de pildă, poezia Ilenei Mălăncioiu le-a avut, ca să ne dăm seama că, în pofida unui ton mai puţin encomiastic, meritele ei au fost semnalate şi că, dacă n-ar fi existat bariera oficială, poezia s-ar fi impus neîndoielnic, poate nu de la început, dar în orice caz, atunci când au devenit evidente temeinicia şi profunzimea ei. Niciun critic important n-a ascuns faptul că poeta nu îndeplineşte standardele ideologice şi morale ale cenzurii de după 1971. E uimitor atât faptul că o poezie atât de rebelă faţă de exigenţele epocii a putut apărea, cât şi faptul că ea a fost comentată ca atare. A vorbi de „demonism mistic" ori de „magie a morbidităţii" (Gh. Grigurcu) era riscant chiar şi în 1967, ca să nu mai spun după 1971. În anii '80, E. Simion identifica o „scenografie macabră" în poezia Ilenei Mălăncioiu, iar E. Negrici descoperă la ea „prima mitologie a morţii" din lirica românească. Astfel de constatări erau explozive în atmosfera apăsătoare a ceauşismului cultural, în care cuvântul *moarte* era înlocuit adesea cu *soarte* (rima fiind salvată!), pentru a se evita probabil demoralizarea cititorului prin subiecte sau atitudini nepotrivite cu elanurile obligatorii ale vremii. Parcurgând critica, trebuie să recunosc că, în cele din urmă, ea a fost corectă, făcându-şi datoria şi relevând puternica originalitate a poeziei Ilenei Mălăncioiu. Vizibilă de la *Pasărea tăiată*, într-o anumită măsură. Câteva din temele acestei poezii, dacă nu încă tăietura specifică a frazei lirice, dacă nu protocolul şi densitatea autobiografică, sunt prezente în volumul de debut. E vorba aici de amintiri din copilărie scufundate în apa tulbure şi misterioasă a unor credinţe folclorice. Uşor impersonale, imaginile au o evidentă tensiune lăuntrică. Tonul este serios şi grav. Nimic ludic în perspectiva asupra unor întâmplări fixate adânc în fantezia poetei, cum ar fi tăierea păsării ori căutatul puilor în scorbură. Chiar şi îndeletnicirile uzuale în lumea satului (moara, aratul) sunt privite din acest unghi ritualic, transformate în experienţe subiective peste care apasă marile neînţelesuri ale fiinţei. Blaga şi Ioan Alexandru (din *Infernul discutabil*) pot fi invocaţi ca exemple

tutelare ale acestui început de mitos popular, care se prelungeşte în *Către Ieronim* (1970). Jocul, dacă e, e unul metafizic („Şi joc baba-oarba singură pe lume"). Dumnezeu apare sub chipul „păpuşarului cel mare", care trage sforile în univers. Nu e propriu-zis fior religios. Mai degrabă o păgânitate întunecată şi violentă. Ritualurile sunt curate ucideri: jupuirea boului, înjunghierea mielului. E peste tot o cruzime infantil-metafizică. „E cântecul unei fete care se îndrăgosteşte de un zmeu (...), care tânjeşte după puritate înfăţişând cruzimea", scrie Gh. Grigurcu despre *Pasărea tăiată*.

Deja în *Către Ieronim*, dezvoltată apoi în *Inima reginei* (1971) şi în *Crini pentru domnişoara mireasă* (1973), apare tema erotică. De la început împerecheată cu tema morţii. Două sunt noutăţile în aceste volume prin care se schiţează figura de maturitate a liricii Ilenei Mălăncioiu: autobiograficul şi scenografia. Sigur că şi amintirile din copilărie liricizate de până acum aparţin autobiograficului. Dar ele se păstrează, cum observam, într-o notă de impersonalitate. E o copilărie a copilului universal, cum spune Călinescu despre Creangă, chiar dacă nu aspectele ludice, şotiile, năzdrăvăniile o reţin pe poetă, ci acel humus magic din care se construiesc reveriile ei ciudate, inexplicabile şi morbide. În cu totul alt sens este lizibil elementul autobiografic mai departe. El se individualizează. Devine sesizabilă o experienţă proprie, înspăimântătoare, din care iubirea şi moartea îşi trag părţi egale. Nu cred că, aşa cum afirmă un critic, eşecul erotic ar fi substratul tenebros al interesului pentru descompunere. Nici măcar despre eros în sens propriu nu e vorba aici. Ileana Mălăncioiu nu scrie (nu va scrie nici mai târziu) o poezie erotică în înţelesul comun. Nici măcar una a frustrării erotice. Experienţa poetică din *Către Ieronim* şi din cărţile care urmează exploatează erosul şi moartea într-o manieră, aş zice, bacoviană, făcându-le încă şi mai inexplicabile. Un aport însemnat îl are scenografia particulară de care am amintit. Autobiograficul nu se revelă, cum poate ne-am aştepta, prin intermediul subiectivităţii directe. N-avem de a face cu confesiuni. Poeta nu se mărturiseşte. Ea pune la cale un scenariu al vieţii şi al morţii, distribuie roluri, inventează personaje hieratice (unele din tradiţia folclorică, altele din aceea biblică). Poeziile n-au structura epică (şi E. Simion, şi E. Negrici au insistat pe asta), ci dramatică. În pofida stilizării, a artificialităţii (foarte pronunţată, ca şi la Bacovia), noi vedem scena, populată de himere stranii, care fac gesturi în acelaşi timp profane şi sacre. O astfel de himeră este Ieronim cel cu oasele frânte, un mort-viu, care doarme şi visează, vegheat de fata care s-a scăldat într-o apă prin care „nu trecuse nici un bărbat". Sugestia de imaculare e importantă în descifrarea acestui eros feciorelnic. Fata îl vede pe Ieronim gol, plângând, dormind, suferind, înviind. Îi stă la cap ca o soră de caritate, nu ca o iubită. Viziunile ei sunt doar pe jumătate erotice. Există în ele ceva din vegherea misticilor vechi:

„Era o noapte aproape albă (Doamne, ce noapte era!)
Stam în faţa lui Ieronim şi trupul lui era luminat
Până la oase – Domnule Ieronim, am strigat,
(Căci pe vremea aceea îl strigam domnule Ieronim)
Iertaţi-mă, vă rog, că vă spun, dar mi-e frică,
Trupul dumneavoastră nu mai este decât
Un contur de lumină aproape difuz
Şi prin el vi se văd toate oasele frânte"

Aici nu mai e Bacovia, e Blake. Şi Eminescu. A fost remarcat eminescianismul, la confluenţă cu simbolismul, care curge ca un râu subteran pe sub aceste peşteri întunecate. Ieronim e „dulcele meu domn". Iată intertextualitatea voită, ca şi în alte cazuri. El are „ochi de lumină" care fulgeră în noapte. Fata, care se cheamă de la un punct înainte Ierodesa, este regina moartă a romanticilor. Sonurile eminesciene se aud limpede:

„Ţinut din lumea morţii, cu sfinţii-n ascultare,
Aici regina-şi cântă cântările regine,

Tot tânără, iubite, şi tot cu fruntea pală
Încremenită-n palme gândindu-se la tine."

Scenografia e tot mai complicată. Ieronim cel cu oasele frânte poate fi Osiris. El e o dată confundat cu soarele. Suflarea iubirii îi adună oasele la un loc. Regina moartă se închipuie ea însăşi cu trupul îmbucătăţit. Apare şi un fiu al lui Ieronim, Natanael, care e cale spre Tatăl. Inima reginei moarte, ascunsă în stâncă, „ţine" vie cetatea. Fata care veghează şi regina se întâlnesc şi se identifică:

„Cu blânda regină în faţă mă văd,
Vorbim între noi ca-ntre moarte,
Prin dragostea pierdută murind
Supuse aceleiaşi soarte.

Aveam un iubit pe pământ, îi şoptesc,
Aveam şi eu unul, îmi spune,
Al meu era soarele ce răsărea,
Al meu era cel care-apune."

Tot acest fluid misterios trece şi în *Crini pentru domnişoara mireasă*, deşi tema lui Ieronim se estompează, revenindu-se, cu mai multă magie, la ritualurile copilăriei din *Pasărea tăiată*, dovadă chiar superba poezie titulară:

„Crini pentru domnişoara mireasă,
Crini albi şi cărnoşi, cum n-am mai văzut,
Ca şi cum nunta veşnică acum a fost
descoperită
De un mire tânăr şi neprefăcut.

Ce purtaţi, domnule mire, în buchetul cu
trei fire,
În buchetul cu trei feţe dumnezeieşti
Ca trei flori de crin aduse de foarte departe
Pentru nunta din poveşti.

Domnul mire nu poate să răspundă,
Domnul mire zboară peste nori,
În tăcere, domnişoara mireasă
Sărută cele trei flori.

Ca şi cum n-ar fi flori de crin,
Ci feţe sfinte cu adevărat.
Ce purtaţi, domnule mire, în buchetul cu
trei fire
Care trupul miresei l-a înviat."

Simbolismul este în aceste versuri evident. Farmecul poetic rezidă în neclarităţi, repetiţii şi invocaţii, ca la Maeterlink, dar tematica morţii-nuntă e aceeaşi, cea mai profundă din toate, urmărind imaginaţia poetei, cum vom vedea, până la cele mai recente poezii.

În mare măsură, cele trei cărţi la care m-am referit i-au fixat Ilenei Mălăncioiu profilul liric. De câte ori au încercat criticii să găsească o „metaforă" unificatoare, pe acestea le-au avut în vedere. Dar poeta n-a rămas la ciclul Ieronim. În *Ardere de tot* (1976), întâlnim o poezie purificată de obsesiile dinainte, deşi nu şi de moarte sau de violenţă, cu deosebirea că universul e mai puţin tenebros. Apar câteodată spaţii edenice, blânde, tărâmuri mirifice scăldate în soare, o natură aproape firească, în care jertfele şi crimele nu mai sunt scufundate în ceţuri nordice, infernale. E o poezie de stare. Sufletul care se desprinde de trup ia locul trupului sfârtecat. Ca la Blake, misticismul e asociat de înălţări, zboruri şi treceri de hotare, cu imponderabile delicateţi naturiste:

„s-a-mplinit chemarea, este soare
peste câmpul verde s-a-nălţat
sufletul desfăşurat ca melcul
din cochilia în care-a stat

trece-ncet prin golul nesfârşit
pare că se-neacă în lumină
şi-nvârteşte peste valul alb
două coarne moi de gelatină

nicio greutate nu mai simte
a ieşit cu totul ca în vis
umblă să se-ntoarcă mi se pare
dar cochilia s-a-nchis".

Peste zona interzisă este cel mai livresc volum al poetei. Poeziile sunt, în majoritate, parabole, uneori destul de explicite (*Bufonul, Mâncătorul de fluturi*). Eul liric se identifică livresc cu Daniel, cel aruncat în groapa cu lei, cu Socrate, cu Yorick, cu Ahab şi chiar cu Iisus din grădina Ghetsimani. Destule lucruri sunt citabile, deşi o oarecare rarefiere a substanţei lirice e de remarcat.

Sora mea de dincolo readuce sentimentul tragic al vieţii. Volumul trebuie comparat cu *Elegie pentru floarea secerată* a lui E. Jebeleanu şi cu *Vineri* a lui Emil Botta, toate trei fiind inspirate nemijlocit din experienţa pierderii unei fiinţe apropiate. Desigur, biograficul se exprimă foarte diferit în fiecare dintre ele. Ileana Mălăncioiu îşi regăseşte brusc obsesiile şi metaforele din ciclul Ieronim: veghea, ritualurile funerare, amestecul de iubire şi moarte, suferinţa trupului şi iluminările sufletului. În multe privinţe, poezia aceasta e un jurnal al bolii şi morţii, de la întâile semne de agonie finală, apoi slujbele, pomenile, parastasele. Remarcabilă e transfigurarea lirică a materialului, cu note argheziene, cu acel substrat infantil şi ludic, cu toată acea naivitate căutată care se simte până şi în fractura frazei lirice din *De-a v-aţi ascuns* şi care nu poate fi sesizat în niciuna din creaţiile dinainte.

„Sora mea, împărăteasa,
s-a supărat pe noi
şi-a luat coroanele şi-a plecat
dar mama şi tata cred
că va veni înapoi.

O să vină sigur, zice tata,
cum să te duci
dintr-o împărăţie în alta
încălţată-n papuci.

Dar mama e suflet de femeie,
ea simte că fata ei nu poate veni
cu coroana pe cap şi-n papuci
în plină zi.

Va veni la noapte, zice mama,
va veni mâine, zice tata,
numai eu ştiu că sora mea s-a dus
şi gata.

Eu am văzut locul pe unde-a trecut
acoperit cu cele şapte coroane
astfel încât părinţii să nu-l mai ştie
şi-am dat de urma papucilor ei
în cealaltă împărăţie.

În *Linia vieţii* şi *Urcarea muntelui* se produce, la fel ca şi la Şt. Aug. Doinaş şi la alţi poeţi, în deceniul 9, o radicalizare socială şi politică a poeziei. Desigur, poezia se naşte în egală măsură din poezie şi din realitate, aşa că nu e de mirare să redescoperim aici „socialele” bacoviene, întoarse însă de la presimţirea unui viitor mai bun (clişeul socialiştilor români de la 1900) la parodia speranţei:

„A venit primăvara, speranţele din iarnă
s-au dus,
Acum se duc speranţele de primăvară,
Dar o să fie bine la toamnă,
Dar o să fie bine la sfârşit.

Dar o să fie bine după aceea,
Când nu vom mai şti nimic,
Dacă nu vom mai şti nimic,
Dar cine ştie.

Oricum o să fie bine,
Vine o vreme când totul e bine,
Dar eu mă încăpăţânez să cred
Că încă nu e vremea.

A venit primăvara, speranţele din iarnă
s-au dus,
Acum se duc speranţele de primăvară,
Am plecat la munte să mai uit o vreme
Şi-am început din nou să urc muntele.”

Cenzura se confrunta în acest caz cu o situaţie neobişnuită. În locul parabolelor, pe care învăţase să le tolereze (fiindcă, în definitiv, era preferabil ca poeţii să-şi sugereze nemulţumirile, lipsa de orizont, angoasele şi dispreţul, decât să

le rostească de-a dreptul), cenzura se pomenea acum cu un limbaj direct, simplu în aparență și naiv în exprimare, care părea a nu mai lăsa nimic să se subînțelegă. Și totuși! Cenzorii nu erau atât de neinstruiți, încât să nu perceapă mesajul real dintr-un astfel de text. Doar că nu puteau (sau nu le convenea) să recunoască faptul că l-au înțeles. Așa se explică de ce au putut fi publicate, în anii '80, în plină degringoladă a ceaușismului, poezii atât de clar anticomuniste. Ileana Mălăncioiu făcea apel și la parabole, unele de inspirație biblică, la fel cu alți poeți. De pildă, în *Cearta cetății*, Dumnezeu îi cere Fiului Omului să-i zică cetății târfă. Cu tot limbajul religios, o astfel de parabolă „trecea" mai lesne (se creease o anume obișnuință!) decât spunerea lucrurilor pe nume. La cine, dacă nu la Ceaușescu, să ne fi gândit, când poeta vorbea despre „inventatorul/ spaimei noastre cea de toate zilele"? Sau cum să nu intuiești din prima clipă la ce „vreme rea" se referă *Pastel II*, la ce „așteptare"?

„Vreme închisă, grea, bănuitoare,
Cineva vine încet prin burnița rece
Numai ca să vadă ce se mai întâmplă pe-aici
Dar nimeni nu poate să afle ce se petrece.

Visăm intens o moarte salvatoare,
Vine o altă moarte tristă și grea
Pentru noi, și nimeni nu știe
Cum ne mai salvează ea.

Acum chiar vremea parcă se deschide,
Acum nu ne mai temem, acum așteptăm,
Acum nu mai visăm ce nu mai vine
Dar o să vină totul fără să mai visăm.

Premoniția este evidentă abia astăzi, dar starea de la care pleacă o ghiceam de pe atunci. Uneori titlul însuși e subversiv: *Începutul sfârșitului.* Și chiar dacă totul pare livresc (Oedip, Antigona, Lear, Cordelia), nu e nicio dificultate să sesizezi caracterul „rugii" poetei, cu toată ironia aproape cinică pe care o conține:

„O, Doamne, nu orbi tot neamul meu
deodată,
Ia-ne din doi în doi și mai amână
Sfârșitul tragediei, lasă-i la fiecare
Pe cineva să-l ducă-ncet de mână."

„Îngerul meu de Pază/ Îmbrăcat în haine de polițist", scrie străveziu poeta în altă parte. Ca în romanul lui Arghezi, lumea noastră se umple de înviați din morți. Atmosfera e la fel de halucinantă ca în poeziile mai vechi ale poetei obsedate de suferință, boală și agonie, dar tonul diferă. Avem de-a face acum cu o poezie net polemică, protestatară, socială, și care nu face niciun secret din natura sentimentelor poetei. Premoniția din *Liniște* este teribilă:

„Liniște, o singură explozie la un subsol
Un singur glas revoltat într-o piață,
Un singur măcelar găsit tăiat
În hală într-o dimineață.

Un singur incendiu strălucitor,
O singură tristețe înăbușită,
O singură umbră fără sfârșit
Pe ființe și pe lucruri răsărită.

Un singur fel de cădere,
Un singur fel de salvare
Care așteptăm să ne pice din cer
La o zi mare."

Nu e de mirare că *Urcarea muntelui* a fost drastic cenzurat, iar apoi critica a fost împiedicată să-l comenteze.

Mi-e greu să apreciez poeziile publicate după 1989, unele, probabil, scrise înainte. În primul rând, nu știu unde să le situez. În al doilea rând, multe fac impresia curioasă a unei defulări. Tot ce poeta și-a interzis înainte (chiar dacă, așa cum am văzut, și-a exprimat nu o dată în mod nevoalat sentimentele și a publicat, în plină cenzură, versuri cu desăvârșire neconvenabile moralei și ideologiei comuniste, sau pur și simplu anticomuniste, ea a fost totuși obligată la o anumită cenzură, ca noi toți) este dat pe față acum.

Aspectele funerare sunt frapante, deşi cunoaştem de mult înclinaţia poetei. Vocabularul e doldora de morţi, gropi, sicrie, cimitire, lespezi. Sufletul „părăsit de vise" are viziuni argheziene: rufele morţilor atârnă pe sârmă, moartea îşi spală părul şi îl piaptănă în oglindă. Poate fi şi o nouă formă de deznădejde care se traduce astfel. Poeta însăşi recunoaşte: „Azi nu mai scriu versuri, nu mai visez,/ Nu mai tremur, nu mai plâng, nu mai sunt". Această sinceritate mă determină să fiu circumspect şi să nu încerc că spun cum arată cu adevărat poezia Ilenei Mălăncioiu de după 1989.

Ileana Mălăncioiu este o poetă inconfundabilă, nesupusă modelor sau variaţiilor de umoare a cenzurii, una din cele mai puternice personalităţi din întreaga literatură română.

CEZAR IVĂNESCU

(6 august 1941 – 24 aprilie 2008)



Tema poeziei monocorde a lui Cezar Ivănescu este, la început, „rodul". Poetul a debutat în 1968 cu un volum intitulat *Rod*, urmat de alte două cu acelaşi titlu. Rodul are înţeles de lume creată, care s-a născut şi va muri: este lumea făpturilor de care Blaga se refugia în somnul nenaşterii, iar Barbu în puritatea increatului. Cezar Ivănescu nu mai caută, el, niciun refugiu: priveşte în faţă rodul şi citeşte în misterioasa lui alcătuire semnele vieţii şi ale morţii: „Suferinţele mari se făcură,/ De cum am ieşit din tine, ca un ochi din orbită/ Toată căldura soarelui/ Menită fu să mă usuce". Bacoviană este confuzia între viaţă şi moarte, amestec inextricabil al putreziciunii, al descompunerii în fiinţa vieţii. Ochiul poetului citeşte pe chipul făpturilor moartea. El nu se mai îngrozeşte de ea, intonînd acest straniu elogiu rodului pieritor:

> „Fă-l, Doamne, să creadă şi va iubi.
> Fă-l, Doamne, să cânte şi va muri.
> Dă-i, Doamne, fete şi le va iubi.
> Dă-i, Doamne, viermi şi la fel va iubi.
> Căci am stat pentru el de-astă-noapte.
> Cu picioarele, ca vămile cerului, despicate.
> Fă-l, Doamne, să crească şi va muri.
> Trimite-l cu viermii şi va veni.
> Numai pântecul meu are dreptul: şi-l va
> primi!"

Moartea, infiltrată în lucruri, e nu o dată carnală, violentă, ca o floare de apă. E „o femeie roşie" ca eminesciana „cu părul blond şi des", nu o himeră, nu o imagine a spaimei, ci o prezenţă reală, teribilă şi totodată familiară. Ea nu inspiră teroare: poetul îi înalţă adevărate imnuri. Viaţa văzută sub acest aspect încetează să mai îngrozească: viermii pământului sunt tot aşa de inocenţi în poezia lui Cezar Ivănescu precum îngerii lui V. Voiculescu. După poezia orgiasticei senzualităţi (ce părea a fi, uneori, versificare nudă a unui jurnal intim) din *Rod* şi *La Baaad*, Cezar Ivănescu revine în *Muzeon* la lirica trubadurescă şi baladescă existentă şi ea în volumele

de început. Cu unele deosebiri, totuşi, ce nu ţin numai de caracterul eteroclit al culegerii, deschisă de două poeme ocazionale închinate Nadiei Comăneci şi Teodorei Ungureanu, şi încheiată de traducerea *Ismenei* lui Yannis Ritsos. Originalitatea poetului nu e contrariată de alunecarea în temele şi mijloacele unei poezii „populare", menită a prelucra un material divers şi destinată unui public cu gusturi foarte amestecate. Ca şi *Baladele lui Kitinam*, o parte din aceste poezii sunt un fel de texte pentru muzică folk, putând fi rostite cu acompaniament de chitară, pe scenă, în faţa ascultătorilor. Regăsim în *Muzeon* preocuparea dintotdeauna a lui Cezar Ivănescu pentru eros şi thanatos, care străbate de la un capăt la altul lirismul lui de senzualităţi spiritualizate, cu o notă constantă de „morbidezza". Limba înfrăgezeşte totul, amestec de expresii culte, cărturăreşti sau populare, de un farmec inimitabil:

„pe valea Bîrgaielor
ceriuri şi cerime,
soră a îngerilor,
miroseau, ca tine,
din albeaţa trupului
şi din feciorime,
îndumnezeitului
doar ce ne-amintim e:
al sfinţeñii cuvios
miros ne mai vine,
carnea noastră cu prinos
de lumină-n sine –
acelaşi miros de brad
vecinic îţi rămâie
amnios de in curat
de mosc şi tămâie!
sfânt *odor di femina*
ambră preavară,
cred azi că miroasă-aşa
sufletul Fecioară!
sufletul ce se-nvoi
singur să pogoară
sufletul ce-i nevoi –
voitor să moară!
carnea ta ca Soarele
trup făr' de păcate
ca perla din ranele-i
în lumie scoate
suflet cu miroasele
de eternitate,
ca în Tronuri, sfintele
de trup dezbrăcate."

Aceleaşi *aubades, jeux d'amour* şi alte specii medievale sunt acum integrate în poeme ample, cu neascunsă pretenţie metafizică, în felul „cvartetului" intitulat (pe o sugestie din Francesco d'Assisi) *Fratele Nostru Soarele* şi subintitulat o dată *Procesiunea Rodului* şi a doua oară *Dramă Simbolică*. Însă devăratul conţinut e de natură invocatoare, nerezumabil în fond, bazat pe ceremonia formulelor. Petrarchismul în versiunea autohtonizată de Conachi reapare şi el în *Ochilor, multă prihană*:

„! ochilor, multă prihană
ochilor, multă prihană,
frumuseţea ei vi-i rană,
frumuseţea ei vi-i rană,
ochilor, multă prihană!
!că de când o aţi văzut-o,
că de când o aţi văzut-o
pleoapa n-aţi mai coborât-o,
pleoapa n-aţi mai coborât-o,
ochilor, multă prihană."

Cea care prihăneşte ochii este Femeia sau Lumea, simboluri ale vieţii care ucide puritatea ca şi moartea. În tradiţie trubadurescă mai directă, e cântată Maria, *la princesse lointaine*, fecioară, sfântă şi inaccesibilă, dar şi o Augustă Doamnă Albă care simbolizează carnea şi erosul elementar. Invocaţiile lui Cezar Ivănescu au un aer foarte lumesc, sfinţenia („! tu pentru mine sfântă eşti/ tu sfântă eşti doar pentru mine"), fiind un atribut ambiguu pentru o fiinţă care e urmată (ca în *Mireasa* lui Arghezi) în câmpul de romaniţă şi invitată la jocul cel mai păgân:

„!dacă te-aş urma, Domniţă,
într-un câmp de romaniţă,
deschizându-ţi lin centura
de lumina şi căldura ...
dacă te-aş urma, Domniţă!"

Fata moartă e plânsă, într-un *Jeu d'Amour* care şi-a ales ca motto un vers dintr-un cântec francez medieval: (*Que Dieus rerda la terra als sicus fizels amans*), ca o amantă pierdută:

„!unde zaci acuma moartă
soră a suspinelor
unde zaci acuma moartă
soră a suspinelor
unde zaci acuma moartă
soră a suspinelor
în acel pământ m-aş duce
să-ţi văd trupul mai uşor!"

Poeziile din *Doina* sunt din cel mai „pur" Cezar Ivănescu. Temele dintotdeauna ale poetului (dragostea, moartea) s-au distilat până la a nu rămâne decît o licoare vrăjită, în care au fiert toate sucurile limbii. Bacovianismul original a devenit cântec propriu, intens şi tânguitor, ca o recădere în copilărie a unui suflet tragic:

„!merg şi scriu – şi scriu! –
şi că te caut nu-ţi promit,
iar compun mintal
de când hârtia s-a scumpit,
scriu pe creier
cu negreala de pe suflet
negru negru negru negru –
şi negreala asta negreşit
apele-or s-o spele –
când îmi va ploua direct pe creier –
asta după ce-mi voi fi vândut calota
fiindcă osu-i bun pentru hârtie –
asta după ce mă vor fi otrăvit;
zilnic iau şi beau otravă,
zilnic beau otrava lor,
mă omoară ştiu, dar cu zăbavă,
doamnelor şi domnilor!"

Doinele sunt un fel de elegii, făcute parcă spre a fi cântate, bogate în repetiţii şi refrene muzicale, *romances sans paroles*, ale unui Verlaine, impregnat de lirica noastră populară, de limbajul naiv al poeţilor erotici din secolul XIX şi de forme orale, vechi şi argotice. Moartea e invocată în tonuri senzuale, frapante. Motivul biblic şi medieval al zădărniciei e reîmprospătat într-o lirică arzătoare şi profundă, care păstrează vocabulele şi sintaxa din *Viiaţa lumii* a lui Miron Costin, adăugându-i nota de individualitate a modernului. Cea mai complexă doină din volum (subintitulată *Variantă*) cuprinde, în acelaşi stil inimitabil, cincizeci şi una de poeme (alcătuind o „tramă" lirică neîntreruptă) consacrate raportului dintre suflet şi trup. De aspect iniţiatic şi esoteric, doina aceasta rezumă mitologia lirică a lui Cezar Ivănescu. E vorba de intrarea sufletului în cel de al şaptelea său trup (cifra 7 se repetă), aşadar de o suită de metamorfoze, care le amintesc pe cele plotiniene (nu ştiu dacă conştient), dar nu însoţite de sentimentul eliberării, ci de acela al suferinţei şi luptei.

Eteroclite, sub raportul motivelor şi al formulelor, unitare, prin manierism fundamental, *Alte fragmente din Muzeon*-ul lui Cezar Ivănescu ne revelă acelaşi poet extraordinar de înzestrat pe care-l ştim din aproape toate cărţile anterioare, capabil uneori a da marelui său talent cea mai proastă întrebuinţare. Care sunt aceste componente noi? Mai întâi, o puternică sugestie indiană, prin M. Eliade, probabil, cu toată filosofia de rigoare (Nirvana, Dharma etc.). Motto-ul ciclului este scos din Ananda K. Coomaraswamy, şi se referă la „căsătoria sfântă", misterul cel mai mare din toate, care semnifică moartea şi totodată învierea, beatitudinea absolută a spiritului. Alt element este acela folcloric maramureşan. E vorba de cântece religioase în care femeia iubită e „confundată" cu Sfânta Fecioară, cu Mândra Mărie, erosul cu *agapé*, declaraţia de dragoste cu rugăciunea şi elegia separării cu bocetul. Un pas mai departe şi avem, prin Lorca şi Arghezi, cântecul pur lumesc, aproape obscen

(„când azi îţi preasfinţesc făptura/ în febra cărnii fermecate,/ îţi sunt cu inima şi gura/ centura ta de castitate...”). În sfârşit, iese la iveală cel mai curios dintre aceste straturi, acela al mahalalei morale, comică, burlescă, înrudit cu cel mai imediat anterior, dar mai puţin stilizat („ne-a murit iubirea/ din ce-o fi murit? poate din aceea/ că prea ne-am iubit,// prin hoteluri scumpe,/ scumpe cât un bou,/ n-o lăsam să moară/ o-ncingeam din nou,// dădeam bani şi toate/ cele de pe noi/să plătim o noapte/ Raiului tot goi// dam bacşiş ţiganu-/ lui cel îngălat,/ plin numai de aur,/ aur şi căcat”), coborând în cele din urmă în textele lui Cristian Vasile, atât de plăcute şi lui Cărtărescu, pe care le prelucrează în felul lui M.R. Paraschivescu din ţigăneştile lui („mi-aminteai de Dora/ după cum luceai,/ scumpă *bailadora*/ şi precum lipeai,// după tine ochiul,/ care te privea// nestemându-ţi pielea/ aurie za// de aceea pielea/ îţi era de zeu/ baziliscă-n toate/ părţile mereu;// ţineam mîna-n buzu-/ nar şi pe cuţit,/ neam de baroneasă/ mult te-am mai iubit”). Rezultatul este eterogenitatea, dar şi un incontestabil aspect de kitsch stilistic, nemaiîntâlnit în poezia noastră contemporană de la *Zoosophia* lui Ion Gheorghe, un fel de liric cimitir vesel de la Săpânţa.

Mult mai unitare stilistic sunt ciclurile *Doina* şi *Rosarium*, în care descoperim câteva poezii splendide. O capodoperă a liricii româneşti va trebui considerată *Doina* (*Moartea peste tot*), prea lungă spre a o putea cita în întregime, deşi ar merita-o cu prisosinţă. Tema este aceea argheziană din *De-a v-aţi ascuns*, dar în locul jocului cu care părinţii îşi deprind copiii, aici este jocul bărbatului cu moartea-curvă, versiune „degradată” a motivului eros-thanatos. Ritmul alert este acela al groteştilor dansuri macabre medievale din *occisio Gregorii*, cu leit-motive şi repetiţii, muzicalizând sentimentul de încântare şi de teroare care domină doina:

„!hai, mă fugăre, curvană /
că sunt tot un plâns şi-o rană,
hai, mă fugăre, curvană,
Moartea peste tot, Moartea peste tot!
hai, mă fugăre, curviţă,
să-mi pupi dulcea mea guriţă,
hai, mă fugăre, curviţă,
Moartea peste tot,
Moartea peste tot!

este o cărare-anume
unde-i capătul de lume,
este o cărare-anume
Moartea peste tot
Moartea peste tot!
hai acolo, mândruleană
Moartea morţii curvuleană,
hai acolo, mândruleană
Moartea peste tot
Moartea peste tot!”

Religioase sunt poeziile din *Rosarium*, rugăciuni, colinde, psalmi, cântece de slavă, pline de toate figurile encomiului pe care le găsim la Ivireanu şi la autorii bisericeşti. Evlavia se traduce stilistic prin ciocniri de consoane, muzică de pahare de cristal lovite ori prin interogaţii eminesciene (eminesciene ritmuri sunt şi aiurea la Cezar Ivănescu, poet care se consideră profetul lui Eminescu, dedicându-i *Fragmentele*). În paranoia lui lirică, poetul se identifică la un moment dat cu Iisus (ca şi Arghezi în *Duhovnicească*) şi închină mamei, Mariei, unul din cele mai frumoase imne de slavă (în *Către discipoli* vom avea de-a dreptul texte pedagogice ale poetului-profet către emulii săi), straniu amestec de carnalitate şi de spirit, de senzualitate şi de asceză, compus parcă într-un canon gregorian *sui-generis*:

„! eu de niciundelea venit,
în trupul tău tu m-ai primit,
Ave Maria, Ave Maria,
cu trupul tău m-ai încălzit,
cu trupul tău tu m-ai hrănit,
Ave Maria!
în trupul tău m-am primenit
şi ţi-am rupt trupul şi-am ieşit,
Ave Maria, Ave Maria,

de dragul meu te-ai pribegit,
la toată lumea te-ai robit,
Ave Maria!

cine-i Acel aşa sfinţit,
să-ţi măsure cât ai iubit?
Ave Maria, Ave Maria,

îndurătoareo, mi-ai privit,
pe cruce trupul meu sfârşit,
Ave Maria!

linţoliu moale-ai pregătit
şi-n trupul tău iar m-ai primit,
Ave Maria, Ave Maria..."

ALEXANDRU MIRAN
(n. 1 octombrie 1926)



Stilistic, poezia lui Alexandru Miran care a debutat în 1969 cu *Adevărata întoarcere*, dar s-a bucurat de atenţia criticii abia la sfârşitul anilor '70 şi începutul anilor '80 de o vârstă cu Baconsky şi Dimov, aparţine unui tip nu foarte răspândit după al Doilea Război, deşi reprezentat de poeţi absolut remarcabili precum Şt. Augustin Doinaş, Radu Stanca, Mircea Ciobanu, Leonid Dimov sau Cezar Baltag. E vorba de o poezie esenţial livrescă, ceremonială şi chiar solemnă (în solemnitatea ei pluteşte şi câte un grăunte de ironie), instalată în cultură şi în tradiţie, iubitoare de normă (şi de normalitate), hrănită de o fantezie lucidă şi graţioasă (mai înrudită cu reveria decât cu visul abisal romantic), nedispreţuind în limbă artizanatul subtil. Minus cultura solidă, această poezie este caracteristică întregii generaţii '60. Într-o *Fabulă* din ciclul *Pastil*, Alexandru Miran ne oferă singur cheia (una din cheile) poeziei proprii, în care mişcarea dominantă este una regresivă, de identificare cu un model cultural anterior. Pastil este poetul însuşi şi gestul lui este semnificativ:

„Bucolic mângâia Pastil rotundul pur
al amforei necântărite de azur;
deci se mută spre soare în tărâm deschis,
păstor din alte veri cu numele Daphnis."

Pastil devine, aşadar, Daphnis, păstorul legendar din Sicilia, îndrăgostit de nimfă şi considerat creator al poeziei bucolice. Metamorfoza lui Pastil ne interesează aici de două ori: ca mod de recuperare lirică a unei tradiţii şi ca poartă deschisă spre un tărâm vechi, în care fantezia poetului modern îşi construieşte casa proprie. Unele elemente în acest prim ciclu ne evocă *Pajerele* lui Mateiu Caragiale, dar şi baladele tânărului Doinaş:

„La Châteauneuf pe Loara se oprise,
din nou, ca Lordul Byron, simpatetic,

purtându-şi frunzele de-amurg înscrise
pe vechiul suflet, petic lângă petic.

Restrâns în haine de velur perene,
săpa o depărtare-n sine, rece
şi caldă totuşi, locuind alene
donjonul cutezat în veacul zece."

Şi spre a indica, nu lipsa originalităţii, căci Alexandru Miran este un poet foarte original, ci sfera culturală, iată câteva afinităţi valabile mai cu seamă pentru aceste dintâi poezii: cu Şt. Augustin Doinaş într-o anumită disciplină clasicistă, dar şi în baladesc, unde se întâlneşte şi cu Radu Stanca; cu Ion Barbu, în tăietura versului, în amestecul de arhaism şi neologism, în plastica limbii vechi şi folclorice, prelucrate însă în ateliere moderne („Suit-am lunii doar să joc/ soitar zurliu şi năpârstoc./ Aici, copii slăviţi, aici/ săltaţi la groapa cu furnici") şi chiar cu Dan Botta („Menire limpede! Făgăduitul sipet/ fluid îl răsfăţa cu cercuri eleate"); în fine, cu solemnitatea liturgică din versurile lui Mircea Ciobanu. O poezie din *Cronica I* indică şi alte „datorii" ale poetului, acelea faţă de poeţi şi filosofi: dascălii de logică, Marele Will, Euripide Rimbaud. I-am putea adăuga pe poeţii şi gânditorii presocratici, pe Lao Ţî, Eminescu, Pascal, Spinoza, Descartes şi pe mulţi alţii. Aceste nume, care alcătuiesc panteonul personal al poetului, se disting în cărţile lui asemeni unor înalte catarguri de corăbii deasupra valurilor oceanului. Traducerile sau adaptările (începând cu *Iluminările* şi sfârşind cu splendida gnomologie latină) nu pot fi separate de poeziile originale, într-atât de profund au fost asimilate. Modelul oriental existent în douăzeci de poezii din *Cronica II* a trecut, în plămada fanteziei proprii ca atâtea imagini, sentinţe sau definiţii. Prin lirismul discret circulă libere sevele unei gândiri făcute dintr-o continuă şi subtilă mirare în faţa miracolelor lumii. Aici găsim şi înrudirea cea mai profundă cu poeţii filosofi ai Greciei vechi sau cu înţelepţii chinezi: în liricizarea cugetării, care se topeşte în vers ca zahărul în ceai. Nimic abstract, rebarbativ, nicio filosofare stearpă: cu gândiri şi cu imagini, poetul a înnegrit multe pagini. De oriunde se pot decupa versuri lapidare, limpezi, cristaline, memorabile:

„De sus lumina cade lânoasă prin vitralii"
*
„Topită, mierea zilei, curge la răspântii"
*
„Singur, ca numărul unu, păstorul pierdut"
*
„Numere tainice pâlpâie-n aer"
*
„Acestea sunt fiinţă toate, ofrandă şi sunt eu."

Răsfăţat de muze, nu şi de critici, Alexandru Miran este un poet extraordinar. Dar şi un traducător din greaca veche (Eschil, Euripide), inegalabil.

MIRCEA IVĂNESCU

(n. 26 martie 1931)

Mircea Ivănescu debutează în 1968 cu o plachetă de *Versuri* puternic marcate de poezia americană din secolul XX, din care a şi publicat în 1968 o versiune românească într-o culegere cuprinzătoare. Ivănescu este unul din primii poeţi români care îşi caută modelele în poezia de peste ocean, anticipându-i pe optzecişti, dar neinteresat ca aceştia de generaţia *beat*, ci de autori mai vechi precum Frost, Lowell sau Penn Warren. Face figură singulară şi între şaizecişti, al căror *remake* neomodernist nu e doar fără surse străine, dar e apropiat de poezia pură interbelică, în vreme ce poezia lui Ivănescu este antilirică, prozaică şi chiar „vorbită". Poetul

afectează o mare nepăsare faţă de „poetic", de literatură în general, relatând întâmplări cotidiene cât se poate de anodine sau reprezentând scene obişnuite de viaţă, gesturi, fizionomii, amintiri, mici spectacole umane care nu par să ascundă niciun alt înţeles decât acela oferit de existenţa noastră cea de toate zilele. Volumele care urmează celor de debut au titluri la fel de necăutate: *Poeme* (1970), *Poezii* (1970), *Alte versuri* (1972), *Alte poezii* (1976), *Poesii nouă* (1982), *Poeme nouă* (1983), *Alte poeme nouă* (1986) şi aşa mai departe. Doar pluralul arhaic din titlul celor din urmă indică o oarecare preţiozitate. Poetul se exprimă peste tot simplu şi clar, deşi cultura temeinică se observă imediat. Iarăşi înainte de optzecişti, Ivănescu recurge la citate, la intertext sau la referinţa explicită. Unele poezii reproduc scene din romane cunoscute. Acest similiepic va fi la modă abia din a doua parte a anilor '70, ca şi biografismul direct. Critica a părut de acord că nu există mari diferenţe între poeziile lui Ivănescu din jurul lui 1970 şi cele din jurul lui 1990. Cu toate acestea se poate constata că dacă biograficul ori amintirea sunt la început aşa-zicând neutre sentimental, mai mult un pretext pentru a crea atmosferă, cu timpul în poezia lui Ivănescu se accentuează intimismul, nota personală, „psihologicul" şi chiar un anume dramatism interior. *Poeme nouă* stau, din acest punct de vedere, la o răscruce. Aspectul versurilor este acelaşi (plăcerea vorbirii, scene, similiepic, personaje, detalii, absenţa majusculelor, tăietură voit prozaică a frazei, rupturi, paranteze, ingambamente), dar conţinutul emoţional este tot mai limpede. *Versurile* erau încă polemice („nu trebuie să povesteşti în poezie – am citit/ un sfat către un tânăr poet – deci să nu povestesc/ cum, foarte devreme, ea se scula dimineaţa, şi aşezându-se pe pat/ aştepta să i se liniştească respiraţia, cu faţa în mâini" etc.). *Poemele nouă* sunt mai puţin metaliterare. Poetul descrie pur şi simplu o scenă domestică matinală:

„dimineaţa, ea se scula foarte devreme,
să vadă cum răsare soarele. eu dormeam –
şi prin somn
o auzeam ridicându-se în pat, fumând, sau
citind,
şi întorcea atât de repede paginile încât
eram sigur
că dormeam între fiecare din ele.
la început, îmi cerea să merg cu ea. pe
urmă a renunţat.
se ducea singură, undeva în pădure –
cu vreo carte,
sau doar aşa, singură, cu ochii închişi, stând
în soarele timpuriu. eu dormeam, mă
duceam mai târziu
să o caut. câteodată îmi surâdea văzându-mă.
alteori rămânea serioasă."

Alteori, scena, tot aşa de amplă, sta pe o cutie de rezonanţă. Rătăcirea prin *selva oscura* (dar nu *nel mezzo del camin*, ci la sfârşitul vieţii) denotă o prelucrare foarte subtilă a temei din Dante:



Foto: I. Cucu

„către sfârşitul drumului vieţii noastre
m-am regăsit într-o pădure luminoasă,
căci drumul înspre-acea râvnită primăvară
albastră
mi-l recitisem – şi era o joasă

lumină, care şi cu soarele ploua
prin frunze, pe cărarea unde îmi treceam
încet
paşii trosnind prin ramurile unde noua
tăcere deîndată răsărea, un umblet
printr-o pădure a luminii înserată în argint,
mergând ca într-un vis în care te deştepţi
pe nesimţite
şi fără să mai ştii unde te-ndrepţi, doar
ocolind
odată cu poteca de desişuri năpădită,
înaintând, ca şi cum ţi-ar privi
liniile vieţii în palmă, şi ştiind
că poţi să-ţi închizi palma – şi ai fi
atunci închis în pumnul veşniciei...”

Câteodată „psihologia” e dramatică, precum în această întâmplare erotică:

„sigur, adevărata fiinţă nu se arată
decât rareori – asta să însemne din când
în când? –
adevărul ei pentru mine, atunci –
dar există mai multe adevăruri, pentru
fiecare
altul, care ne stă în faţă – adevărul ei
a fost, poate, noaptea aceea târziu,
când, hohotind, cu spatele sprijinit de
peretele
casei ei, pe strada cu umbre adânci
pe care le tot aşteptam să mă cuprindă,
cu mult
înainte de a o fi ştiut pe ea – plângând
în hohote, acolo, i-am spus că nu se mai
termină,
nu se mai termină odată (ca şi cum s-ar
putea
sfârşi de mai multe ori). şi ea
a plâns, mângâindu-mi faţa, singurele
nostre săruturi,
ca într-o nuvelă romantică – atunci
au fost.
a doua zi, era o vreme ploioasă.
am mers pe aceeaşi stradă, alături,
politicoşi,
şi avea mâinile umede.”

Se va mai scrie aşa doar în generaţia 2000, când prozaismul, biografismul şi psihologia se vor întoarce în poezie. Mircea Ivănescu n-are tradiţie la noi, nici urmaşi imediaţi. Dacă rădăcinile sunt geografic îndepărtate, progenitura e temporal departe. Ar fi de ştiut, dacă am avea mărturii, câţi dintre tinerii poeţi din jurul lui 2000 l-au citit pe Mircea Ivănescu.

A tradus enorm din mari prozatori (englezi, germani). Uneori versiunile lui româneşti (mai ales din Joyce şi Kafka) ridică semne de întrebare cu privire la fidelitate.

VIRGIL MAZILESCU
(11 aprilie 1942 – 13 august 1984)

E destul să cităm câteva versuri ca să ne dăm seama de calitatea poeziei lui Virgil Mazilescu:

„soarele strigă şi cade în frunze
în singurul parc al oraşului
copiii oraşului se fac încet mari
fără teamă la umbra doicilor
care croşetează aici de mai multe decenii
copiii oraşului se fac mari – îmbrăcaţi
în coaja teilor tunşi ca şcolarii
doicile croşetează vitejeşte pentru nimeni
dorm ele cu ochi de iepure pentru nimeni
şi eu pe aici – glorios şi cu mâinile în
buzunare
privesc atâta doar
ştiu că toamna e de ajuns să priveşti
distanţa dintre copac şi dispariţie

după o oră inventez acel cuvânt verde
ca ochiul tău verde în trei mări deodată."



Foto: I. Cucu

Dar nu e destul ca s-o caracterizăm. Despre Virgil Mazilescu (publicat prima oară de M.R. Paraschivescu în *Ramuri* în 1966 şi debutând cu *Versuri* în 1968) s-a spus cu o oarecare uşurinţă că este un „suprarealist". Suprarealismul tânărului poet nu se reduce la inocente inversiuni sau repetiţii („copilul vânzându-şi jucăriile şi în depărtare un cor/ în ceaţă în ceaţă corul/ nu este corul este mitraliera sunt: absintul/ şi păsările născătoare de dumnezei"), ba, mai rar, la asociaţia insolită de cuvinte. Volumul lui de debut ni-l arată încercând să se smulgă farmecului muzical al poeziei, s-o fragmenteze, din oroarea de discurs, să joace incoerenţa din dorinţa de a părea natural. Câteva însuşiri mi se par izbitoare. De exemplu, poetul foloseşte şi în acelaşi timp respinge un anume mijloc. Nu putem nicio clipă să fim siguri că l-a ales fiindcă avea nevoie de el sau fiindcă n-avea. Dacă o poezie începe într-un ton de discurs, e aproape neîndoielnic că va sfârşi prin a destrăma ţesătura colocvială a frazei, suspendând discursul. Ceea ce poetul dă cu o mână ia înapoi cu cealaltă. Versurile au adesea o mişcare gravă, ritualică, şi ne aşteptăm să ni se releve lucruri tulburătoare. Nu suntem de fapt dezamăgiţi (căci poezia are mereu un conţinut), dar ceremonia rămâne în mod inexplicabil exterioară. Ce este în definitiv simulaţie şi ce nu? Poezia parcă ni se sustrage. Înţelesurile ei mai adânci pier ca firele de apă în nisip. Poetul se pune în scenă, se ascunde, caută o poză. Dar între cele două planuri, între realitate şi mistificaţie, între obraz şi mască, nu e un raport imediat. Poetul se complace în confuzie, preluând intenţionat lumea închipuirii în lumea reală:

„tocmai organizasem un atac subtil
când a bătut la uşa mea iubita
eu i-am deschis cu întunecata
mea mână dreaptă
după aceea
eu am continuat jocul de şah
tocmai zâmbeam tocmai suceam
în extaz gâtul reginei
o tânăra mea sărmană regină
tocmai murmurase rugăciunea pieselor
de şah
pe care o spun câteodată şi soldaţii de
plumb
şi suceşte-ne nouă viaţă gâturile noastre
lemn carne ispită du-ne amin."

Nimic mai fals decît a crede că poetul glumeşte. Emfaza, proza, sunt menite să deruteze. Jocul (de şah) nu înlocuieşte emoţia, dar o eliberează. Cu alte cuvinte, poetul nu poate dispune de viaţa lui decît transformând-o într-un joc. Ambiţia, nostalgia, îndrăzneala şi suferinţa sunt reprezentate ca şi cum nu i-ar mai aparţine, ca şi cum ar fi vorba de ambiţia, nostalgia, îndrăzneala şi suferinţa altcuiva. Poetul a inventat un mijloc de a le privi din afară, de a fi liber de ele. Sentimentul se găseşte astfel înstrăinat şi poate fi arătat ca un pur spectacol, de bâlci sau de cinematograf mut.

Între poeţii contemporani, Virgil Mazilescu înfăţişează cazul destul de rar de autor cu o operă infimă şi pe care n-a ţinut parcă deloc s-o spo-

rească. A publicat mai puţin de o sută de poezii, în patru plachete subţiri, dintre care una antologică, doar parţial inedită. Această slabă emisie lirică nu trebuie numaidecât legată de severitatea conştiinţei poetice, dar cu siguranţă de o structură a poeziei înseşi, care, de altfel, a rămas în linii mari aceeaşi tot timpul. Cel mai bine a definit-o Eugen Negrici, vorbind de o „stilistică a eschivei". Eschiva stilistică este indiciul formal al unei reticenţe afective şi, deopotrivă, un joc estetic, bazat pe simulare. Lirismul nu provine pur şi simplu din ceea ce rămâne ascuns, de nespus, dintr-o prezumtivă traumă sufletească, dar din însăşi arta ascunderii: cu alte cuvinte, din simulare mai mult decît din disimulare. Un lucru interesant este că scriitura poemelor o aminteşte pe aceea a avangardiştilor antebelici şi pe a lui Gellu Naum: sărăcia, dacă nu chiar lipsa punctuaţiei, aparenta incoerenţă sintactică, bizarul şi ilogicul. Paradoxul constă în aceea că respectiva tehnică nu mai este menită, ca la futurişti sau ca la dadaişti, să şocheze, ci, din contra, să distragă atenţia de la personalitatea care se exprimă liric. Egocentrismul e înlocuit de depersonalizare. În definitiv, Virgil Mazilescu caută să pună la punct, în acest scop, o formă goală, un mecanism al absenţei. Dicteul automatic este la el pur exterior, o mimare a tehnicii suprarealiste.

Volumul intitulat bizar *Guillaume poetul şi administratorul* (1984) este un roman liric cu trei personaje şi fără un subiect propriu-zis. Similiepicul era cunoscut dadaiştilor: citim în versuri un fel de povestiri sui-generis, în care efectul se naşte din aparenţe şi din reflex. *Guillaume a întâlnit-o pe Margareta* începe, de exemplu, ca o poveste de dragoste: „dintr-un om cu adevărat singuratec – aşa cum îl desemnau/ aproape toate împrejurările existenţei sale de până mai ieri/ guillaume a început uşurel să înflorească: a întâlnit-o pe margareta" şi continuă ca una de cunoaştere: „sărutând pierdut labele margaretei/ când o dezbracă pe margareta parcă jupoaie lumea/ păi bătălia lui cu îngerul elie/ peştera şi văgăuna/ şi maşina de călcat cu care calcă el fusta albastră a margaretei". Ultimele două versuri, aşezate de poetul însuşi între ghilimele, conţin morala: „învaţă acum de la mine să priveşti/ dincolo de gardul înalt pădurea veştedă – întotdeauna". Finalul este, aşa-zicând, deceptiv: poetul ne înşeală aşteptările suspendând povestirea. Abia închegată, aceasta se întrerupe la fel de brusc cum a demarat. Un rost asemănător îl are construcţia telegrafică, în care mărturisirea e doar sugerată, ca şi cum ar fi intenţionat uitată în interstiţiile poemului, revenind cititorului sarcina s-o descopere: „boabe de mei risipite ici şi colo: vulpea roşcată furişându-se prin bălării./ iată după unii imaginea simplităţii./ tu ce crezi? încurcăturile plânsul la trompetă fruntea sprijinită în palme/ toate astea vor veni mult mai târziu. Şi atunci când/ vor începe să vină/ nu se vor mai sfârşi niciodată, nuuuuu, niciodată./ ca soarele negru al melancoliei? ca soarele negru al melancoliei" (*poziţia incomodă din care ne rugăm*). Itinerarul liric trebuie refăcut cu ajutorul unor semne (imagini-tip sau metafore ca aceea nervaliană de la urmă), presărate ca firimiturile de pâine din *Degeţel* al lui Perrault, după care copiii abandonaţi în pădure nimeresc drumul întoarcerii acasă. Juxtapunerea, aparent aleatorie, de gesturi, imagini, afirmaţii lirice, îşi află alteori sensul într-un subtext oximoronic: „pe ritmuri străine jucării în amurg, spunea că e minunat să destrami/ un imperiu, să deschizi o prăvălie de mărunţişuri la marginea oraşului,/ să te trezeşti mai degrabă lac de sudoare/ înţeleptule!" (*din aventurile administratorului*). Alternarea dintre important şi derizoriu, schimbarea neanunţată a registrului de semnificaţie e tot un procedeu din categoria celor de mai sus. Ca şi în *sfârşitul lecţiei de istorie*, unde trecerea de la o constatare a cruzimii la una a blândeţii paradiziace nu implică niciun avertisment: „şi cum se mai rostogoleau capetele: spre seară/ în zumzet dulce în zumzet voios de albine". Chiar şi când, în laconismul lor, unele poeme rămân obscure, Virgil Mazilescu nu e mai puţin poet. Există necontenit la el o artă de a părea plauzibil, chiar dacă nu înţelegem (sau numai bănuim) ce vrea să spună, o

pâlpâire de emoție inefabilă. Guillaume fiind o ipostază a copilului (inocent și crud) și administratorul una a adultului (limitat, agresiv, stupid), scenariul liric închipuit de poet (a treia ipostază) este unul al unei melancolice inadaptări. Aspectul naiv, infantil din majoritatea poeziilor trebuie interpretat în legătură cu acest scenariu. Oricâtă tristețe sau chiar deznădejde am simți, poezia lui Virgil Mazilescu este una de fragede viziuni matinale, aproape feerice. Ferocitatea lumii adulte, a administratorului, nu poate face cu totul uitată splendoarea lumii infantile, a lui Guillaume. Poetul a rămas un copil în lumea adulților, inadaptat perpetuu și ostil fără vehemență. Stă parcă indecis, cu piciorul în scara șeii unui cal de basm, gata să-l poarte într-o țară a iubirii și a minunilor (*al doilea vis al poetului*):

„nu mai sunt trist arcul se leagănă-n tindă
șaua e pusă
unul după altul cetățenii strigă trăiască, (și
perifraza și războiul și artele)
cât luna se înalță încă pe cer – al amintirii
înfricoșător astru
nu mai sunt trist carnea ei albă are
aproape toate virtuțile,
cu cal și cu panaș în adâncul mării – ce
cauți aici să întrebe
împăratul peștilor – îmi caut iubita preabunule
carnea ei albă are zău aproape toate
virtuțile
apoi ridicându-se și pierzând în văzduh ca
un fum de jertfă
sufletul meu ar poposi pentru totdeauna
la celălalt țărm la grecii
gălăgioși."

Întreaga poezie a lui Virgil Mazilescu este expresia unui complex pe care l-aș numi al Alicei în țara minunilor.

ANGELA MARINESCU
(n. 8 iulie 1941)


Foto: I. Cucu

Nimeni nu se așteaptă să existe o concordanță strictă între lirica unui poet și punctele de vedere teoretice pe care el le-a exprimat: cu toate acestea, ar fi cel puțin la fel de ciudat să nu existe absolut nicio legătură între unele și altele. Angela Marinescu a publicat în reviste, în decursul anilor, trei eseuri, care-i definesc destul de bine poezia. Ele se inspiră din modernismul interbelic în două privințe esențiale: în felul radical și intolerant în care susțin o anumită înțelegere a poeticului și, apoi, în natura însăși a ideii despre poezie, care-și înfige rădăcinile în spiritul absolut, dincolo de contingențe, conjuncturi și tranzacții cu efemerul. Lirica acestui absolutism tranșant vine de la postromanticul Poe, trece prin Mallarmé și Ion Barbu și se înfundă, dacă ne referim la poezia românească, în epigonismul barbian reprezentat de Dan Botta sau de Simion Stolnicu la sfârșitul anilor

'30. Oricât de nouă actualitate ar fi dobândit modernismul imediat după 1960, el n-a mai avut nici caracterul net, nici aroganța dinainte. A fost nevoie să vină Angela Marinescu pentru a combate, fără să-i dea același nume ca Ion Barbu, întreaga „poezie leneșă", care pactizează cu accidentalul, biograficul și relativul, și să reafirme puritatea spirituală a actului poetic în termeni pe care nu-i mai auzisem de jumătate de secol, și n-avem șanse a-i auzi nici în continuare în contextul lax al postmodernismului.

Poezia îi apare autoarei eseurilor ca o creație umană esențială: „nu descripție", „naturalism", copie a vieții, ci „un lucru ce aparține (înseși) esenței vieții". Experiența poetică are două laturi: este o *trăire* care tinde către o *formă*. Nu voi insista pe însușirile, relevate de autoare, ale trăirii, mai ales că termenul poate induce în eroare: trăire nu înseamnă pentru poetă nici numai senzație, nici numai afect și în niciun caz biografie, ci un raport complex și plin de intensitate între om și lume, deopotrivă concret și abstract, visceral și rațional. Mai interesant este că această experiență umană nu devine poetică decît dacă își află forma: rece, înghețată, definitivă. Aici întrevedem un ecou din Poe-Mallarmé-Barbu și în general din tot acel postromantism care a negat informul vieții în numele unui principiu superior de ordine, al unui spirit absolut, care, hrănindu-se din existent, este altceva decît existentul. Angela Marinescu definește poezia pe care o visează *poezie metafizică*: „Poezia metafizică este poezia ale cărei cuvinte profund dialectice s-au intersectat în Ether cu viața". Deci nu cuvinte, ci Cuvântul, depozit al unei obsesii fundamentale și care îl constituie pe poet în autenticitatea lui. Gravă și chiar patetică, poezia aceasta condamnă implicit ironia, ludicul, „realismul", anecdota, deci toată acea *le petite monnaie* pe care a mânuit-o cu nonșalanță sau chiar cu farmec o bună parte din poezia de ieri sau de azi și din care bunăoară poeții tineri din ultimul deceniu își fac materia predilectă.

Recitind cronologic poeziile, constatăm fără dificultate că Angela Marineseu a știut de la început ce fel de lirică vrea să scrie. Aproape că nu există la ea „evoluție" (dacă nu botezăm așa maturizarea ca atare a poeziei și, încă, o maturizare internă, de substanță, ca a plantelor sau ca ființelor, mai curând decît una externă, de mijloace de expresie, acestea fiind din capul locului foarte sigure). Temele, motivele, vocabularul sunt aceleași vreme de aproape patruzeci de ani. *Sânge albastru* (1969), placheta cu care poeta a debutat, ne oferă deja lirica așa cum o știm în versiune definitivă: epurată de biografism până la a nu restitui decît, cum ar fi spus Ion Barbu, figura spiritului pur. Realul este descărnat, deposedat de culoare sau de formă; pieptul e ros de carne, ochii n-au pleoape, materia vie se macerează iar obiectele sunt scheletice. Totul se afundă în „planuri negre". Această bacoviană negativitate își asociază o dimensiune etică în volumul *Ceară* (1970), dar solitudinea invocată este tot de esență metafizică sau abstractă: ființa însăși „e numai o stare" și nu întâlnește în preajma ei decît „obiecte pure", virtualități în loc de realități; negativitatea e aici moartea. Este ca și cum lumea ar fi privită din *cealaltă parte*, de pe alt mal decît acela pe care ne ducem viața. Într-o exprimare laconică și austeră, fără nimic de prisos, aceste poezii amintesc uneori de viziunile lui W. Blake (dar mistica nu are nicio religiozitate), în care imaterialitatea este densă și palpitândă, spiritul sângerează iar ascetismul are nuanțe erotice (iubitul e înger sau invers). Este evident că poezia își refuză grațiosul ca să poată fixa Grația și evită frumusețile de toată mâna ca să aibă acces la Frumosul unic și etern. Remarcabil de unitară, de la început, poezia Angelei Marinescu nu e străină totuși de unele modificări de atitudine sau de tonalitate. În *Poezii* (1974) aflăm o frenezie necunoscută înainte, chiar dacă poeta însăși proclamă *înflăcărarea* ca o amăgire (e drept, una de neevitat, sfântă și probabil de sorginte spirituală). Iată frumoasa poezie:

> „Înflăcărare, amăgire a vieții mele,
> Un suflet, ca o câmpie plină de maci tineri.
> Doar vântul, tremurând, îi apleacă florile
> Le culeg cu o sfințenie, cu adorare plină de
> taină.

Înflăcărare, de câte ori nu
mi-am aruncat trupul
În albia ta sfântă. În arenă, taurul e un înger.
Focul tău mă amenință, puterea ta ură
Înlănțuie. Ca taurul, ard de puritate, veșnic."

Se vede că arcul liric e ceva mai destins și viziunile mai luminoase. Aceste schimbări l-au determinat pe Gheorghe Grigurcu (în *Poeți români de azi*) să pună eticheta de „ardență senzorială". Din contra, Mircea Iorgulescu (în *Scriitori tineri contemporani*) e de părere că „poeziile Angelei Marinescu pornesc de la un fond abstract". Amândouă observațiile sunt exagerate. Senzorialitatea existând, ea se află toată într-un regim ferm și pur al ideii. Singura concesie pe care poeta e dispusă s-o facă, singura abatere de la regula spiritualității absolute pe care o va teoretiza în eseuri, este, în *Poezii* mai ales, aceea de a mânui cu mai multă libertate instrumentul liric. În primele ei cărți, radicalitatea era mai mare. Câteodată, i se întâmplă poetei să se lase în voia unui lirism ceremonios, chiar dacă ceremonia nu este totuna cu jocul sau să traducă ideea în termeni plastici, agreabili, în loc s-o uite arzând, consumându-se de la sine, pe cerul abstract al versului. În general, tăietura versurilor este netă ca a definițiilor concise (unele de medievală sugestie costinescă: „Rostul iubirii ca fumul trece"). Poemele evocă o „imaculată dorință", o puritate care arde rece precum culoarea trandafirului. Poezia este „fruct al întregii mele ființe", ceea ce nu numai ne duce cu gândul la ipotezele din eseuri, dar infirmă polarizările sugerate de critici. Vitalitatea erotică, senzualismul, beția cărnii („cutremur sfânt al vieții") melancolia fanării trupului sunt exprimate liric în frumoase ritualuri, fără lascivitate, de o subtilă răceală cerebrală. O notă mai dramatică reapare în schimb în *Poemele albe* (1978). Schimbarea de mijloace, perceptibilă aici, este de orchestrație. Versul are anvergură mai mare, amplitudine, căzând pe alocuri în discursivitate. Faza elocventă a poeziei Angelei Marinescu se întinde și asupra poemului titular din *Structura nopții*, volumul care urmează în 1979, după care încetează aproape la fel de brusc cum s-a produs. Așadar, *Poemele albe* se deosebesc de *Poezii* pe de o parte printr-o mai pronunțată încordare (în ele revenind și temele negativității de la început), prin părăsirea atitudinii ceva mai senine din acelea (și care, în perspectiva evoluției întregii lirici, trebuie considerată o excepție), iar pe de alta, printr-un retorism cu care lapidaritatea anterioară (și posterioară) nu au nimic de-a face. De regulă, Angela Marinescu este poeta unui singur instrument: acum ea cântă la mai multe, închipuind chiar o mică orchestră, de cameră eventual, ceea ce permite diferențieri de registru stilistic. Versul are acum amploare muzicală, plinătate a ideii etice și o sinceritate severă, aproape pătimașă:

„Revolta mea nu e revoltă a sclavului,
nobleţe a umilinței pătimașe,
În rarele clipe de liniște, revolta mea este
doar sete de
Frumusețe."

Cu *Poemele de fier* se întoarce bacovianismul. Metaforele recurente sunt gheața, oțelul, frigul, zăpada, metalul, fierul, dar și creierul, extazul, ochiul de carne, viscerele, într-un specific amestec de organic, de complexiune animală, și de mecanic, metalic și robotic. Viziunile sunt din nou fulgurante (s-au retras apele retoricii), expresivitatea apropiindu-se de zona minus, negativă, de la început. În monotonia lor sumbră, poeziile cheamă în minte peisaje bolnave de toamnă târzie, putredă, o senzualitate depersonalizată, extaze reci, dar și îngeri bucălați și grași ce nu aduc mântuire. Ele par sfărâmături din poemul anterior, într-un stil sacadat, ca niște comunicări telegrafice de pe tărâmuri infernale, presărate însă cu superbe imagini: „Pustiu fără oază. În depărtare, caravana/ Strălucește ca o stea prăbușită-n nisip". De aici înainte, poezia Angelei Marinescu nu se va mai schimba esențial. În *Blindajul final* (1981) și în celelalte ne vom întâlni cu aceeași sintaxă minimă, cu aceeași factură eliptică, sacadată și, aș zice, nominală a liricii (redusă adică la nume, la substantive, după ce verbele și adjectivele au fost epurate), în care se

exprimă viziuni terifiante, – incandescenţe îngheţate, lave împietrite, gheizeri ca nişte sloiuri, adică obişnuitul amalgam de ardenţă şi de răceală, de senzaţie şi de cerebralitate, de trup şi de creier. Superioară în poezia mai nouă mi se pare doar precizia expresiei, ca şi cum poeta ar găsi exact cuvântul trebuitor şi care n-ar mai putea fi urnit de la locul unde a fost pus. Dacă adăugăm tonul sentenţios, apoftegmatic, căderea imaginii ca o ghilotină pe gâtul ideii, avem descrierea destul de corectă a acestor din urmă poezii, între care nu sunt mari diferenţe şi care pot fi considerate fragmente dintr-un singur mare meteorit care s-a sfărâmat în cădere. Natura antisentimentală a liricii este vădită nu doar în răceala în care pare gravat în metal, dar şi refuzul confesiunii, al „sufletului impur în calorii" (ca să mai citez una din expresiile barbiene potrivite în context). Simbolul cel mai frecvent este acela al creierului („Creierul meu/ în creierul tău/ îmbrăţişat"). Deşi poeta face o dată elogiul concretului („Concret,/ furie a concretului"), tot ce e larvar, inform, inconsistent este alungat din poezie. Idealul rămâne transparenţa glacială a lucrurilor. Aş numi această poezie, de n-ar fi neobişnuită expresia, poezie de „analiză": căci autoscopia lirică, veritabilă disecţie a sufletului, seamănă cu un examen de sine minuţios şi plin de cruzime. Egocentrică şi obsesivă, poezia aceasta îşi întoarce faţa de la o natură descărnată, carbonizată, spre fiinţa proprie, explorând-o cu o cruzime fără seamăn, scormonindu-i măruntaiele, în acelaşi timp cu voluptate şi cu oroare. Ciudată, totuşi, această jupuire! Poeta se retrage în „infernul" propriilor cuvinte (nu fac decît s-o parafrazez) ca într-o „ultimă aventură posibilă": „fără să destram, fără să rup, fără să urlu". Chiar dacă, aşa cum spune undeva, ţipătul este al poetului în mai mare măsură decît al oricui altcuiva, el nu răsună în afară, e inaudibil pentru urechile străine, căzând în abisul sinelui ca un topor în apă. Poemele cele mai caracteristice au structura găurilor negre din univers. Am citit rareori o poezie mai patetică în sentimente şi mai reţinută în expresie decît aceea a Angelei Marinescu, original amestec de sinceritate şi decenţă. Ţipătul încremeneşte pe o gură pecetluită. Ca în gravura lui Munch.

EMIL BRUMARU
(n. 1 ianuarie 1939)

De la *Versuri* (1970) la *Dintr-o scorbură de morcov* (1998), poezia lui Emil Brumaru nu se schimbă aproape deloc, nici tematic ori ca atmosferă morală, nici chiar ca ingeniozitate. Poetul e stăpân pe mijloacele sale de la debut. Abia în *Infernala comedie* (2005), în poeme scrise, probabil 1989, evocatorul domesticităţii, al fructelor şi legumelor, îşi întoarce privirea (şi nu şi-o mai dezlipeşte) către splendoarea corpului femeii şi către deliciile sexului. În sonetele din ultima (până azi) plachetă, niciunul dintre aceste delicii, oricât de inavuabile, mai ales în poezie, nu e ţinut secret, ci, din contra, destăinuit cu o candoare lirică mult mai înrudită cu virginitatea decît cu pornografia:

„De vrei să-ţi fie faţa lie
Precum e pieliţa de crin,
Oh, suge-mă şi cu-alifie
De-amor pe-obraji unge-te lin.
Dar de vrei fese bulbucate
Mai albe decît lebăda,
Scula-mi de-o mie de carate
Primeşte-o între ele, grea,
Şi sârguieşte-te să-ţi intre
Cât mai adânc, pe burtă stând,
La margine de pat, cuminte
Şi-mbujorată, până când
Vei clipoci-n celeste sperme
Asemeni unei mlaştine eterne..."

Punctul de plecare al poeziei de început a lui Emil Brumaru a fost lirica de atmosferă provincială şi domestică a unor Fundoianu, Pillat, D. Botez, aceea a fructelor, legumelor şi a pieţei de zarzavaturi de la Voronca ori, mai departe, din *La cuisine* a lui Albert Samain („Dans la cuisine où flotte une senteur du thym,/ Au retour du marché, comme un soir de boutin./ S'entassent pêle-mêle avec les lourdes viandes/ Les poireaux, le radis, les oignons en guirlandes,/ Les grands choux, violets, le rouge potiron,/ La tomate vernie et le pâle citron"). Dincolo de astfel de motive, Emil Brumaru a fost mereu un poet original, cu simţurile treze, în stare să miroasă ori să guste universul înconjurător:



„Subţire şi isteric piperul mă înţeapă,
Un miros greu de pâine mă mângâie pe
mână,
Parfumuri moi şi albe din maldăre de lână
Şi-n toate, unsuroasă, aroma grea de ceapă.

Miroase a rugină şi-a apă clocotită.
E ceaiul. Ascuţime stridentă de lămâie.
Apoi dulceaţa caldă, sărată şi lălâie
A turtei ce se coace în untdelemn pe plită..."

Iată şi poezia simţurilor aromite, somnolente, amorţite, dar senzuale:

„Fecioarele se încurcau în gene,
Motanii se frecau de damigene
Şi ne era la toţi atât de lene...

Torceau femei de angora în pat!
Şi-ncet sufletul nostru-a căpătat
Ape adânci de lustru-ntunecat."

Treptat se accentuează fantezia ironică, tendinţa spre joc şi gratuitate. Lucrând cu altă materie decît Dimov ori Ursachi, Emil Brumaru aparţine aceluiaşi ordin de cavaleri ai reveriei şi, mai rar, ai visului, care se dedau cu tandreţe şi umor unor ceremonialuri agreabil-inutile sau evocării unor făpturi supranaturale:

„Ieri a venit un cerb frumos la gară
Să-şi ieie un bilet de rouă moale.
Vroia să plece. Pentru prima oară
Pe la ghişee vechi dădea târcoale.

Creşteau încet pe coarnele lui triste
Mari portocale clătinând lichide
De după-amiază, fragede batiste,
Bucăţi de zahăr candel, translucide."

Manierismul dimovian se întâlneşte cu baladescul doinaşian:

„Trăia într-un oraş din miazăzi
Un crin înzăpezit în datorii

Care primea, scrise pe pluş cu lapte,
Scrisori de la alt crin, din miazănoapte.

Oh, pentru cruda lor corespondenţă
Aveau cea mai naivă diligenţă!

Ei îşi tăiau cu zimţii de la timbre
Miresmele-ntre dânşii să le schimbe,

Poştaşi înflăcăraţi puneau ştampile,
Cântând din corn, pe sacii cu pistile,

Plicuri adânci pudra, sculat din zori,
Însuşi directorul caleştilor!!

Dar crinul ce trăia în miazăzi,
Fiind înzăpezit în datorii,

Îi răspundea din ce în ce mai rar
Celuilalt crin ce bea pe-ascuns mărar.

Apoi tăcu de tot. O rouă grea
Strivi parfumul amândurora.

Şi astfel cei doi crini nu şi-au mai scris,
Poştaşii au murit, poşta s-a-nchis,

Dar uneori mai trece monoton
Prin bulion un vechi poştalion..."

Lauda lucrurilor, ca şi reveria glumeaţă reprezintă la Emil Brumaru o deturnare a senzualităţii. El nu aşteaptă *Infernal comedie* spre a se revela ca un poet esenţialmente erotic. Evocarea bucătăriei se aprinde de patimă fizică:

„Bucătării, bucătării de vară,
Creme de zahăr ars strălucitoare,
Mari şervete de-azur, dulapuri-sfinxe,
Dulci utopii de linguri vechi, prelinse;
Sânii aici sunt plini, coapsele grele,
Miresmele iau foc de la perdele,
Luminile se-aşază lin pe scaun,
Din cratiţe bea lapte prins un faun,
Nasturii cad subţiri de la cămaşă,
Bucătării încinse, pătimaşe..."

Sunt şi poezii mai vădit sentimentale, admirabile prin candoare, prin stângăcia voită:

„Să luăm surâzători străvechea birjă
Spre-a vizita gentili cişmele dulci
Şi dimineaţa, fără nicio grijă
Cu sufletele-mpăturite-n fulgi

Să ne spălăm pe faţă lin cu umbră
Prelinsă de pe-un gri mărgăritar,
Oh, admirând naivi cum roua umblă,
Am duce-o viaţă moale de mărar,

Vecini cu melcul şi cu leuşteanul,
Topiţi pe veci în flecăreli de-azur
Şi zile-ntregi am mângâia motanul
Pufos al detectivului Arthur."

Sau, din contra, prin preţiozitate:

„În edificii vechi de cărămidă,
Pe canapele moi, ca pe ciuperci
De aur matlasat, mă lăfăi dulce.
Oh, pe plafoane sunt serafi cu vergi

Ce bat la tălpi bezmetice fecioare
Şi uneori pe sâni, căci au greşit
Cu ei, dezvirginându-i, iar pe urmă
Duioşi le umplu rănile cu chit

Şi-nlăcrimaţi le iau din nou la pieptul
Lor plin de pene şi-n aripi le strâng,
În timp ce ele cu delicateţe
Le trag pe frunte nimburile-adânc."

Emil Brumaru e un poet minor, un manierist care stăpâneşte un registru, dacă nu foarte variat, destul de întins, sugestiv muzical şi plastic, decorativ, totodată somptuos şi discret (un desen pe o foaie de ceapă), şi o limbă de o rară savoare în care leuşteanul, mărarul şi alte buruieni miraculoase şi-au amestecat tăria subtilă.

DANIEL TURCEA
(22 iulie 1945 – 28 martie 1979)



Foto: I. Cucu

Mort foarte tânăr, Daniel Turcea este un poet extraordinar, care n-a pierdut, cu trecerea deceniilor, nimic din puritatea lirică remarcată deja la debutul său. În *Entropia* (1970), Turcea își inventează un spațiu propriu de forme deloc, contrar titlului, dezordonate:

„E-atâta credeți, vă conjur, rigoare
în jocul geometric dar nociv
de simplu și de suplu și tradus
prin nacele plutind peste nacele
plutind în sine către sine în

Există doar ceea ce nu există
Dar nu se poate, credeți, afirma
Un Euclid e-n aer peste Yemen
și-n geometrii cu muchii de mătase
Inexistente, tot, se va-ntâmpla
Cum se întâmplă-n intersecții fructa...”

Factura și limbajul vin de la Ion Barbu, acum și mai departe, dar nostalgiile unui Orient mirific și nelocuit par să coboare din chinezăriile lui Alecsandri sau din Arabia macedonskienilor identificați de Gh. Grigurcu într-unul din primele comentarii la carte. Este o lume de geometrii catifelate, de pietre scumpe, de arome și de culori:

„Și așa cum deasupra Țării Yemen
aerul visează geometrii
cu moi, în cub havuz de catifea,
sfere de întâmplări măceluri unse cu mirt
și aloe
lespezi
din catifea

cu nuci de sânge eunuci
bălai, copii emiri sub iazuri colorate
dervişi șopârle-n caravanserai
în seri mai feminin demult aflate
cu
portocale-oranj – ceremonii palate
da
mitul
e legenda alesului iman
și tot nisipul serii sub pleoapa lui Oman
e molima plecării arabilor neferii
e-n rodie desfiu-n semințe odaliscă
e-n șal de odaliscă paloarea fructei vai
sub diamante zodii de animal alături
sunt opiu-n maci cum stau dispuși străinii
mai Verdei Chine-n caravanserai.”

Nu trebuie căutate sensuri mai adânci în aceste efluvii lirice, poezia fiind toată în plăcerea caleidoscopului de imagini, asemenea unui Voronca exotic. În toate poemele din *Entropia* prețiozitatea și umorul se amestecă în doze personale, oniricul e mai curând un delir calculat ca la Dali sau Chagall („când lumea doarme visând din Chagall”), iar materiile își schimbă proprietățile într-o foială moleculară. Peste acest strat organic, poetul așterne unul livresc, bogat în referințe și simboluri, cultivate, multe, mai degrabă pentru eufonia lor. O caracteristică este

aceea de a nu sfârşi propoziţiile poetice. Tonul oracular e înşelător. E vorba de o facondă minulesciană care face intangibil un simbolism adevărat. Elementul serios e indiscernabil de cel ludic în pasta preţioasă şi excesiv stilizată („şi mandarini sorbindu-şi alb iaz de timp din ceşti"), dar şi plină de umorul ideii („dulăul cult ce rodea geometria de carnea unei drepte"). Barbismul e mereu şocant: „la veacul matematic flamand sfârşit elin". Secretul acestor prime poezii constă tocmai în combinaţia de artificiu şi de natură, de reverie liberă în faţa lucrurilor şi de viziune a unor universuri abstracte.

Epifania (1978) renunţă aproape cu totul la ingeniozitatea de până atunci, în favoarea unui lirism grav şi extatic, cu o puternică notă mistică. Daniel Turcea este unul din foarte rarii noştri poeţi mistici. Religiozitatea lui e profundă şi naivă. Versurile pierd din farmecul exotic, din frivolitatea sonoră, şi câştigă în dramatism. Ceea ce Turcea sugerează, plotinian, în subtitlul cărţii lui de a doua, „o cântare a treptelor", este o formă a poeziei de cunoaştere, în manieră concettistă, bazată pe viziunea fulgurantă, pe iluminare, dar rostită sentenţios. Lirismul e pe alocuri superior didactic, recurgând la genul de axiomă indemonstrabilă altfel decât poetic de la Nichita Stănescu: „punctul este poarta prin care universul poate ieşi/ în afara lui" sau: „geometria – lege a lumilor închise". În poemele de anvergură (mai puţine decât în *Entropia*) poetul e norocos tot pe spaţii mici. Dacă unele dintre ele sunt reuşite, acest lucru se datorează capacităţii lor de a rămâne laconice în cantitate. Sintaxa sfărâmată creează impresia de suspendare a vorbirii: lirismul nu stă propriu-zis în cuvinte, ci în cosmicele spaţii albe dintre ele. Aspectul de haiku e izbitor:

> „stingându-se
> rămân
> numai miresme
>
> strune
> neatinse
> ca sufletul
> aproape"

Treptat, se încheagă un lirism de mari transparenţe şi purităţi în care locuieşte sufletul misticului poet. Poeziile seamănă cu nişte iceberguri. Muzica este extatică. Un motiv recurent este acela al cântării fără atingerea strunelor (de origine mallarméeană, prin Ştefan Petică). Sufletul se cufundă în contemplare, contopindu-se cu lucrurile. Această contopire e aceea din Plotin, despre care poetul spune splendid: „ultimul orgolios al învinsei/ pentru totdeauna Elade". Rugăciunile misticului sunt simplissime:

> „viaţa-mi
> puţină
> trupul îngândurat
>
> îngroapă-le
> vii
> în lumină
>
> de-ar muri
> tot ce nu e
> în mine
> curat
>
> ţărâna
> şi gândul
> preaiubind
> le sfinţeşti
>
> să nu mai ştiu
> să nu mai ştiu
> dacă mai sunt
> sau doar Tu eşti
>
> viaţa-mi puţină
> trupul
> îngândurat
>
> uşor
> mi le-ngroapă

de vii
în lumină"

Postumele *Poeme de dragoste*, adăugate antologiei din 1988, nu vorbesc de vreo iubită, ci de iubire. Când nu sunt prea străveziu-dogmatice, aceste ultime poeme sunt superbe:

„Cuvânt
de bună mireasmă
gura mea
umple"

Carnea este desfăcută de pe osul inimii, iubirea nu e trupească, e taină:

„a privi
a vedea
cu sufletul
fără veşminte
a atinge
a intra
în taină"

Spiritualismul acesta îşi creează treptat stereotipiile şi retorica. Lumina, focul, cerul, seminţele, lacrima, soarele, logosul alcătuiesc fondul principal de cuvinte. Convenţiile împung tot mai des, ca nişte coaste, pielea poeziei: Adevărul, Viaţa, Lumina încep să fie scrise cu majusculă. O monotonie liturgică pune stăpânire pe poezia lui Daniel Turcea, care e greu de ştiut cum ar fi continuat (între purismul tot mai excesiv şi dogmă), dacă poetul n-ar fi dispărut la simbolica vîrstă de treizeci şi trei de ani.

ADRIAN POPESCU

(n. 24 mai 1947)



„...Sunt un/ poet cuviincios, naturist, tradiţionalist, îmi plac băuturile/ tari din fructele pădurii şi mesele sărbătoreşti, nu mă prea/ îndoiesc de cuvinte", afirmă despre sine Adrian Popescu, omiţând doar o singură notă dintre cele definitorii (al cărei nume nu-l putea încă rosti) şi anume religiozitatea. Nu numai fiindcă şi-a intitulat culegerea de debut *Umbria* (1971), provincia miraculoasă a Sfântului Francisc (dar şi a străbunului său, Propertiu), dar şi fiindcă a scris de la început o poezie panteistă, în spirit naturist-franciscan, populată de fiinţele mărunte, cuminţi şi serafice ale unui Dumnezeu blând şi îngăduitor. Umbria e iniţial doar năzuinţa către un spaţiu de sublimităţi. („Umbria/ provincie a imperiului/ unde n-am fost niciodată/ depărtarea mea") descris ceva mai târziu în culori vii („calcarul roz de Assisi, griul granit de Subasio/ ard în frontoanele tale în arcuri severe, purpura se despătură augustă în blândul/ fluviu Tevere"),

pentru a se identifica la urmă cu sudul religios al continentului, de la Lourdes la Florenţa, din Grecia până în Spania, străbătut de poetul-pelerin. Poezia exangua a lui Adrian Popescu se mişcă între misticismul lui Trakl şi acela al lui Daniel Turcea, cu urme din religiozitatea geo-grafic-arheologică a lui Ion Pillat. De altfel, Adrian Popescu l-a evocat, într-un mic eseu, pe *Tânărul Francisc*, (1992), iar, în altul, *Poezia lui Radu Gyr* (1995). Polii inspiraţiei lui religioase se văd limpede. Remarcabil poet, într-o limbă de o extremă fineţe, artist delicat, suav şi ardent, Adrian Popescu este îndeosebi în poemele înalt spiritualiste, deloc descărnate, în pofida focului mistuitor al imaginaţiei religioase:

„Carnea ta, carnea lui e incompatibilă,
osul amar al capului îndepărtează-l,
înoată în apele
din dimineaţa Facerii.

Într-o firidă a corpului – sufletul
îmbrăţişat strâns de materie.

Pneuma, Primula, Scintilla, Scînteioara

Îţi aminteşti un ochi de apă-n pădure,
o topliţă, lentilă bombată, frunze şi
muşchi şi vietăţi amfibii,

Acolo întrezăreşti ceva fără nume
O peliculă, o tresărire, o adiere,

O pieliţă străvezie ca sufletul
care se desprinde din braţele înfocate
ale Materiei, dar continuă să pulseze."

Sau:

„Carnea mea este o lumânare
Dar eu sunt flacăra într-un cer străveziu
Ca păsările mort
Voi cântări mai mult decât viu

Ochiul arzând se hrăneşte din ceară
Şi face un strop de rouă fierbinte
Odată am ştiut să zbor, odată,
Dovadă n-am, dar îmi aduc aminte.

Trupul meu întreg este o lumânare
După ce se va fi scurs toată în ţărână
Şi flacăra se va topi în albastru
Veţi mai simţi o arsură pe mână."

Franciscan e *Poemul trandafirului*, halucinantă şi delicată incursiune în regatul adânc al florii:

„Scoica de trandafir dormind în rouă
Vântul a lovit-o cu un bob de nisip
Şi umedă o perlă aşteaptă să se nască
Bolnavă înăuntru.
Trandafirul aude, trandafirul aude,
Genunchii degetelor mele s-au rugat
Atât de mult, aşa de sfânt aseară
Lovind în discul său înflăcărat.
Mâinile mele l-au trezit din somn
Şi-a venit să-mi deschidă
Cel care locuieşte înlăuntru
Şi peste miezul lui ascuns e domn."

O lume înfrăţită muzical, prin nume, Toscana lui Fra Angelico, Liguria lui Montale şi Bucovina, „carissima carissima, beata", scăldată în lumină şi vibrând de miracole precum coardele viorii, aceasta este Ţara Poetului de la prima la ultima carte.

MIRCEA DINESCU

(n. 11 noiembrie 1950)



Poezia pe care Mircea Dinescu o scria la nici douăzeci de ani îi arăta deîndată vârsta, ca un obraz de adolescent. (Poetul a fost descoperit de Ana Blandiana și a publicat întâia oară în *Contemporanul*, „consacrat" apoi prin atenția statornică pe care i-a arătat-o revista *Luceafărul* a lui Șt. Bănulescu). El avea vocația tinereții, așa cum puțini poeți tineri o au. Trebuie să ne amintim de Labiș, de Nichita Stănescu, de Ion Alexandru, de Adrian Păunescu, la începuturile lor, spre a înțelege cu cine se aseamănă sufletește talentatul autor al *Invocației nimănui* (1971). Câte o poezie pare să trimită direct la Adrian Păunescu: „Sunt tânăr, Doamnă, încă aripile mă țin/ chiar de ating pământul pe-aproape cu genunchii,/ această putrezire mă-mbată ca un vin/ Căci simt curgând printr-însa bunicile și unchii" sau la Nichita Stănescu: „Zăpada de somn înspre ochiul ei drept/ sau zăpada de neistorie;/ ochiul ce râde și mult înțelept/ plânsul din pleoapa subțire". Vinul, absintul, abureala simțurilor, fagurii de miere amintesc de Labiș, laptele țâșnind din țâțe, ierburile cosmice de Ion Alexandru. Și așa mai departe. Ceea ce nu înseamnă deloc că Mircea Dinescu ar fi lipsit de originalitate. Originalitatea constă, înainte de orice, în accentul foarte pronunțat erotic al cântecelor lui de vârstă:

> „Femei de lemn zdravăn în uși de biserici,
> Schimbarea la față e plină de piedici,
> Bătăile noastre deschid doar tăcerea
> Căci vocea se-ascunde în carne ca mierea.
> Femei-lumânare cu simțuri aprinse
> Sărutul pe glezne le lasă mai stinse
> Și sângele spart se ridică în vină
> Spre duhul de abur – femeie străină
> Ținută aidoma cărnii sub șea
> De altul mai vrednic dar care n-o vrea
> Și porii mei șuieră-n naiul de șoapte
> Ca șarpele-aprins lângă duhul de lapte..."

Se transcriu așteptarea, tânjirea, lingoarea virilă a adolescentului, în foarte frumoase versuri:

> „Este-n noi o spaimă care ne doboară
> bate vânt din lucruri poate dinadins,
> sufletu-i o luntre spre odinioară
> carnea – dulce vâslă, ochiul necuprins.
>
> Rupți din soare-s mânjii, îi așteaptă hățul,
> gloria căruței – glorie pe roți,
> ochelari de piele mărginind ospățul
> fără ca privirea să-nflorească-n părți
> Noi vom umple caii gata de plecare
> adunați în plasa ierburilor vechi,
> steaua cea aleasă poate fi oricare –
> în singurătate alergăm perechi".

Alte poezii de dragoste de mai târziu atrag atenția prin senzualitatea francă, ironic-pătimașă. Este în ele ceva din cântecul de lume

munteneşte deşucheat, o văicăreală prefăcută, de îndrăgostit fără speranţă, un amestec de vitalitate a simţurilor şi de predispoziţie elegiacă. Altă dată însă evocarea sentimentală cade în facilitatea de la Topârceanu. În *Scriitori români de azi*, Eugen Simion vede în Mircea Dinescu de la vremea debutului lui un teribilist melancolic, „înger rural rătăcit în romantica orăşenească", pus pe stricat „jocurile gata făcute ale poeziei", prin sinceritate şi impertinenţă rimbaldiană. Un pasaj din respectivul capitol, pe de-a-ntregul admirabil, atrage îndeosebi atenţia: „Poeţii din generaţia lui Mircea Dinescu, veniţi după Nichita Stănescu, Sorescu, Adrian Păunescu..., complică enorm discursul liric printr-un proces de intelectualizare şi abstractizare a limbajului. Autorul *Invocaţiei nimănui* merge în sens contrar: reabilitează elegia sentimentală, introduce biografia în poezie, deschide imaginaţia lirică spre social şi comentează, în stil când grav, când aluziv şi sarcastic, istoria care îl asumă. Poemele lui au mereu un aer de suferinţă şi provocare, sunt elegiace, străbătute de o nelinişte de origine necunoscută şi, în acelaşi timp, sunt cum nu se poate mai dezinvolte în imagismul lor turbulent". Dacă aceste note ale poeziei lui Mircea Dinescu sunt exacte (şi sunt!), mi se pare a găsi în ele un solid argument în plus pentru o idee, care a mai circulat în critică, fără să se impună totuşi cu fermitate, şi anume că poetul *Invocaţiei nimănui* şi al *Elegiilor de când eram mai tânăr* scria la începutul anilor '70 în spiritul generaţiei '80. Şi ca vârstă, el aparţine acestei generaţii mai curând decât aceleia a poeţilor din jurul lui 1970, de care îl leagă Eugen Simion. O extraordinară precocitate a făcut ca el să-şi anticipeze congenerii cu aproape un deceniu. Este ciudat că generaţia '80 nu s-a referit la el ca la un precursor. Dacă privim de sus peisajul poetic de la începutul deceniului 8, nu ne vine deloc greu să observăm că, printre poeţii „delicaţi", „abstracţi", ermetici şi de un încântător rafinament ai acelor ani, Mircea Dinescu face o figură cu totul aparte, ca o oaie rătăcită de turma ei adevărată şi, dacă pot spune aşa, nenăscută încă.

În primele două volume ne izbeşte un aer mai degrabă trist decât vital şi exploziv, în pofida senzualităţii juvenile. Când poetul scrie „Sunt tânăr, Doamne, tânăr", el pare a voi mai curând să se convingă pe sine de acest lucru decât să se laude cu el. Sigur, doreşte să se hrănească cu lapte de cometă şi alte năstruşnicii ca acestea, dar vede bine cum „timpul îşi ascute gheara" şi „arcaşii ceţii spre mine îşi reped săgeţile vestirii". Sub o aparenţă de energie clocotitoare, aceste poezii sunt de fapt persecutate de temeri şi de nelinişti: „Este-n noi o spaimă care ne doboară". Cu *Proprietarul de poduri, La dispoziţia dumneavoastră* şi celelalte îşi face apariţia (desigur, anunţată de la început) o poezie mai direct socială, irascibilă şi chiar agresiv-politică. Ea va culmina în *Moartea citeşte ziarul*, volum care n-a putut fi tipărit decât în Olanda în 1989 şi cu *O beţie cu Marx* (1996), după revoluţie. Acest al doilea Mircea Dinescu este mai aproape de Rimbaud decât de Esenin, prin negativism, revoltă şi, în general, prin orientarea întreagă a poeziei spre realităţile lumii moderne, cu tehnologia ei apăsătoare, cu o natură aproape distrusă de proliferarea civilizaţiei materiale. Poetul îşi păstrează cu greu umorul: „Mie revolta nu mi-a adus mari întinderi de pământ/ neproductivă şi isterică" scrie el într-un *Discurs împotriva revoltei* ca să dovedească, dacă mai era nevoie, nu numai că ştie prea bine cât de quijotescă este reacţia lui, dar şi că e în stare, la urma urmei, să se revolte contra spiritului însuşi de revoltă. Sunt şi poezii care ne amintesc de stilul avangardei. Niciodată înainte n-a părut Mircea Dinescu atât de atras de jocurile de cuvinte şi de absurdităţile dadaiste, de urmuzismele de vocabular şi, în general, de o poezie pe cât de „băşcălioasă" aparent, pe atât de crudă în fond. Între *Invocaţie nimănui* din 1971 şi *Rimbaud negustorul* din 1985 e distanţa de la un eseninism filtrat prin Labiş la, trecând prin anarhismul lui Rimbaud, un „avangardism" vesel-sarcastic şi exasperat. Unele poezii par ieşite de-a dreptul din mantaua lui Tzara: „Post Scriptum: Cu multă întristare/ Primirăm Doamne zvonul/ C-ai acceptat ca

sughiţul Papei/ Să clatine clopotele în Vatican" (Poetul are ce are cu Sfântul Scaun: „Slavă vouă pisici ale Vaticanului", scrie el în altă parte). Sau: „Vino tu plină de promisiuni ca o farmacie". Sau: „Grăbiţi-vă acum când umblă regii/ împleticiţi prin muzica de chei/ să-nfulecaţi şi voi din tabla legii/ să pieptănaţi şi voi sfioşii lei,/ să vă-ntrebaţi şi voi sub ursa bleagă/ ca un contabil vizitat de-o stea/ ce-i trebuie norvegului norveagă/ şi lupului ce-i trebuie căţea?". Ca Urmuz, Dinescu scrie „storcând lucrul în sine" sau ia în derâdere miturile („Că miturile toate bolesc ca după nuntă/ ce-a fost se mai repetă, dar veşted şi scălâmb"), coborîndu-l încă o dată pe Iisus de pe cruce, sub înfăţişarea unui profet care şi-a pierdut iluziile şi încrederea în om („Credeam pe-atunci/ sau bănuiam că zace/ în om un mecanism de ceas uzat/ pe care-l răsuceşti cumva şi cântă"). În acelaşi stil sunt câteva poezii pe motive folclorice, cântece de inimă albastră, mironparaschiveşti sau goliardice. Mircea Dinescu a scris şi altă dată asemenea versuri. Ceea ce pare schimbat acum este locul acordat absurdităţii voite, şi nu numai de limbaj, în poezii, care, din şugubeţe şi hazlii, devin încet-încet neliniştitoare şi contrariante. Expresia s-a radicalizat până la a sugera că poetul însuşi nu se mai poate lua pe sine în serios. El pune de pildă un titlu aparent absurd (*Mică ceremonie la îngroparea unui submarin dintre cele două războaie)* unei poezii în care e de fapt vorba despre însuşi rolul pe care el îl atribuie poetului în lume.

DORIN TUDORAN

(n. 30 iunie 1945)



Deşi unele lucruri se repetă, rareori un volum al lui Dorin Tudoran seamănă cu precedentul. În fond abstracte, cerebrale, poeziile de debut din *Mic tratat de glorie* (1973) încercau să încarneze ideea într-o definiţie, să o proiecteze plastic într-o notaţie plină de fragedă expresivitate: „se face dintr-o dată ziuă/ de parcă nervii unei harfe/ sunt mîngîiaţi velin de coada/ păunului cel mătăsos". Ce poate fi în această barbiană sugestie decît o impresie matinală? Poezia se intitulează *Dimineaţă.* Alteori asocierile sunt şi mai ciudate, fără ca poezia să devină vreodată cu adevărat ermetică: „uneori cai împărăteşti ies noaptea din apă/ să-şi usuce pletele la vocea lui nat king cole". Se observă în definitiv că sub aspectul manierist, şocant analogic, chiar extravagant, se ascunde o simţire melancolică, anxioasă, deşi gata oricând să braveze, serioasă, fără a dispreţui farsa, având parcă permanent ceva sfidător în candoare. Privirea pe care poetul ne-o întoarce peste umăr de pe coperta acestui prim volum e a unui adolescent puţin îmbufnat şi pus pe rele. Viitorul o va confirma. Imediat după aceea, în *Cântec de trecut Akheronul*, probabil ca să nu mai pară juvenilă (deşi acesta îi era farmecul), poezia lui Dorin Tudoran îşi îngroaşă vocea. Se sistematizează pe două-trei mari teme (sau, oricum, are aerul a o face), capătă amploare

retorică, încercând să imite ritmurile poeziei clasice. Unele poeme sunt remarcabile („dar văd că a sosit încă o dată vremea plecării / şi eu nesocotind faptele zac de boala poeţilor melancolici"). *Uneori plutirea* e, din nou, altceva: o culegere de poezii de dragoste, unele eminesciene ca expresie, altele în stilul somptuos artificial al „romanţelor" lui A. E. Baconsky. *Poezii de dragoste* îşi întitula autorul şi ciclul final din *Mic tratat*, dar numai cu greu, sub egotismul foarte tineresc, puteam descoperi acolo erosul. În *Uneori plutirea*, chiar dacă fără „sinceritate" (liric vorbind), motivele şi figurile poeziei erotice se pot însă recunoaşte. Şi în volumul următor, *O zi în natură*, al doilea ciclu cuprinde astfel de poezii, unele frumoase, fără a putea totuşi identifica nici aici o originalitate deplină. Iată *Cântec* (reluat în *Pasaj de pietoni* sub titlul *Cântecul vânătorului tânăr*):

„Câte cântece mai sunt
Până la tine, mireasă,
Cât mai trebuie să cânt
Să-ţi topesc geamul la casă?

Câte nopţi să mai aprind
Borangicul de pe mine
Ochiul cât să mi-l mai mint
cu minciuni făr' de ruşine?

Câte ape să mai trec
Pân' la apa prefăcută
Când în sânge de berbec
Când în lacrimă de ciută?

Braţul cît să mi-l mai scald
În scăzutele izvoare
Pân' să sune cornul, cald,
Pentru Marea Vînătoare?

Trupul cât să mi-l mai ung
Cu cel sânge făr' prihană
Că de-atâtea răni, n-ajung
Să-mi mai fac pe trup o rană."

Acesta e stilul suav mahalagesc al lui Lorca. Dar în *Pasărea Emanuelle* tonul, atmosfera, ritmul sunt ale lui Poe şi pe alocuri ale lui Botta:

„În fiecare din nopţile solstiţiului de iarnă,
alunecă peste mine cântecul Păsării
Emanuelle. Şi,
dimineaţa, braţele mele albe strălucesc
orbitor, ca
două pârtii de schi. Dar niciodată n-am
putut afla,
după dantela urmelor, direcţia spre care se
îndreap-tă,
de fiecare dată, invizibila Pasăre
Emanuelle."

Reminiscenţe de lectură, transcrieri voite şi uneori cu substrat polemic, sunt *Fructele amintirii* din volumul al patrulea, *Respiraţie artificială*, nu numai destul de nichitastănesciene în expresie, dar dedicate lui Nichita Stănescu:

„dumneavoastră aţi citit încântaţi
Fructele mâniei,
Dumneavoastră consumaţi
numai fructe proaspete,
Dumneavoastră iubiţi
salata de fructe,
Dumneavoastră sunteţi fructele
unei anume realităţi,
Dumneavoastră şi numai Dumneavoastră
sunteţi pândiţi şi admiraţi
de omul care-şi risipeşte
încă un rând de dinţi
muşcând în neştire,
din fructele de fier
ale amintirii.

Priviţi-l:
pe bărbia lui
alunecă, pare că alunecă
un suc strălucitor ca un lac ultrarapid
uscat de-acum câteva milenii."

În *Pasaj de pietoni* poetul renunță la dedicație, ceea ce poate induce în eroare pe cititorul care simte ironizarea unui anumit protocol al liricii lui Nichita Stănescu.

Respirație artificială și *Pasaj de pietoni* (admirabil ilustrat grafic de Vasile Olac) conțin, într-o parte a lor, și un cu totul alt tip de poezie, pe care o cred cea mai autentică și modernă a lui Dorin Tudoran. De altfel, prima din aceste cărți e reluată aproape toată în ciclurile *Banchetul leproșilor* și *Tenebrele speranței* din cea de a doua. Astfel de întrepătrunderi arată ele însele, până la un punct, foarte lentul proces de decantare a poeziei lui Dorin Tudoran. Straturile se amestecă: definiții plastice în maniera debutului, versuri clasiciste, ca acelea din *Cântec de trecut Akheronul*, lirică erotică ceremonioasă și artificială precum aceea din următoarele două cărți. Noutatea, în timpul din urmă, o constituie poeziile cu aspect de parabolă și cu temă morală sau socială, ce ating un punct major de interes în ciclul (și în poemul cu acest nume) *La vie en rose*. Motto-ul din Borges spune totul despre felul de experiență pe care aceste poeme îl au în vedere. Dar nu e numai tematica, ci și formula întrebuințată. Poezia lui Dorin Tudoran s-a asprit considerabil și a adoptat un ton aproape dur. Au dispărut efectele căutate de stil, luciul de oglindă al poeziei de dragoste și în general înfățișarea minoră din poeziile anterioare. Poezia este acum curat politică și se apropie de formele discursului și ale prozei zilnice, e neglijentă, batjocoritoare, declarativă, dialogată, directă, nervoasă și enervată. Sarcasmul vizează în special două categorii de fenomene: manipularea individului, distrugerea personalității, domesticirea, îndobitocirea; și rolul poetului, cu lupta lui, adesea desperată, contra celor care-l disprețuiesc sau ucid. Din cauza cenzurii, aceste fenomene sunt tratate în termeni nereferențiali, totuși limpezi, uneori prin intermediul alegoriei. Spre a o exemplifica pe a doua, iată o îngrozitoare parabolă cu Ante Pavelici, cel care, cu „mâini de pianist", scoate ochii poeților și în care teroarea brună (dar care putea fi la fel de bine roșie) a haidamacilor, a brutelor încătărămate, lovind în intelectuali, e încă o dată și magistral evocată:

„Stau haidamacii
la umbra unui stejar:
mănâncă
plosca trece de la unul
la altul
ca o târfă de lux
mult râvnită

câte unul râgâie
câte unul sună
de-ai zice că-și dă sufletul
prin turul pantalonilor:
«Sănătate, camarade!»
mai deoparte
abătut și cu mâncarea neatinsă
dinaintea lui
el îi privește:
nu-și poate ascunde disprețul
mâinile lor nu-i plac
sunt murdare crăpate
diforme –
rădăcini dezlănțuite

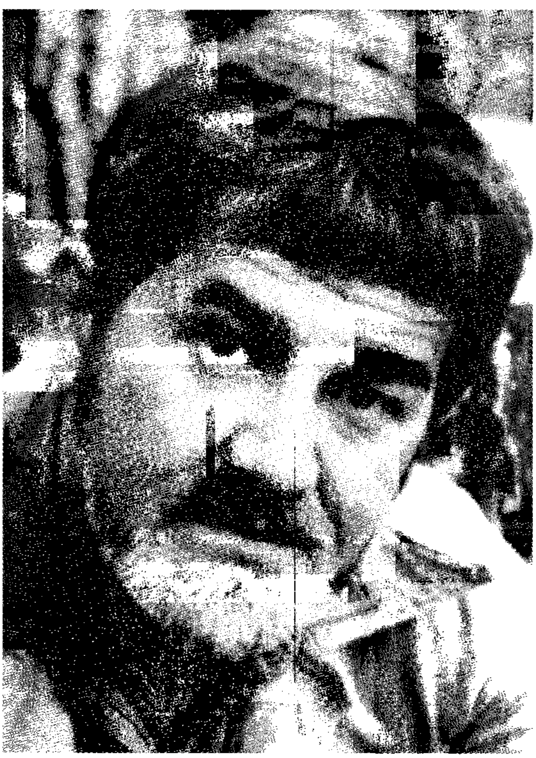
se-ncruntă
mai bagă o dată
mâna
în panerul de răchită
acoperit cu șervet alb
caută
pipăie
mângâie agitat
nemulțumit se ridică
își șterge mâinile
cu-o batistă albă de mătase
mâinile lui albe
cu degete lungi
și bine desenate
— mâini de pianist –
apoi urlă:
«Idioților,
dar ochii lui,
ochii blestematului ăluia
de poet,

unde sunt?
Neisprăviţilor,
nu sunteţi buni de nimic!»

şi-n acelaşi timp
cu-o năprasnică lovitură de picior
răstoarnă panerul de răchită:
iarba pare o imensă masă de biliard
răvăşită – bile,
multe bile albe
însângerate
numai bila roşie lipseşte;
Ante Pavelici a avut
încă o zi proastă –
mâine, cine ştie?"

După ce a fost silit să se expatrieze, la mijlocul anilor '80, Dorin Tudoran a renunţat la poezie. A tipărit totuşi un număr considerabil de articole politice, unele, extraordinare pamflete, în revistele *Meridian* şi *Agora*, editate de el însuşi în româneşte în SUA şi expediate gratuit în ţară pe adrese scoase de mine la întâmplare din cărţi de telefon şi care îi parveneau prin Mihai Botez, oaspete constant şi greu de oprit al Ambasadelor Franţei şi SUA de la Bucureşti. După 1989, seria de articole a continuat în *România literară* şi în alte reviste, aducându-i autorului noi inimiciţii.

ŞERBAN FOARŢĂ
(n. 8 iulie 1942)


Foto: I. Cucu

„A venit la mine, într-o zi, spunându-mi că e zor-nevoie să scriem un text pentru băieţii de la *Phoenix*. Melodia exista, dar, fără vorbe, ea putea fi, cel mult, fredonată. Cine s-o fredoneze? În nici un caz Andrei... care a scos din buzunarul de la piept un petic de hârtie albă cu caroiaje albăstrii (dintr-un caiet de aritmetică, pesemne), pe care apăreau marcate silabele cu accent şi fără, adică schema metrică pe care urma s-o umplem cu nişte cuvinte..." Aşa povesteşte Şerban Foarţă, treizeci de ani mai târziu, întâlnirea cu Andrei Ujică şi muzica folk a phoenicşilor care a stat la originea primei lui culegeri de versuri din 1976. Exerciţiu superior, *Textele pentru Phoenix* revelă un poet plin de inventivitate, cultivat, admirabil prelucrător de motive (din poezia medievală franceză şi românească, din Anton Pann, Ion Barbu, M.R. Paraschivescu, din folclor, de peste tot), scriind într-o limbă originală şi neverosimilă. Invocaţia la „fiarele heralde alde Pardosu, alde Inorogu" reface stilul din *Viiaţa lumii* a lui Miron Costin cu mari desfătări de limbaj nichitastănesciene. Dacă filonul popular din *Istoria ieroglifică* este actualizat tot prin poetul *Dulcelui stil clasic*, metrica în scară e aceea din *Ritmuri pentru nunţile necesare*. Cuvintele sunt răsucite cu vârful degetelor în jurul

unui lujer plăpând de sens. *Zoomahia* are bogăţia frustă din *Povestea vorbii* a lui Pann. Arătarea de la urmă a păsării care învie din propria cenuşă e îmbrăcată într-o macedonskiană horbotă de imagini. Poezia lui Şerban Foarţă se va rafina, fără să se schimbe radical. Poetul e, cum va spune Al. Cistelecan, „un erudit al ingeniozităţii şi un mistic al savanteriei filologice", în fond un manierist şi un ludic, uzând şi abuzând de jocuri de limbaj, căzând în patima unor „pastiches et mélanges" pline de un umor inimitabil. Îşi dau întâlnire în poezia lui François Villon (din care va şi traduce *Clepsidra de zăpadă*), Mallarmé, Max Jacob, Jules Laforgue, Topârceanu, Eminescu, Appolinaire, Barbu, Dimov şi Brumaru. Pastişele după Caragiale (*Caragialeta*) sunt excepţionale, de un haz nebun, imitând vorbirea personajelor din piese ori din *Momente* în stilul „vulgar" al romanţei eminesciene:

„Da! Sunt nebun, fireşte că-s
din vina dumitale;
treci peste mine fără păs,
eu nu-ţi mai stau în cale.

Vrui adineauri să mă-mpuşc
(decât să-ţi facă curte
un ăla, că-mi venea să muşc
şi pietrele din curte)

cu puşca (d-aia, tot mereu,
o curăţ cu vergeaua),
dar umbra ţi-am văzut-o eu,
trecând peste perdeaua

de la fereastră, şi am vrut
să te mai văz o dată
şi, poate, să te şi sărut
cum te pupam odată;

cu ochii-n ochi să mi te uiţi,
văzându-mă ca-n ceaţă,
ca după aia, să mă uiţi,
că eu: adio, viaţă!"

Eminescianismul e uneori acela din idile şi egloge:

„Dintr-o trestie (de zahăr) aş putea
să-mi tai un flaut
cu mult prea tandru sunet, cu un mult
prea dulce gust;
şi, cu flautul sau trestia (cea de zahăr),
să te caut
printr-un peisagiu-ngust."

Nu e doar ştiinţa de a muzicaliza emoţia, dar şi aceea de a o plasticiza. În *Simpleroze* există câteva nostime cromolitografii, venind din Mateiu I. Caragiale prin Gh. Tomozei şi Leonid Dimov. Atmosfera e pillatiană:

„Aşază-te sub micul ca-is
şi, ninsă, lasă-mi-te, până
pe ochi, pe gură şi pe mână,
va stăpâni culoarea weiss,
precum şi-n părul tău de lână.

căci nu uita: mai am o caisă-n
cămara cu-albituri de in,
cu lungi lulele, şi cu scrin,
cu şase farfurii de Meissen
şi-o cadră-a mielului cu crin."

Câtă seriozitate e, totuşi, în acest lirism graţios şi frivol, ne spune o poezie precum *Cosmojonglerie*, un fel de punere în gardă a cititorului: „Aceste bile nu sunt de biliard,/ aceste farfurii, de demâncare..." Bilele şi farfuriile poetului sunt, ca şi oul lui Barbu, dogmatice, adică simbolice. Fiindcă nu simbolistica îl reţine pe Şerban Foarţă, ci filologia lirică. Limba română nu se pretează la omofonie, precum, de exemplu, franceza. Şerban Foarţă pare decis să ne convingă de contrariul. În *Holorime*, el inventează tot soiul de omofonii, unele forţate, altele, încântătoare. Textul şi textilele fac casă bună când nu se exagerează. Dacă în *Simpleroze* poeziile aveau şi un sens dincolo de cuvinte, în

Holorime ele se mulţumesc să ţeasă o pânză densă, inextricabilă, ca o materie primă pentru un superb şarpe *boa* care se strânge în jurul gâtului poeziei. Atenţie, totuşi la cum a murit Isadora! *Şalul, eşarpele Isadorei* e aproape în întregime un exerciţiu de virtuozitate holoritmică şi omofonică, fără umbră de înţeles:

„O perlă-aşez în lacră-mi, plânsă
de ochiu-i vag, în cercu-i clar.
Deochiu-i vag. Încercui clar
(o, Père-Lachaise în lacrămi!), plânsă,

una din urne (e a ei?)
cu tuberoze,-n aurora
Cu tube roz. E-n aur ora.
Una din urne e a ei."

Poeziile din cele două volume intitulate *Caragialetă* sunt salvate de la o sterilă preţiozitate de umor. Ş. Foarţă ştie constatarea lui Mallarmé: „Tout écrivain complet abouti à un humoriste". Intertextul, filologicalele, ludicul ori graţiosul rămân până la urmă apanajul poeziei manieriste a lui Foarţă, ca şi compunerile pe temă ori pe tipar. Poeziile din revista *Dilema* respectă formatul îngust al rubricii, aşa cum cele pentru *Phoenix* respectau metrica cerută de muzică! Traducerile şi adaptările din Villon şi din alţi poeţi francezi conţin, toate, motivul *ubi sunt*. *Cartea psalmilor* e, după spusele autorului însuşi, „un fel de compilaţie a 6-7 tălmăciri, în româneşte sau în alte graiuri." Extraordinare (şi totodată foarte instructive) sunt versurile pentru copii (mici şi mari) din *Un castel în Spania, pentru Annia*, din *Istoriile unui matroz întors de pe planeta Roz* sau chiar din *Micul Prinţ*. În prima culegere, versurile ilustrează, aşa-zicând, tablouri celebre. Iată-le pe cele la *Scaunul şi pipa* lui Van Gogh:

„A fost cândva un pictor
Vincent, adică Victor.
N-avea decât un scaun,
un scaun şi o pipă:
un scaun galben cà un
mic soare; şi o pipă
pe scaun,
lângă uşa
albastră ca un cer.

Era fierbinte,-n pipă,
în pipa grea, cenuşa,
când a trecut, în pripă,
pe uşă
drept în cer...

Nu v-aşezaţi, vă rog,
pe locul lui Van Gogh!"

Interzis copiilor sub 12 ani este comentariul la rembrandtiana *Artistul şi Saskia în tavernă*, de o măiestrie greu egalabilă a sugestiilor delicat-obscene şi răsunând de ecoul rimelor interioare:

„Aşchia nu sare departe
de trunchi; – nici Saskia
de Rembrandt van Rijn,
care,-n tavernă, o leagă-
nă fain pe genunchi.

Acesta din urmă,-n lu-
mina de-amurg a locan-
tei cu clinchete vesele,
simte, prin lenj, des-
picându-se fesele Sas-
kiei van Uylenburgh
ca fructul Reginei Clau-
dia: *reine-claude*, din cu-
prinsul grădinilor frânce,
sub care creanga se frânge,
iar carnea femeii uşor
prinde plod...

Cu spadă la şold, el e-n
cel mai scump strai, şi-i ca
muschetarii de mândru;
paharul-i zis flaut ridică-se
întru noroc şi bun trai.”

Şerban Foarţă a pictat, a scris şi teatru, proză (poetică), ba chiar şi un mic tratat despre presa noastră cea de toate zilele (la origine, poate, un curs universitar), eseuri (*Afinităţi efective*, 1990, *Afinităţi selective*, 1980), remarcabile prin spiritul erudit şi prin farmecul asociaţiilor. Vidma, moartea adică, din basmul lui Creangă, ar fi o victimă uşoară pentru Ivan Turbincă fiindcă nu ştie să-i „deconoteze” mesajele. În poezia lui Nerval s-ar vedea că poetul juca Tarot. Dintre evanghelIştii evocaţi la începutul *Florilor de mucigai* (observă Foarţă) lipseşte Matei. „Bacovia este Robinsonul nostru”. Mateiu I. Caragiale „transcrie în chirilice întâmplări de la 1910”. Uneori eseistul face pe „lingvistul de duminică” (aprecierea îi aparţine), jucându-se cu etimologia şi semantica precum profesorul lui de la Timişoara, I. Tohăneanu: *Craii* mateini ar avea acelaşi etimon latinesc cu *scarlatina* junei Ilinca de la Arnoteni. Din *Observaţiile* lui Ienăchiţă sunt scoase nişte versuri care sună à la Foarţă. Îi sare în ochi, la Eminescu, rima rară „şoaric”–„Garrick”, bineînţeles fiindcă, frecventându-l el însuşi nu doar pe Shakespeare, ci şi pe Topârceanu, a învăţat să rimeze substantive comune cu nume proprii sau cu cuvinte străine („Dacă sâmbătă e/ şi albastru pe sus,/ pune-ţi bluza vert-mousse,/ jupa frais ecrasée”).

Unicul mare manierist din literatura română, Şerban Foarţă este un poet extraordinar şi inventiv.

Proza. Romanul

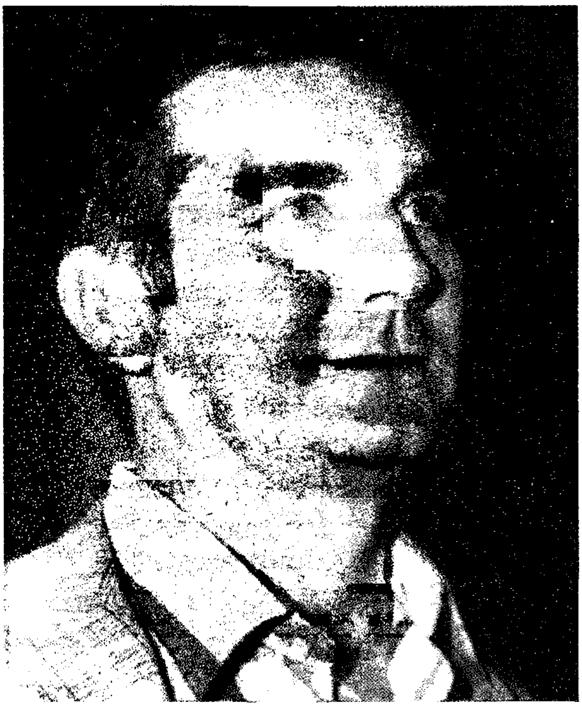
Două lucruri sunt izbitoare în reforma prozei, a romanului îndeosebi, odată cu liberalizarea care, în anii ’60, a permis apariţia unei literaturi noi şi adevărate. În amândouă contribuţia decisivă revine nu doar generaţiei ’60, dar şi aceleia dinainte. Într-un anume sens, romanul românesc se converteşte de la realismul socialist la o modernitate aşa-zicând normală. Scriitori ca Preda sau Barbu, tributari formulei retardate de literatură din deceniul precedent, devin pionierii noului roman, mai ales sub raport tematic. Acesta este chiar cel dintâi aspect al reformei. Noul roman al satului colectivizat este inaugurat de *Moromeţii II* în 1967. *Intrusul* este, măcar până la un punct, replica la proza cu tineri muncitori care construiesc socialismul din *Facerea lumii*. *Princepele* conferă romanului istoric un statut diferit de acela impregnat de prejudecăţi al epocii încheiate. În unele cazuri se observă limpede cum scriitorii acestei generaţii se rescriu pe ei înşişi, corectându-şi erorile dogmatice. Ei sunt urmaţi de scriitorii generaţiei ’60. Şovăitori la început, ei vor începe să publice spre sfârşitul deceniului romane extrem de critice la adresa, mai întâi, a epocii Dej spre a extinde destul de repede critica şi la adresa epocii Ceauşescu. Exemplele sunt prea bine cunoscute ca să mai trebuiască reamintite. Al doilea aspect frapant decurge din primul: liberalizarea romanului (cu toate compromisurile inevitabile) a depăşit sfera literaturii, devenind un fenomen cultural şi social. Niciodată în trecut şi, probabil, nici în viitor romanul românesc nu s-a mai bucurat de o popularitate atât de mare. Tirajele cărţilor lui Preda, D.R. Popescu, Buzura şi ceilalţi vor fi greu de egalat vreodată. Explicaţia constă în

faptul că romanul anilor '60-'70 a fost simţit ca principalul, dacă nu singurul, martor obiectiv pentru dezastrul material şi moral al societăţii comuniste. În absenţa studiilor istorice, politice ori economice, în condiţiile unei obstrucţionări cronice şi eficiente a informaţiilor de tot felul şi ale penuriei din presa scrisă şi din mass-media, ca şi ale unui sistem educaţional aproape complet ideologizat, romanul apărea ca o sursă obligatorie pentru milioanele de oameni ţinuţi în ignoranţă şi manipulaţi de regim. Succesul multora dintre aceste romane n-a fost neapărat literar. Lumea citea *Delirul* fiindcă se vorbea în el despre mareşalul Antonescu tot aşa cum citea *Orgolii* pentru paginile care descriau cât se poate de realist mediul medical ori *Galeria cu viţă sălbatică* pentru acelea în care era vorba de închisorile comuniste. Valoarea lor trecea într-un plan secund. Critica vremii a avut o problemă cu aceste romane: ea le-a supraapreciat nu o dată datorită mizei lor majore şi a caracterului documentar, împingând la o parte obiecţiile precum gunoiul sub covor. După 1989, destui critici au revenit cu prejudecăţi mai severe, ceea ce i-a încurajat pe criticii din noile generaţii să încerce să discrediteze literar întreaga proză din anii '60-'70, umplând-o de reproşuri care vizau concesiile, mai mari sau mai mici, făcute Cenzurii. E adevărat că cele mai multe dintre aceste romane nu se mai pot citi astăzi cum se citeau ieri. Refacerea contextului devine obligatorie, mai ales într-o istorie literară. Tot după 1989 s-a schiţat şi o primă revizuire a canonului. Au fost voci critice care au pledat pentru o ierarhie diferită de aceea a criticilor din generaţia '60, principalii suporteri ai romanelor lui Preda, Buzura sau Ivasiuc. Modificarea ierarhiei ar fi trebuit să aducă în prim-plan romane, unele valoroase, dar care în deceniile de comunism păruseră marginale, în lipsa mizei politice. E vorba în special de romanele „târgoviştenilor": Radu Petrescu, M.H. Simionescu, C. Olăreanu şi alţii. Încercarea n-a reuşit, dar ea ne poate avertiza în privinţa unei schimbări a gustului actual care va conduce la o nouă ierarhie, scoţându-i din actualitate şi din interesul public pe acei autori de romane de care s-a legat fenomenul atât de extraordinar al reînvierii unui gen după mijlocul anilor '60.

Noul roman n-a fost neapărat şi unul nou. Rolul lui istoric fusese altul. Un anume aspect tradiţional era de rigoare în condiţiile prevalării documentului de viaţă şi al revelaţiilor sociale şi morale asupra artei propriu-zise. Reforma lui Camil Petrescu din anii '30, urmată de generaţia lui Holban şi brutal întreruptă de realismul socialist, a întârziat să reţină atenţia romancierilor generaţiei '60. Rebreanu din *Ion*, *Răscoala* şi *Pădurea spânzuraţilor* le era mai aproape decât Camil Petrescu din *Patul lui Procust* ori Holban din *Ioana*. Partea de social era covârşitoare, psihologia căzând în planul al doilea. Recuperarea romanului de analiză s-a făcut târziu, iar a aceluia ionic, deloc. E curios totuşi că, după excluderea psihologismului din romanul realist socialist (din motive de pierdere a controlului asupra personajelor), n-a existat o revanşă, cum s-a întâmplat în poezie, unde lirismul cel mai evazionist a măturat după 1960 militantismele epico-didactice din poezia realist-socialistă. Conservatorismul acesta al romanului postrealist socialist nu înseamnă că el îl repetă pe acela precamilpetrescian. Diferenţele sunt mari între Rebreanu şi Ţoiu sau între Cezar Petrescu şi D.R. Popescu. Ele n-au fost decât rareori relevate din motivul foarte simplu că, până azi, interesul criticii pentru noile romane a fost absorbit de fenomenul cultural şi social căruia îi dăduseră naştere, latura artistică fiind neglijată.

Cu puţine excepţii (Radu Cosaşu e cea mai de seamă), proza scurtă nu e reprezentată în anii '60-'80.

D.R. POPESCU
(n. 19 august 1935)



Nu e greu de spus ce rămâne din imensa operă (nuvele, romane, teatru, publicistică, versuri) a lui D.R. Popescu. Scriitorul s-a bucurat la un moment dat de un mare succes, inclusiv de critică, beneficiind de monografii ca niciunul dintre colegii de generație, dar pare ieșit cu totul din cărți după 1989, deși a continuat să tipărească numeroase volume. Ilizibile sunt de exemplu piesele de teatru. Un critic a numărat mai demult vreo patruzeci, astăzi sunt aproape cincizeci. Marian Popescu le-a tratat separat într-o monografie. Autorul se arată generos cu eventualii regizori, recomandându-le să pună în scenă doar ce le place dintr-o piesă ori chiar să orânduiască actele după gustul lor. Acest liberalism auctorial nu e fără temei: piesele n-au structură riguroasă, nici ritm, unele fiind de-a binelea haotice; formula dramatică e imposibil de precizat. Au fost invocate mai multe nume de dramaturgi ori chiar de regizori de film, de la O'Neill la Hitchcock, și ar putea fi adăugate oricând altele, Ionesco îndeosebi, fără nicio relevanță însă, fiindcă teatrul lui D.R. Popescu este un bric-à-brac dramaturgic, frizând pe alocuri expresivitatea involuntară, nerealist, alegoric, mitic, absurd, oniric, psihanalitic, utopic sau toate laolaltă. Piesele comice sunt lipsite de haz iar cele tragice, de seriozitate. Titlurile înseși, de la o vreme multiple (*Trei într-un pat sau Orașul închipuirilor sau Trei într-un pat în orașul închipuirilor sau Trei într-un pat sau doi într-un nor*), sunt bizare, parodiind probabil comercialul, sau pur și simplu caraghioase. Publicistica abundă în generalități, citate, referințe, fără cheagul vreunei idei personale. Multe articole sunt despre teatru.

D.R. Popescu a debutat, ca mai toată generația '60, cu nuvele. Întâiul lui volum este *Fuga*, din 1958. Ecoul a fost destul de mare în epocă. Fără a abandona cu totul tematica realist-socialistă, nuvelele lui D.R. Popescu de la început veneau, ca și ale lui N. Velea sau Fănuș Neagu, cu o anume originalitate a viziunii și a stilului. Nu întâmplător toți scriau îngrijit, poetic, metaforic. Sigur, maestrul rămâne în această privință Fănuș Neagu, dar metaforele nu lipsesc, cel puțin în primele narațiuni, nici de la D.R. Popescu. O nuvelă începe așa : „Soarele era rotund și fierbinte ca o turtă coaptă sub țăst". Alta: „Noaptea era delicată ca o imensă petală neagră". Personajele nu mai intrau în tipic. Era cultivată excepția cu orice preț. Critica vremii le-a considerat, apreciativ ori din contra, niște „suciți". Suceala aceasta va fi și mai târziu cu subînțeles: Dimie își petrece viața în vârful unui plop, de unde supraveghează satul iar Nicanor merge numai pe catalige. Când a apărut în 1965 în revista *Luceafărul*, nuvela *Leul albastru* a stârnit o adevărată furtună. Istoria vieții literare postbelice nu va putea ocoli discuțiile purtate în jurul *Leului albastru* ori al povestirii lui N. Velea *În treacăt*, ele fiind caracteristice pentru standardele ideologice și artistice ale unei epoci ce se deștepta din somnul dogmatic. Criticii din generația

vârstnică (nu toți, Paul Georgescu, M. Petroveanu ori Ov.S. Crohmălniceanu, ba chiar Ion Vitner în *Prozatori contemporani* au luat spontan partea noii proze) au citit de exemplu foarte diferit de criticii tineri pasajul care încheie *Leul albastru*, în care e vorba de un leu scăpat întâmplător din cușca circului: „Leul ajunsese în Strada Mare. Mergea pe ea încet, liber, mirosind cu nările aerul, ca un rege. Avea blana roșcată. Coada era uriașă. În tot orașul era liniște. Dar leul nu urla. De frica lui unii își înfundaseră urechile cu ceară. Unii îl înjurau în gând. Leul se opri la o cișmea din centrul orașului și bău apă. Apoi privi în jur și își continuă drumul, pășind egal". Și așa mai departe, până când, la marginea pădurii, leul se va culca pe labele dinainte și va muri de bătrânețe. Mulți dintre noi au înțeles de ce a trebuit să moară leul abia când, după vreo zece ani, au văzut un film de desene animate, cehesc sau bulgăresc, cu un leu care, după o plimbare în libertate ca și acea din nuvelă, se întorcea de bunăvoie în cușcă. D.R. Popescu s-a numărat printre primii care au intuit potențialul alegoriei ori al simbolismului poetic în proza postrealist-socialistă. Aproape toate nuvelele lui, și bune, și rele, amestecă în apa stătută a realismului motive mitice, esoterice, alegorii ori simboluri livrești. Volumul *Fuga* se deschide cu o povestire, *Păpușa spânzurată*, în care douăzeci și șase de babe se duc la o înmormântare unde este evocată o nuntă și unde o văduvă își plânge nefericirile miresei care a fost. Un priveghi și o nuntă vor forma nucleul părții mediane din romanul *Fuga*. Alte povestiri se referă la universul copilăriei. Scriitorul va păstra și mai târziu în romane perspectiva copilului asupra realității. Un pui de căprioară trece împreună cu copiii satului prin evenimentele războiului. Doi băieți însoțesc căruța unui circar prin satele bântuite de război și apoi de împărțirea pământurilor. Poeticul se opune trivialului și în *Gîștele*, în care un soldat revenit de pe front privește cu încântare din căruța nașului său stoluri de păsări sălbatice, ca niște semne ale libertății, în vreme ce nașul e obsedat de avere și de putere, anunțându-i pe Cămui din *Ploaia albă*, pe Ică, pe Celce ori pe Moise din romane. În *Somnul pământului* peste trupurile a trei soldați răpuși de oboseală trece un mânz alb. *Drumul* e o povestire fantastică. În *Mireasa din iulie* dintr-un avion cade o păpușă cu păr blond și ochi albaștri. În *Cocoșul* trei tineri terorizează o bătrână care se duce la târg să vândă un cocoș, singura ei avere. Motivul cruzimii inocente va reveni în *Cei doi din dreptul Țebei*, unde niște tineri iau în stăpânire un oraș. Câteva nuvele mai ample sunt remarcabile prin atmosferă și dramatism, de exemplu, *Ploaia albă*, asemănătoare cu *La Răzeși* a lui V. Em. Galan, una dintre foarte puținele reușite din anii '50. Dincolo de aspectul fantastic și de structura de basm (observată de Mirela Roznoveanu în monografia ei), nuvela are drept protagonist un personaj care nu mai este obișnuitul bogătan respectat și temut de un sat întreg din literatura țărănească mai veche. Averea este pentru Cămui un mijloc, nu un scop. Problema se mută din plan economic în plan politic: Cămui cumpără pe nimic pământurile, vitele și uneltele oamenilor înfometați nu de dragul de a se înavuți, ci pentru a-și impune puterea. El le cumpără în definitiv sufletele. Acest duh nefast al satului, care va reveni sub diferite nume în romane, o are ca tovarășă de viață pe Zorina, o Ileana Cosânzeana negativă, amestec de Anca din *Năpasta* și de *Vidra* din drama istorică a lui Hasdeu, în stare să-și împingă bărbatul la nesăbuințe ca să fie urât și omorât de sătenii pe care-i deposedează, și la urmă să-l omoare cu mâna ei. *Duios Anastasia trecea*, nu atât de puternică sub aspect epic, în care Vladimir Streinu a remarcat cel dintâi motivul Antigonei, e povestea unei învățătoare dintr-un sat care nu vrea să lase un partizan sârb ucis de nemți să moară fără lumânare și neîngropat. E ucisă la rândul ei de un sătean pus de nemți. *Leul albastru* e o nuvelă, în fond, pedagogică, având ca protagonist un elev nonconformist și rebel. În fine, *Dor* e o nuvelă polițistă și psihologică, în care eroina descoperă, odată cu autorul real al asasinării

tatălui ei, o lume degradată, ticăloasă, aceea, în fond, din *Fuga* şi apoi din întreg ciclul romanesc. Păstrând de la început până la sfârşit perspectiva Lenei, nuvela înaintează în hăţişul de gesturi şi de mărturii anodine, în mijlocul cărora, ascuns, se află adevărul. Scenariul detectivistic e, probabil, cel mai izbutit din toată proza, obsedată de crime şi de anchete a lui D.R. Popescu. Totodată nicăieri mai târziu nu-i va reuşi scriitorului în egală măsură observaţia psihologică ca atunci când sugerează experienţa intimă a unei fete îndrăgostite care descoperă adevăratul chip al iubitului ei. Structura de basm există şi aici, complicată cu motivul mitologic al Atrizilor. Milu, iubitul, e un personaj greu de citat, un sadic amoral, care împuşcă cu sânge rece caii deveniţi nefolositori. Episodul acesta a fost cenzurat la prima publicare a nuvelei în 1966.

Din tot aşa de numeroasele romane (primele sunt din anii '60, ultimele, de după 2000), rezistă în parte ciclul, întins pe câţiva ani, între 1969 şi 1976, care cuprinde *F*, *Cei doi din dreptul Ţebei*, *Vânătoare regală*, *O bere pentru calul meu*, *Împăratul norilor* şi *Ploile de dincolo de vreme*. Romanele se compun din naraţiuni mai mult sau mai puţin independente, între care se stabileşte mai degrabă o relaţie de atmosferă (sumbră şi apăsătoare, în toate) şi de loc (autorul îşi are geografia predilectă, situată în Ardealul de Nord, cu nume recurente de aşezări) decât una de subiect, care este dezlânat şi haotic. S-a observat şi că, temporal, acţiunea din cele şase romane este cuprinsă între episodul secund din *F*, intitulat *Boul şi vaca*, şi episodul final, *Cele şapte ferestre ale labirintului*, din acelaşi roman. Amintirile personajelor ne duc adesea într-o epocă mai veche (războiul, primii ani de după aceea), dar considerând că ancheta lui Tică Dunărinţu, ajuns procuror, este aceea care oferă prilejul celor mai multe retrospective, subiectul poate fi delimitat la un capăt de adolescenţa şi la altul de moartea lui. Nu este indispensabil a face ordine în succesiunea episoadelor şi nici nu cred că este posibil. În *Vânătoarea regală* sunt episoade complet rupte din context. De la un punct încoace, această structură deschisă, opusă celei din *Ion* sau *Moromeţii*, încetează să mai reflecte o lume omogenă şi plină de sens. Lumea lui D.R. Popescu este incertă, lipsită de lege internă, pradă anomiei (observaţia aparţine Mioarei Apolzan, în *Casa ficţiunii*), şi denotă o tot mai pronunţată incapacitate a scriitorului de a-şi organiza ficţiunea. *Viaţa şi opera lui Tiron B* este un roman de necitit, prolix, confuz, dezlânat, ca şi aproape toate cele care i-au urmat, împănate de paranteze inutile, de comentarii din care nu lipseşte parada de informaţie (episodul intitulat *Frumoasele broaşte ţestoase* din *Vânătoarea regală* e aproape în întregime un eseu despre cucerirea vestului american), de anecdote, de bancuri triviale, niciunul nu mai prezintă vreun interes literar, nici măcar stilistic. Decisivă în complicarea până la absurd a romanelor a fost influenţa lui Faulkner. Autorul a avut un model în romancierul american nu numai în schiţarea unei Yokpanatawha proprii, dar stilistic, în atribuirea perspectivei şi a naraţiunii unor inocenţi, nebuni sau beţivi. Simularea naivităţii, ca poartă întredeschisă spre lumi infantile ori infernale, e un procedeu frecvent la amândoi autorii, o metodă totodată de a investiga visceralul, elementarul şi primitivitatea fiinţei umane. Critica a văzut aproape de la început în romane „inconsistenţa" realităţii, absenţa psihologismului, parodia, absurdul, dar a crezut că-l poate ataşa mai departe tradiţiei romanului realist. Mirela Roznoveanu conchide în legătură cu problema în discuţie: „Există în ciclul *F* un ton epopeic, de mare roman ţărănesc. Simultan, procedeele moderne ale romanului îşi spun cuvântul. Aşa cum, spiritual, această epică reflectă o epocă de tranziţie, tot aşa o găsim pe aceasta în arta romanescă, cu toate caracterele ei". Romanele ar reflecta o trecere de la perioada „eufemizantă" din deceniul 7 la aceea „criticistă" din deceniul 8, având însuşiri comune amândurora. Stilul „baroc", simbolismul, oniricul ar fi moştenite de la cea dintâi. Autoarea ezită să recunoască tocmai acele procedee prin care

romanul lui D.R. Popescu inovează cel mai puternic; căci toată acea logică simbolică, suprapusă peste minuţioasa descriere realistă, nu este un procedeu eufemistic. Faptul că, în *Vocile nopţii* al lui Aug. Buzura sau în *Cel mai iubit dintre pământeni* al lui Marin Preda, obiectivul social al criticii este fixat aşa-zicând în pozitivitatea lui realistă, şi că, din contra, în *Vânătoarea regală*, acelaşi obiectiv apare „răsturnat", într-o negativitate de utopie satirică, nu înseamnă deloc că viziunea devine, în ultimul caz, mai puţin eficientă. Doricul şi ionicul ne apar azi limitate de principiul cam sumar al verosimilităţii. Şi ele au un acces mai dificil tocmai la absurdul pe care anomia perioadelor de tranziţie îl instaurează de obicei, fiindcă vor să descrie suspendarea legii sociale şi morale cu ajutorul respectului faţă de legea veche a naraţiunii şi a eroului psihologic. Eroul „anonim" sau care-şi poartă numele ca pe o mască, instrument orb în mâna unei istorii oarbe, din romanele lui D.R. Popescu, este mult mai specific pentru o lume pe dos ca aceea din *F*. Setului de criterii tehnice întrebuinţate de romancierii realişti îi corespundea un alt set de criterii de valorificare a realului. O problemă este dacă se poate vorbi de moralism la un autor la care există atâtea crime şi atâtea anchete (dar, curios, nicio judecată). Ideea poate fi valabilă pentru *Dor* şi în general pentru povestiri. Găsirea culpabililor este încă posibilă. O crimă dovedită ne menţine în domeniul unei justiţii potenţiale. Actul Anastasiei e, la rândul lui, unul înalt moral, dublat de un sacrificiu. În romane însă niciun criminal nu mai e descoperit, nicio pedeapsă nu se mai aplică (aşa-zicând pe cale oficială, criminalii fiind uneori pedepsiţi ori chiar ucişi de o judecată spontană, populară), iar căutarea adevărului se dispensează în chip evident, dacă nu şi explicit, de principiile binelui şi răului. Crimă fără pedeapsă: acesta e universul din *F* şi celelalte. Căutarea vinovaţilor seamănă cu o descindere în infern, nu cu o justiţie. Mirela Roznoveanu, care a examinat acest aspect al operelor, scoate din cartea celebră a lui Huizinga despre ludic o concluzie foarte expresivă: „Căutarea adevărului se face în sfera jocului şi sărbătorii: tot ceea ce săvârşesc Tică şi Moise, personajele principale ale «misterului», se înscrie în datele unei imense «sărbători» baroce la care participă zeci şi sute de personaje". Devine cât se poate de semnificativă „evoluţia" de la povestiri la romane: în primele, ancheta nu avea doar obiect, ci şi obiectiv moral; în ultimele, rămâne doar obiectul. E deosebirea dintre ancheta Lenei din *Dor* şi aceea a lui Tică din *Vânătoare regală*. Ancheta ca scop în sine este, ea, expresia unui univers funciar amoral. Pedeapsa implică stabilirea imoralităţii, aşadar o normă a crimei. Amoralitatea exclude pedeapsa, situându-se în afara criteriilor justiţiei. Lumea lui Moise, Ică sau Celce este amorală. Când în *Cele şapte ferestre ale labirintului* Nicolae vrea să ia asupra lui crimele celorlalţi – oarecum spre a reintroduce lucrurile în limitele eticii, forţând pedeapsa – procurorul îi refuză vinovăţia (existentă, de altfel, doar în capul eroului) şi atunci Nicolae îl asasinează. În aceste condiţii, noţiunile fundamentale de drept se confundă. Justiţia intră într-un cerc vicios. Romancierul descrie labirintul ideilor de bine, justiţie, crimă şi pedeapsă, fără a mai putea lua vreo atitudine. Ce „moralism" este acesta? Nu e nicio urmă de dostoievskianism în *F*, dacă îl exceptăm pe Nicolae, singurul personaj ce poate fi gândit ca descinzând, până la un punct, din Karamazovi sau din Mîşkin. Amoralitatea seamănă în romanele ciclului *F* cu un spectacol, cu o „sărbătoare" infernală, într-o lume care are ea însăşi toate datele unui uriaş bâlci. Lucrurile nu sunt mult diferite nici la George Bălăiţă, la care burlescul e însă mai puternic marcat decât grotescul. Pictorul sabatului nu moralizează, ci înfăţişează pur şi simplu sarabanda groteştilor fiinţe, ţopăind într-un danţ buf, cu reverenţe şi mecanice cadenţe. Există neîndoielnic şi un risc major şi el a fost semnalat autorului: pierderea treptată a mizei, transformarea romanului în expresia unui simplu joc aberant şi gratuit. Ultimele romane din ciclul *F* suferă de stereotipia situaţiilor şi personajelor, căzând fie în pură atrocitate, nu numai fără

substrat etic, dar şi fără substrat estetic, fie într-o curată sofistică a căutării adevărului, în delirul interpretativ abstract şi relativist, fără vreun contact cu viaţa. Acolo unde acest lucru nu se întâmplă (în *F*, în *Vânătoare regală* şi în *Cei doi din dreptul Ţebei*, D.R. Popescu este creatorul uneia din cele mai stranii şi violente viziuni epice din întreaga noastră literatură. Până la urmă romanele dau senzaţia de spectacol burlesc, de *grand guignol*. Această latură n-a fost îndeajuns exploatată de critică. Doar Mioara Apolzan i-a aplicat o constatare a cuiva: „din absenţa tragediei într-o lume tragică se naşte comicul". Putem apela şi la Jan Kott: „În lumea shakespeariană există o contradicţie între ordinea faptelor şi ordinea morală". Sacerdoţii lasă locul măscăricilor. În viziunea lor, viaţa, crima, moartea, nedreptatea, laşitatea îşi pierd orice sens „nobil", „înalt", căzând prin diviziunea amorală în burlesc şi în grotesc.

Boul şi vaca, partea mediană din *F*, cel mai bun roman al lui D.R. Popescu, este un nesfârşit priveghi, început înainte de moartea mătuşii Maria şi sfârşit cu înmormântarea ei. Asistă aproape tot satul. Oamenii stau în drum, în poartă, în bătătură, în camera unde bătrâna ţărancă îşi dă sufletul. Motivul e de tragedie ţărănească, la fel cu moartea lui Ilie Moromete, dar tonul e mai curând de farsă. Cu Maria piere un simbol al satului tradiţional. Femeia aceasta e un soi de animal mitic al satului (un personaj o numeşte, fără ironie, Marea Vacă), îndurând toate umilinţele unei istorii necruţătoare şi ieşind moralmente triumfătoare din ele. Dar e cu neputinţă să trăieşti în grotesc şi să fii liber de el. Viziunea lui D.R. Popescu e mai crudă decât a lui Marin Preda, şi în orice caz mai puţin nostalgică. Chiar şi la Preda exista în germene elementul de deriziune: bătrânul ţăran voind să mai fie scos o dată la plimbare în satul lui, e purtat într-o roabă, din care priveşte semeţ în jur, ca un împărat. La D.R. Popescu deriziunea e totală. Oamenii vin la priveghiul sfintei ţărănci ca la teatru. Unii se urcă pe scăunele ca să vadă mai bine, alţii se cocoaţă pe gard şi pe canaturile ferestrelor. Lume ca la „panaramă", cum ar fi spus personajul caragialian. În marele spectacol al morţii e loc, apoi, şi pentru spectacole mai mici, pe scene învecinate. O muiere beată boceşte pe cine nu trebuie, neştiind la cine s-a strâns lumea. O fată a Mariei o târnuie prin bătătură pe o femeie din sat. Când bătrâna moare, după lunga aşteptare, două femei, rămase la căpătâiul ei, se pun pe mâncare şi pe băutură. Ca într-o nuvelă boccacciană, ele se îmbată şi nu mai nimeresc camera moartei, jelind într-una alăturată pe o fată care dormea. Fata se trezeşte în bocete şi ţipă crezând că îşi visează moartea. Bocitoarele îşi închipuie, ele, că a înviat moarta şi o iau la goană, împiedicându-se şi căzând grămadă. Într-o scenă ulterioară, convoiul funerar al Mariei se întâlneşte cu acela de nuntă al unei tinere din sat. Carul mortuar e tras de un bou şi de o vacă. Pe drum şi la cimitir, lăutarii cântă, câţiva ţărani ascultă la tranzistoare un meci de fotbal, un profesor cam trăsnit salută vitele ce se întorc de la păşune iar directorul şcolii se prăvăleşte în noroi. Peste toată această viermuială grotescă, începe să plouă: un ţăran, pe nume Noe, ţopăie de fericire că a venit potopul. Nimic sfânt nu scapă nebatjocorit. Lumea din *F* n-are acces la nobleţea suferinţei şi a morţii, ci numai la caricatura lor. Nu există nici călăi nici martiri: doar bufoni. Şi iubirea se află uneori în miezul unor astfel de spectacole groteşti. Ileana s-a măritat, silită, cu Celce şi-l înşală cu cine poate. Se culcă cu toţi bărbaţii din sat în afară de el. Satul vorbeşte că grădina lui Celce e fermecată şi că nu degeaba stăpânul a botezat-o grădina raiului. Noaptea se aude cum râd florile şi poamele. Râsetele sunt ciudate, neomeneşti. Splendidul pasaj pare la început desprins dintr-un basm popular: „Se auzeau şi când grădina părea pustie, de parcă erau oameni cei care râdeau, ci chiar grădina râdea, florile şi frunzele ei erau cuprinse din când în când de un murmur, poate când bătea vântul, sau când nu bătea deloc, de un murmur omenesc. Şi cei care îndrăzniră să afle cine râdea, nevenindu-le să creadă în minunea grădinii care râde, se convin-

seseră de o minune şi mai mare şi spuseră la toţi, jurând că auziseră cu urechile lor cum râd florile de cireş şi de gutui, de măr, şi cum râd şi cireşele coapte şi nucile, şi frunzele şi crengile". În centrul minunii se află Ileana, care îi schimbă, ca o vrăjitoare, pe toţi cei care îi calcă grădina. Bătrânii trecând prin grădina Împărătesei Ileana devin tineri, iar tinerii necopţi devin maturi. Asta era minunea şi unii se temeau să întinerească sau să se lepede mai repede de tinereţea lor plină de coşuri şi de vise nesfârşite în timpul nopţii şi nu treceau gardul grădinii lui Celce. Dar cei mai mulţi îl treceau. Mirificul spectacol al tinereţii fără bătrâneţe îşi arată însă deodată reversul grotesc.

„Şi într-o zi Ileana, după ce bărbatu-său veni la prânz acasă şi după ce mâncă şi o întrebă: ce mai faci, împărăteaso şi vru să se culce, îi dădu, din faţă, nu pe la spate, cu mestecăul în cap şi-l doborî sub masă. Şi cât timp el stătu leşinat ca un butuc ea îl legă zdravăn de mâini şi de picioare cu o frânghie şi-l cără în spinare până în faţa fântânii, de unde începea grădina şi unde se afla sub un dud, la umbră, o butie scoasă cu o zi înainte ca să fie spălată, şi-l împinse cu picioarele înainte, prin gura butiei, în butie, şi după aceea puse în gura butiei bucata de doagă care o astupa şi trase cepul ca să aibă Celce aer destul şi plecă printre pruni şi fluieră din degete de trei ori. Apoi se întoarse lângă butie şi când simţi că el se trezise din leşin, îi spuse doar să stea liniştit acolo, că tot nu poate ieşi până nu vrea ea, şi să asculte. Şi el o vreme ascultă, neştiind unde se află, apoi dându-şi seama, ascultă, neavând ce face, şi la un moment dat se întări pielea pe el: se auzea un râset ciudat, pe care nu-l auzise şi nu voise să creadă că există. Ea îl închisese, drept pedeapsă pentru necredinţa sa în puterea grădinii, îşi zise o clipă, apoi îşi dădu seama ce fel de minune se petrecea dincolo de doagele de stejar în care se afla".

Personajul cel mai uimitor şi actorul cel mai desăvârşit al marelui circ este Moise. Îl întâlnim în aproape toate romanele ciclului *F*. E un fel de geniu malefic al locului, cum era Cămui în nuvela *Ploaia albă*, autor de farse sinistre şi vinovat moral sau fizic de dispariţia ori de moartea câtorva oameni din sat. Nu poate fi niciodată prins. Nicio dovadă nu-l arată pe el. E un manipulator de conştiinţe, în stare să convingă pe oricine de orice. Rareori un duh al răului s-a întrupat într-un actor atât de insesizabil ca Moise, măscărici şi *raisonneur*, comediant şi tragedian, ucigaş şi anchetator. Cum toate drumurile romanelor se intersectează în Moise (şi în Tică, dar acesta n-are nici pe departe consistenţa literară a celuilalt), a-l descrie pe Moise e totuna cu a descrie romanele. Am vorbit deja despre caracterul de farsă sinistră al prozei din ciclul *F*, ca revers al tragediei ce şi-a pierdut demnitatea tragică. Putem exemplifica prin Moise o astfel de răsturnare a lucrurilor, într-una din marile înscenări la care se dedă personajul. În *Cele şapte ferestre ale labirintului*, Nicolae, cel care va pretinde că l-a omorât pe Moise, povesteşte cum se afla el odată ascuns sub pat în casa lui Moise, pe vremea când era omul acestuia, fidelul şi instrumentul lui, ceea ce nu-l împiedica să-l urască în taină şi să-l bănuiască a-i fi luat nevasta. La Moise se află însă Adolfiţa, nevasta unui morar, pe care ticălosul l-a convins să i-o cedeze ameninţându-l că-i va rechiziţiona moara. Bătând cineva la uşă, Adolfiţa crede ca e bărbatul ei, de care încă se teme, şi sare pe geam, dar rămâne atârnată în prunul de dedesubt, cu capul în jos şi cu poalele rochiei acoperindu-i capul în loc să-i acopere ce trebuie. De venit însă vin Brădescu şi Leopoldina, un cuplu din sat, cu care directorul bea şi se distrează. Găsesc în camera alăturată nişte coroane, bărbi, cai de lemn şi săbii de vicleim şi toţi trei se costumează şi se joacă o vreme. Profitând apoi de lipsa scurtă a lui Brădescu, Moise se culcă cu Leopoldina, care e cam arierată, chiar pe patul sub care pândea Nicolae. Reîntors, bărbatul bănuieşte ceva, iese încăierare şi Leopoldina moare lovindu-se cu

capul de colţul patului. Comedia ia o întorsătură tragică. Toate farsele sfârşesc macabru în proza lui D.R. Popescu, aşa cum toate tragediile sfârşesc în comic. Vinovat de ucidere involuntară este Moise, dar el îl convinge pe Brădescu să ia asupra-i crima, răsucindu-l după poftă pe prostănac, la fel cum a mai făcut-o şi cu alţii. Nu e vorba doar de bufonadă sinistră, ci de ceva mai mult. Această nuvelă de Renaştere, pe care am rezumat-o, implică o filosofie a istoriei exprimată clar de Moise însuşi, şi din care ne dăm seama, din nou, ca şi în cazul episodului vânătorii, că nu putem citi într-o singură gamă întâmplările din *F.* „Ce înseamnă istoria? Asta a fost prima întrebare pe care profesorul de istorie mi-a pus-o în prima clasă de liceu [...] Am căutat de-a lungul anilor să dau singur un răspuns. Şi l-am găsit într-o noapte la un bal. Istoria, simplu ca bună ziua, e un joc, un tangou, sau un vals, o direcţie a paşilor , un ritm – care poate fi unul sau altul. Stăteam pe podiumul ţiganilor, cum ne porecleam noi singuri, în glumă, şi toată lumea dansa [...] Şi-am început să le ucid picioarele dansatorilor, să le cânt tangouri interminabile, legate, unele de altele, până le sleiam puterea pulpelor. Până le tremurau genunchii. Ei cădeau pe scaune sleiţi de plăcerea că dansaseră, şi habar n-aveau că erau victima bătăii mele de joc".

FĂNUŞ NEAGU
(n. 5 aprilie 1932)



Până pe la mijlocul anilor '60, când mai toţi prozatorii generaţiei lui debutau, Fănuş Neagu publicase deja cinci culegeri de povestiri (prima, *Ningea în Bărăgan* în 1959), şi depăşise stadiul de mare promisiune. Un stil, scriitorul va impune mai târziu, când vor apărea şi semnele de întrebare ale criticii, extrem de binevoitoare la început. Astăzi multă lume leagă numele lui Fănuş Neagu de acest stil poetic, înflorit, metaforic, ca al lui Ionel Teodoreanu înainte de război. Însă cele dintâi povestiri, scrise într-o limbă foarte îngrijită, ca şi acelea ale lui Sorin Titel ori Nicolae Velea, sunt valabile epic şi psihologic, şi au mai mereu un miez dramatic, mascat de pitoresc şi de melancolie. Un comentator a descoperit că stilul devine mai important decât subiectul în publicistica (în majoritatea cazurilor, de sport) a lui Fănuş Neagu şi trece abia apoi în povestirile târzii şi în romane. În volumele din anii '60, poezia e mai puţin a limbii şi mai mult a locurilor, a peisajelor, a climatului natural. Scriitorul a copilărit în satul natal din Bărăgan, la jumătatea distanţei dintre Buzău şi Brăila, unde se iscă iarna cel dintâi crivăţ şi vara

aduce arşiţă, un vânt cu nume de sărăcie. Câmpia lui Bănulescu se află la sud, iar Siretul lui Sadoveanu, la nord. În bălţi, la răsărit, şi printre ciulinii Bărăganului, şi-au făcut veacul geambaşii, hoţii de cai şi Kiralinele lui Panait Istrati. Lipovean, dacă judecăm după numele mamei (Miroslav), Fănuş Neagu avea în tinereţe, când l-am întâlnit la Facultatea de Filologie din Bucureşti (eu, student în anul întâi, el în anul trei) figura de rusnac blond, cu un ciuf de păr căzut pe frunte şi ochi decoloraţi de soare pe care o vedem într-o fotografie din *Dicţionarul academic*. Direct în relaţii, nu însă agresiv, a preferat întotdeauna violenţa verbului celei fizice, spurcând colorat, cu limba împiedicată (care-şi dădea drumul doar în scris), neranchiunos, uituc de rele, ca toţi slavii, băutor de vin, nu de tărie, ca personajele lui şi ale lui Sadoveanu, generos şi risipitor cu darurile proprii. Cele mai izbutite povestiri au un marcat fond etnografic: raporturi umane specifice, cutume, superstiţii, limbaj. Flăcăii strigă în ajunul Bobotezei numele fetelor care au păcătuit. În Delavrancea e semnalat un obicei asemănător. Câinii sunt daţi cu mare cruzime în jujău. Oamenii sunt primitivi, vitali, candizi şi amorali. E o societate falocrată, în care femeile joacă un singur rol. Taţii îşi cotonogesc în toată regula odraslele. Viaţa e dură, dar şi idilică, într-o proporţie al cărei secret îl deţine scriitorul. Violenţa verbală nu exclude umorul, ca şi la Marin Preda, cu proza căruia povestirile dintâi ale lui Fănuş Neagu mai au şi alte înrudiri, mai cu seamă în observarea atentă a comportamentului. „Eu, în locul ei, dădeam cu o piatră", comentează ironic un personaj gestul fie-sii de a arunca un pumn de ţărână în fratele ei care o tachina. Iubirile sunt pătimaşe. Ca şi răzbunările. Argatul împuşcat cu alice de stăpân fiindcă se iubea cu fie-sa dă foc casei. Sunt şi teme mai vechi. Un fiu lacom de avere, care nu primeşte moştenirea aşteptată, înnebuneşte la propriu. Nu sunt copiii şi nici viziunea lor asupra lumii de la Titel şi Velea, ci tineri cu simţuri aprinse, adulţi şi bătrâni. Aspectul întâmplărilor e mai realist decât la Bănulescu. Magia câmpiei fără sfârşit dă totuşi naştere la legende, iluzii ori credinţe vrăjitoreşti. Bănulesciană avant-la-lettre e povestirea *Dincolo de nisipuri*, în care nişte săteni sărăciţi de secetă pornesc spre munte în căutarea apei într-un fel de expediţie pedepsitoare contra unor morari pe care-i presupun vinovaţi de oprirea râului. În *Vară buimacă* se vorbeşte prima oară în dodii, ca la Bănulescu. Descrierile ori sugestiile psihologice vor împrumuta de aici încolo tot mai des acest mod înflorit şi preţios de exprimare de care originalitatea lui Fănuş Neagu se va lega definitiv. Deja, în *Povestirile din drumul Brăilei*, la sfârşitul anilor '80, prozatorul scrie aşa: „Părul Tulpinei mirosea a vulpe furişată spre smintelile firii" Sau: „Sultana era o minune supusă, o toleranţă devastatoare, o imensă aşteptare, nemaiştiind nimic din ce-a fost". Povestirile sunt tot mai descusute. Nu e cu totul adevărat că Fănuş Neagu n-a excelat niciodată în nuvela propriu-zisă, cu intrigă, cap şi coadă. Primele lui culegeri nu duceau lipsă de povestiri bine închegate, ca ale lui Vasile Voiculescu, iar *Îngerul a strigat*, romanul care le urmează imediat, are o construcţie destul de sigură. Realiste, deşi pitoreşti şi abundând în ciudăţenii, povestirile din anii '60 contau în mai mare măsură pe epic şi pe psihologic. Cu timpul, ţesătura narativă s-a destrămat. Cam toate povestirile din *Pierdut în Balcania* şi din culegerile următoare sunt similiepice şi fanteziste, cu intruziuni senzaţionale, onirice, cu pagini de atmosferă, tablouri dinamice de natură (sadovenian superbe, acelea din *Pe ceair*, de exemplu) şi mai ales cu un exces de „poezie", de artă, care le face greu digerabile la lectură.

Îngerul a strigat (1968) e un roman captivant, puternic şi tragic. Acţiunea se întinde, cu sincope, pe două decenii (de prin anii '30 ai secolului trecut până la mijlocul anilor '50), urmărind mai puţin biografia unui personaj, Ion Mohreanu, fiul unui ţăran ucis de jandarmi pentru un furt comis de altul, cât destinul unei colectivităţi rurale peste care trece tăvălugul istoriei. În romanul „obsedantului deceniu", *Îngerul a strigat* ocupă un loc mai important decât i s-a recunoscut de

obicei. După Preda şi cam odată cu D.R. Popescu, dar înainte de Buzura, Ivasiuc sau Ţoiu, Fănuş Neagu înfăţişează nu atât metamorfoza satului colectivizat (doar sugerată), cât procesele politice înscenate şi coloniile de muncă forţată. E drept că şi punctul de greutate cade pe o epoca anterioară, războiul şi anii '40. Treisprezece familii se strămută în Dobrogea, unde li se oferise pământ. Nu toţi strămutaţii înşelaţi de administratorul moşiei boiereşti ajung la destinaţie. Între cei care pier pe drum e Mohreanu, tatăl, a cărui moarte, fiul va dori mai apoi s-o răzbune. Însă ideea răzbunării e repede abandonată. Peregrinările fiului sunt mai mult un pretext de a zugrăvi o lume închisă, lipsită de speranţă, gata totuşi să se iluzioneze. Mohreanu, fiul, se învârteşte în acest cerc infernal până când, confundat, ca şi tatăl, cu altul, e ucis. Romanul are, pe alocuri, o turnură romantică, mai ales în poveştile de iubire, toate pătimaşe şi tragice. E şi unul de aventuri, cu hoţi de cai, pungaşi, criminali, afacerişti. În fine, nu lipseşte investiţia în fantastic ori straniu. Oamenii au firi sucite, nu sunt neapărat iremediabil ticăloşi ori buni la suflet, ci mai curând victimele sufocate de greutăţi de tot felul şi obligate să-şi câştige din greu existenţa. O lume, ca şi aceea din povestiri, foarte autentică, în pofida bizareriilor de tot felul, care trăieşte cu adevărat, pulsează de energii, unele negative, explodează de vitalitate. Puţine romane ne dau într-o asemenea măsură impresia de viaţă tumultuoasă, nemărginită, de violenţă a naturii şi de sălbăticie. Pe pământ, în bălţi, în smârcurile Dunării, în stufărişurile Deltei, în pădurile plutitoare, descoperim aceeaşi neîngrădire a instinctelor. Oamenii mănâncă, beau, se bat, se ucid, iubesc sau urăsc, cunosc toate patimile şi toate renunţările, toate josniciile şi toate sublimităţile, afară de una singură: placiditatea. Lumea lui Fănuş Neagu e în continuă fierbere şi proliferaţie. Suferinţa, înfrângerea sunt expresia aceluiaşi impuls originar de a fi, ca şi bucuria sau izbânda. Dar curând, primitivitatea, violenţa, instinctul ni se revelă nu ca forme veritabile ale libertăţii, dar ca o curată exacerbare, specifică unei lumi închise în propria existenţă morală şi fără ieşire. Totul pare în această lume sortit eşecului: proiectele oamenilor, ambiţiile lor. Libertatea pe care o au – de a se naşte, de a trăi, de a muri – nu este decât o amăgire: nimeni nu e liber cu adevărat, nimeni nu-şi alege soarta, nimeni nu scapă de un destin orb şi ilogic. Cineva a remarcat că, în pitorescul ei negru, lumea din *Îngerul* e la antipodul celei sadoveniene. Tot ce e la Sadoveanu ceremonie, statornicie şi vechime, e la Fănuş Neagu delir, incostanţă şi primitivism; eroii sadovenieni sunt înţelepţi şi contemplativi măsuraţi în fapte şi în vorbe; ai lui Fănuş Neagu, firi elementare, agitate, excesive în toate. În definitiv, lumea din *Îngerul* este o lume pe dos, negativă, care-şi are regulile şi ritualurile ei. Ca eroina din *Duios Anastasia trecea*, dar fără implicaţia politică de acolo, o ţigancă fură cadavrul unui hoţ, spălându-l şi pregătindu-l aşa cum se cuvine pentru cele veşnice. Altul, într-o stare de beatitudine, după un chef monstru, taie unghile unor bătrâni pripăşiţi la curtea boierească cu umilinţă de bun creştin. Magaie, bătrân, bolnav, şi-a vândut sufletul diavolului, ca şi alţii, neavând, în claustrarea în care trăiesc, alt stăpân. Nu la fel de sumbru moral ca aceea din romanele lui D.R. Popescu, universul uman din *Îngerul* este unul irevocabil tragic. Niciun roman post-realist-socialist din anii '60 n-a produs în egală măsură această impresie.

În mod absolut neaşteptat, *Frumoşii nebuni ai marilor oraşe* e un roman aproape comic. Mediul e complet altul. Ca şi Rebreanu, Preda ori Stancu, Fănuş Neagu lasă ruralul pentru urban şi oamenii aşa-zicând simpli pentru intelectuali şi artişti. Schimbarea ţine mai degrabă de un snobism decât de o vocaţie. Niciunul din romanele care urmează (tot mai direct politice, pe alocuri cu cheie, mai ales *Amantul Marii Doamne Dracula*, satirice şi în fond gazetăreşti) nu mai prezintă interes literar. În *Istoria* lui, Alex Ştefănescu le ignoră pe toate. Nu e drept pentru întâile două. *Îngerul* a remarcabil. Pe o treaptă mai jos, *Frumoşii nebuni*, care imită deliberat *Craii de Curtea-Veche*. Sunt trei protagonişti în ambele (aici: un cântă-

reţ de muzică uşoară, un fotbalist şi un scriitor), călăuziţi în escapadele lor de un al patrulea (Tudor Fluture joacă oarecum rolul lui Gore Pirgu). Petrecăreţii cutreieră, nopţile, un Bucureşti plin de himere, frumos ca o fantezie invernală, merg la vânătoare de câini într-un Bărăgan la fel de ireal, peste care cade potopul, sau îşi vindecă melancoliile de toamnă într-un oraş cu nume de femeie, aprig şi plin de poezie („Toamna, Brăila e tristă şi cu părul fluturând, dar nu te gândi la o tristeţe mare şi adâncă, în septembrie, şi mai ales în octombrie. Brăila e tristă ca soru-mea Cechina care iubeşte deznădăjduit sau ca o ţară care şi-a pierdut merele pe când se întorcea din altă ţară unde fusese ca să cânte cu fetele de-acolo: Se lasă noaptea la Cerapin/ Mii de pumnale se-nfig în mare..."). Ca şi romanul lui Mateiu Caragiale, *Frumoşii nebuni ai marilor oraşe* începe printr-o „întâmpinare a crailor" şi se încheie cu „asfinţitul crailor", momente despărţite de o lungă retrospectivă, asemănătoare cu aceea din capitolul *Spovedanii* din *Craii. Cele trei hagialâcuri* nu au echivalent în romanul lui Fănuş Neagu, fiindcă, în genere, simbolistica de la Mateiu Cargiale e absentă aici, unde nu se face elogiul altui secol şi nu există nimic din fastul crepuscular care însoţeşte în *Craii* declinul lumii imaginare a lui Paşadia şi a celorlalţi. A împinge mai departe comparaţia în această direcţie (cum s-a făcut) este excesiv. Înrudirea celor două cărţi trebuie căutată în cu totul altă parte, şi anume în ceea ce aş numi caracterul lor sărbătoresc, de transfigurare poetică a realului: tragică şi somptuoasă la Mateiu Cargiale, comică şi carnavalescă la Fănuş Neagu. *Frumoşii nebuni* e un roman în tradiţia carnavalescă ale cărei rădăcini M. Bahtin le descoperă în menipeea antică, în satira burlescă ce a dat atât scrierile lui Petroniu şi Apuleius, cât şi pe acelea de mai târziu ale lui Rabelais. Înţelegerea romanului nu e posibilă în afara acestei filiaţii, fiindcă e vorba în el de o viziune esenţialmente parodică, în care regăsim numeroase elemente de „folclor al râsului". *Îngerul a strigat* aparţinea aceluiaşi univers. Însă el avea în centru un destin nefericit. În *Frumoşii nebuni* triumfă jocul şi spectacolul burlesc. Efectele stilistice sunt însă excesive. Manierismul se va răzbuna în romanele de după, ca şi în piesele de teatru, fără nicio valoare. *Frumoşii nebuni* păstrează ceva din graţia şi dulceaţa limbii fănuşiene şi n-are rost să-l privim cu încruntare pedantă. E o recreaţie a unui artist dotat cu har. Care, din nefericire, pare să fi uitat să se întoarcă la şcoala meseriei lui.

ŞTEFAN BĂNULESCU
(8 septembrie 1926 – 25 mai 1998)

Ştefan Bănulescu a debutat cu *Drum în câmpie* (1960), volum de reportaje în spiritul epocii, dar bine scrise şi părând uneori a juca la două capete. Reportajul intitulat *Septembrie*, de exemplu, este o curată parodie a compunerilor de gen şi se referă la umflarea cifrelor de plan de către întreprinderile socialiste. Pus în faţa producţiei a sute de tancuri, avioane sau rachete, reporterul îşi exprimă obişnuitul entuziasm factice în astfel de situaţii, omiţând intenţionat să ne spună până spre final că e vorba de jucării pentru copii. O altă carte este una de versuri: *Cântece de câmpie* (1968). Scrise cam odată cu reportajele şi cu nuvelele din *Iarna bărbaţilor* (1965), poeziile nu sunt deloc rele, chiar dacă nu dovedesc vocaţie. Folclor prelucrat savant, naivitate artistic sofisticată („salcâm înalt, salcâm subţire,/ Umbra ta, câteva fire,/ Stă pe lung, nu stă pe latul,/ Atârnă ca spânzuratul/ Şi oricât o bate vântul,/ N-atinge umbra pământul"), descântece şi „vrăji" misterios eufonice, respirând pe alocuri un aer suprarealist, poeziile par a veni din paremio-

logia versificată a lui Anton Pann, bine știut autorului: „Haina mea, minune mare,/ Pleacă singură să are/ Îndoită de spinare./ Ară haina fără mine,/ Printre boi abia se ține/ O bate vântu-ntre boi/ Și-o întoarce înapoi”. *Iarna bărbaților* a impus dintr-odată un povestitor inegalabil și un artist al cuvântului. Rareori după al Doilea Război un scriitor a făcut de la început unanimitate critică precum Ștefan Bănulescu. Speța prozei a fost însă greșit identificată în tradiția exotismului dunărean a unui Panait Istrati ori Fănuș Neagu. Doar spațiul este aproximativ același, adică malurile din stânga și din dreapta Dunării de jos, cu alte cuvinte câmpia ialomițeană și dobrogeană, exoticul fiind însă secundar, mai degrabă etnografic și lingvistic. Tradiția adevărată este alta și vine, pe latura artei, de la Negruzzi, Odobescu, Caragiale (din nuvele), Sadoveanu. Singurul cititor timpuriu al prozelor bănulesciene care a intuit-o a fost Perpessicius în articolul său din 1966. Critica generației ’60 a mizat greșit și pe fantasticul din sursă Mircea Eliade sau Vasile Voiculescu al unora dintre povestiri. Bănulescu nu-l citise încă pe Eliade (abia în câteva proze de la sfârșitul deceniului următor, ca *Un viscol de altădată* sau *Un alt colonel Chabert* se face simțită maniera autorului *Străzii Mîntuleasa*) și nici de nuvelele lui Voiculescu nu putuse avea cunoștință, ele văzând lumina tiparului un an după *Iarna bărbaților*. Cât privește fantasticul, povestirile lui Bănulescu nu aparțin propriu-vorbind genului. Câteva sunt cât se poate de realiste (*Satul de lut, Masa cu oglinzi, Vară și viscol*, ca să nu mai vorbim de *Gaudeamus*) și au plăcut mai puțin noii critici a vremii (E. Simion, G. Dimisianu, Valeriu Cristea, L. Raicu, I. Negoițescu), dar au fost preferate de ultimii mohicani ai sociologismului vulgar (E. Luca, Al. Oprea, Virgil Ardeleanu sau S. Damian), tocmai pentru realismul lor. Ceea ce a indus în eroare a fost, ca și în cazul unora din primele povestiri ale lui Marin Preda, maniera comportistă de narare. În fond, nimic neobișnuit nu se întâmplă în aceste nuvele. În *Satul de lut*, naratorul caută urma unui soldat, socotit de unii mort pe front. Epoca este aceea a ultimului an de război, ca în toate celelalte nuvele. Astfel de căutări sunt frecvente în toate. Vremurile sunt tulburi și viața oamenilor, precară. În drumul lui spre satul unde voia să afle ceva despre soldatul dat dispărut, naratorul se întâlnește cu oameni și cu situații numai aparent ciudate: un tren plin de bagaje este oprit într-un pâlc de salcâmi, deșertat de pasagerii lui, ascunși prin râpi apropiate, în așteptarea trecerii avioanelor americane de bombardament spre rafinăriile Ploieștiului. În *Vară și viscol*, sătenii pun la cale un priveghi, cu măști și altele de acest fel, sub ochii sublocotenentului sosit cu o patrulă ca să aresteze un dezertor, un localnic adică, dat și el dispărut. Tocmai când satul benchetuiește în memoria lui, dezertorul se întoarce acasă și se apucă tacticos să repare un gard prăbușit. În *Masa cu oglinzi* niște moldoveni rupți de foame năvălesc în orașul de la Dunăre în căutare de grâu. Un afacerist local cumpărase grâul ieftin de la oameni și-l revânduse scump armatei. Un student, un sculptor și un decorator se nimeresc și ei în orașul vestit pentru oglinzile montate în centrul lui și care reflectă până departe lumina. Ce a părut fantastic în aceste nuvele ține mai degrabă de o anumită tehnică a autorului de a nu spune lucrurilor pe nume. La propriu, ca și la figurat: onomastica și toponimia se bazează pe porecle, orașul spre care merg de obicei personajele nu are nici măcar poreclă, nu se vede și nu se aude decât în anumite momente ale zilei ori dintr-o anumită perspectivă. Peste tot lipsește motivarea acțiunilor personajelor. În mai toate nuvelele, debutul este același. Mai multe personaje deambulează (în *Dropia* călăresc, în *Mistreții erau blânzi* vâslesc) spre un oraș nenumit ori spre o țintă pe care naratorul n-o divulgă decât spre sfârșit. O singură dată acționa se încheie cu întoarcerea personajelor pe același drum, în *Vară și viscol*, într-un episod cenzurat în primele două ediții ale volumului și așezat la locul lui abia în ediția a treia din 1971. De obicei însă, nu există un deznodământ al acțiunii din nuvele, care rămâne deschisă. Și încă și mai curios, nu

există propriu-vorbind intrigă. Această particularitate a primit o explicaţie mult mai târziu. Bănulescu s-a dovedit de la început un extraordinar prestidigitator, un magician al povestirii. Toate personajele lui povestesc. *Scrisorile provinciale*, ultima lui carte constituită, sunt subintitulate *O bătălie cu povestiri*. Capacitatea de a scorni poveşti este lucrul cel mai uimitor la personajele lui Bănulescu. Diaconul din *Mistreţii erau blânzi* spune poveşti şi în somn, trezindu-şi nevasta care îşi ia andrelele şi tricotează, ascultându-l. Femeia din aceeaşi nuvelă delirează pe tema potopului, amestecând întâmplări reale şi teribile cu superstiţii şi închipuiri. În *Mistreţii* e vorba de o lume ieşită din matcă, apocaliptică, terifiantă (faţă de grozăviile naturii până şi mistreţii care înoată în turmă în căutarea unui petec de pământ par fiinţe blânde şi puse pe râs), dar fără nimic fantastic. Condrat vâsleşte neobosit sub viforniţă ca să găsească, dincolo de pădurea şi de satul înghiţite de apă, un loc uscat unde să-şi îngroape copilul.



Nu altfel arată *Dropia*, incontestabil capodopera lui Bănulescu şi una din marile nuvele din literatura română. Nu se întâmplă nimic extraordinar, chiar dacă amânarea motivaţiilor poate crea impresia contrară: nişte ţărani pornesc călare noaptea spre locul numit *la dropie*, unde totuşi puţini mai avuseseră norocul să vadă odobesciana pasăre, ca să culeagă porumbul dat lor în dijmă. În definitiv moldovenii din *Masa cu oglinzi* făceau drumul spre oraşul dunărean într-un scop asemănător. Restul ţine de atmosferă şi de acea încrucişare de povestiri din care realitatea iese deturnată în fabulos şi mitologic. Chiar de la început, unul dintre călăreţi zugrăveşte astfel vremea ciudată: o secetă mare, apoi ploile nesfârşite, care-i siliseră să-şi caute hrana pământului prin locuri străine:

„Eu atâta ştiu, a fost o secetă care a ţinut din săptămâna Floriilor până acum, spre toamnă. Şi pe urmă a venit o ploaie de cincisprezece zile şi a crescut iarba asta mare prin care călcăm acuma cu caii. Sunt acuma, adică, lunile aprilie, mai, iunie, iulie şi august – toate în septembrie. S-a luat timpul de la început să-şi petreacă zilele netrăite. E cald ca-n iulie, înfloresc salcâmii ca-n aprilie şi se coc strugurii ca-n toamnă. O gloabă de moş începuse zilele trecute să se ţină după fete tinere şi le făcea în dar basmale galbene. Au roit albinele în septembrie şi şi-au făcut stupi în crăpăturile despicate de secetă de la stâlpii porţilor. Ferice de ăi tineri. Se-mbie noaptea cu faguri pe la porţi, iar dimineaţa le e lehamite de miere".

Despre unul dintre călăreţi se spune că „mintea îi umblă cu basme, şi când să scoată basmele pe gură, îi ies în formă de cântec". Dialogul decurge ca în *Povestea vorbii* a lui Pann:

„— Nu mai ai somn, Corbule?

— Nu văd prea departe – răspunde Corbu. Şi alerg cu calul să prind ce nu apuc cu vederea, Miroane.

— Fereşte-ţi înţelepciunea de potriveli – îi strigă Miron, adică cel ce vorbise mai înainte despre secetă.

— M-ai chemat din răsărit, şi-ţi răspund din asfinţit. Am plecat de acasă, cu soarele asfinţit în cămaşă.

— Lung mai eşti şi câmpul nu-ţi ajunge – îi strigă iar Miron, râzând, mai mult pentru că, vorbind cu Corbu, simţea că şi vorbele lui sună a cântec.

— Câmpul e mic – îi răspunse Corbu. Îmi întind mâna-napoi şi dau de noapte în toi. Întind mâna înainte şi lovesc în soare un dinte, care tocmai răsărea".

Printre localnici merge vorba că neamurile din sat au poveştile lor interesante. Simţindu-l pe Miron, care e un străin, că „măsoară lucrurile cu basmul", unul dintre călăreţi face catagrafia de rigoare:

„Este în sat neamul lui Dănilă. Să zic aşa, în sat sunt de toate patru-cinci neamuri. Cel mai vechi, neamul lui Pepene. Neam ostenit, cu meri bătrâni în curte şi cu femei iubeţe. Se spune că neamul ăsta ar fi dat şi câţiva cărturari. Nu ştiu, n-am aflat de soarta lor. Or fi fost şi ei osteniţi dacă nu li s-a auzit glasul în lume. Apoi vine neamul lui Poienaru-Păcuraru, cel mai rămuros. Pe urmă, neamul scurt şi cu talpă lată al lui Dordoacă – şi neamul bătut de vânt al lui Sălcău. De aici se încurcă lucrurile şi încep furturile de fată mare. Vine, adică, un neam cam neştiut şi nou, amestecat din toate astea, care nu prea se ţine de amintirea a ce-a fost. Cam asta ar fi. Într-o parte de tot, stă neamul lui Dănilă, care-şi ia neveste neştiute de nimeni, din sate străine. Neamul ăsta se puieşte mult, ca să aibă în curte slugi fără plată. Să te uiţi când s-o face ziuă, toate neamurile or să se amestece, numai neamul lui Dănilă o să se ţină într-o latură..."

Miron istoriseşte o poveste de dragoste, cu o fată pe care i-o luase altul şi cum, căutând-o, petrece o noapte în patul unei femei măritate, vrăjit ca tânărul din *La hanul lui Mînjoală* de coana Marghioliţa şi de curăţenia înmiresmată din odaia ei, dar care, şi odaia şi femeia, a doua zi dimineaţa arată cu totul altfel. Bărbatul femeii ţinea socoteala fânului oamenilor pe un răboj. „Zodiile lumii le mutase pe un băţ din ogradă", dar Victoria, femeia, nu era trecută în crestătura anilor. Probabil de aceea o văzuse Miron după noaptea fermecată ca pe o babă. Dincolo de astfel de ingrediente, *Dropia* nu conţine fantastic propriu-zis şi toată frumuseţea îi vine din răsfăţul scornitorilor de întâmplări şi de destine.

După un deceniu de tăcere, Ştefan Bănulescu se întoarce în actualitatea literară cu *Scrisori provinciale* (1976), amestec de memorialistică, ficţiune şi eseu, totul la persoana a treia, indirect autobiografic, viaţă rostită de o străină gură. O anumită pudoare îl opreşte pe autor de la confesiunea nemijlocită. „Nu vreau să te dezamăgesc – adaugă amicul meu observându-mi privirea cercetătoare –, dar ceea ce ţi-am spus până acum nu-mi aparţine, nici măcar fraza de la început. Ţi-am reprodus aproape exact reflecţiile unui coleg cu care am sosit cam în acelaşi timp în această localitate...". Ca şi Miron din *Dropia*, povestitorul e de obicei un străin de locuri care nici măcar nu-şi spune cu gura lui povestea, apelând la un terţ. Ficţiunea impersonală calcă pe amintirile personale. Când a scris de-a dreptul memorii, în *Elegiile de la sfârşit de secol*, volum apărut postum, în 1999, Bănulescu n-a nimerit nici tonul just, nici materia potrivită. E semnificativ şi că aceste memorii se referă, cu o excepţie, la împrejurări târzii din viaţa autorului, şi deloc la epoca copilăriei şi tinereţii sale care este aceea exclusivă a nuvelelor. I-a reuşit aşadar mult mai bine trecerea povestirilor din gură în gură, coincidenţele, contradicţiile şi confuziile decât relatarea neambiguă a trecutului trăit. În acest punct ne lovim de o altă particularitate importantă a originalei proze bănulesciene, pe care am enunţat-o în treacăt şi mai devreme. Nuvelele cele mai bune par uneori neterminate prin lipsa intrigii şi a deznodământului; creează la lectură o stare de aşteptare, ca şi cum ar fi fragmente,

părţi dintr-un ansamblu pe care scriitorul nu l-a desăvârşit. Astăzi ştim că Bănulescu a vrut să scrie o frescă a câmpiei lui dunărene, un roman adică, începându-l de câteva ori, ca să renunţe apoi şi să publice fragmente din el sub forma unor naraţiuni independente. Chiar şi după ce a tipărit primul volum din *Cartea Milionarului*, în timp ce lucra la al doilea, Bănulescu a lăsat totul baltă şi a publicat în ediţia a doua a *Scrisorilor provinciale*, aceea din 1994, intitulată mai puţin norocos *Scrisori din provincia de sud-est*, capitole nefinisate din romanul, niciodată dus până la capăt, *Cartea Dicomesiei*. Un orgoliu secret de romancier este lesne de observat la acest excepţional povestitor, care admiră la Negruzzi „patima de nuvelist, aprinsă şi strunită magistral, până la flacăra albă, pe care mi-o visam eu în adolescenţă", intrat în concurenţă cu Balzac, Rebreanu sau Faulkner (spre a rămâne doar la cei pe care-i comentează) pentru marile lor titluri de proprietate imaginară. Şi-a dorit şi el unul. *Scrisorile provinciale* îl anunţă, mai mult teoretic, desigur, ele rămânând valabile mai ales pe latura estetic-morală în linia ironică de la Negruzzi, dar şi în aceea satirică de la Swift şi Voltaire. Provincialul bănulescian e definit în *Scrisori* ca un Gulliver pe insula Laputa, ca un Huron la Paris. Visul de a strânge laolaltă toate peisajele, întâmplările şi oamenii din provincia lui dunăreană, ca o nouă Yokpanatawpha, cu Jefferson-Metopolis în centru, arătată noilor sosiţi prin rotirea bastonului de către Milionar, Bănulescu îl va realiza în *Cartea Milionarului*, primul volum dintr-o tetralogie, nici ea sfârşită.

Acest unic volum se deschide cu sosirea la Metopolis a lui Glad, individ ciudat şi pus pe căpătuială, care-şi face apariţia în oraş dând de-a dura o roată, şi se încheie cu aşteptarea zadarnică a întoarcerii de la Viena a lui Filip Umilitul, teolog de faimă mondială, pe care rudele lui din Dicomesia îl capturează şi-l fac pierdut. Între aceste evenimente, protagonistul romanului este însuşi oraşul Metopolis, cu prezentul şi cu trecutul lui. Aşezat pe coline sub care se află cariere de marmoră roşie, bântuit decenii la rând de reprezentanţii societăţilor de exploatare, Metopolis moare acum lent, pe măsura epuizării resurselor sale. Odată cu oraşul, îmbătrânesc generalul Marosin, un fel de faulknerian Sartoris, omul cel mai celebru al locului, femeia-paracliser şi copiii ei din flori, numiţi de metopoliseni *Păcatele lumii*, parohul poreclit *Viaţă amărâtă*, Bazacopol şi Havaet, ultimii mohicani ai societăţilor de odinioară, Glad, un fel de Snopes, şi Iapa-Roşie, întoarsă la vatră, precum şi alţii care au trăit mai de mult, într-o cronologie marqueziană, ca de exemplu Fibula, aurăreasa, şi teribila Gora Serafis, mama ei, sau doctorul Belizarie Belizarie, în fine Milionarul însuşi, cel care şi-a consacrat viaţa scrierii unei cărţi despre Metopolis şi împrejurimile lui. Romanul n-are alt subiect decât nesfârşita şi intenţionat confuza colportare despre trecutul şi prezentul oraşului Metopolis. E o lume pe jumătate mitică, în sensul oarecum special că în Metopolis miturile se nasc spontan şi zilnic. E mai puţin însă o lume de poveste decât una de poveşti. Imaginaţia şi darul de a povesti al metopolisenilor este tot ce le-a rămas după secătuirea marmorei roşii. Pe de altă parte, Hinterlandul romanului lui Bănulescu nu ne arată o lume primitivă, proaspăt ieşită din legendă, aşa cum este deseori aceea din romanele sadoveniene, ci, din contra, o lume modernă (suntem în plin secol XX) pe cale să fie absorbită de propriile poveşti, scufundându-se în miturile pe care le scorneşte din belşug, ca unică activitate economică, fantezia locuitorilor. Sarcina Milionarului, când îşi scrie cartea, este de a cerne realitatea şi versiunile ei mitice. Autorul foloseşte trei mijloace pentru a produce acea *ceaţă foarte necesară* unui adevărat roman, de care vorbeşte Milionarul: prin toponimie şi onomastică, prin sugestia spaţiului circular şi prin viziunea lumii ca labirint. Primul strat al realităţii metopolisene este dat de nume: de locuri, de oameni, de societăţi, de firme, nume de tot felul. Ca şi în nuvele, în roman începutul locurilor şi al oamenilor pare a sta în chiar numele lor, ca într-o „vreme a cuvintelor". În acest univers soseşte într-o zi un om cu o roată. Iar roata nu e doar primul utilaj pentru viitoarea

fabrică de lumânări a lui Glad, ci un simbol pentru Metopolis. Destinele metopolisenilor se mişcă în cerc. Lumea lor e circulară. Acest spaţiu rotund este şi unul labirintic. Metopolisul închide în măruntaiele lui complicate o lume, toată lumea. Nu există ieşire din acest labirint. Mai devreme sau mai târziu, toţi se întorc în Metopolis. Filip Umilitul e ascuns de rude şi niciodată regăsit. Andrei Mortu îşi construieşte o ascunzătoare invulnerabilă. Gora Serafis îl încurcă definitiv pe negustorul căruia şi-a vândut anii într-o tocmeală care e tot un labirint. Ca să nu vorbim de Glad care se va rătăci prin galeriile de sub oraş tot căutând un ultim filon de marmoră roşie.

Întâlnim în *Cartea Milionarului* o cu totul altă atitudine decât aceea a autorilor de fresce realiste. Realismul bănulescian e apropiat de acela „miraculos" definit de latino-americanul Alejo Carpentier şi folosit de Marquez cu un succes mondial în *Un veac de singurătate*. Amintindu-le europenilor că în America totul e fantasmagoric, cu Eldorado şi Potosi, oraşe-fantomă, cu bureţi care vorbesc şi Amazoane fără o ţâţă, e posibil ca Alejo Carpentier să-i fi sugerat lui Bănulescu fantasmagoricul lui tărâm, cu biserici pe roate, animale fabuloase, cu bătrâne care-şi vând anii, cu un croitor ca Polidor scos intact parcă din *Halima*. Această lume e ciudată, neverosimilă, dar romanul nu e unul fantastic, cum nu erau nici nuvelele lui Bănulescu. Graniţele realismului sunt mult extinse, iar atitudinea naratorului este, de la *Mistreţii erau blânzi* prin *Un alt colonel Chabert* şi până la *Cartea Milionarului*, tot mai pronunţat ironică. Nu s-a remarcat de la început mixajul de expresivităţi din roman, care a fost citit ca unul sadovenian. Abia a doua lectură a descifrat în el o adevărată „apologie ironică", după cum i-a spus Cornel Regman, remarcând un nivel „parodic şi comic" în textura poetică a cărţii. Sub acest raport, *Cartea Milionarului* sintetizează cele două experienţe anterioare, existente separat, în nuvele sau în *Scrisori provinciale*: ceremonia povestirii şi transformarea ei într-un act de ironică virtuozitate. Stilistic, romanul constă într-o ironizare perfidă a capacităţii fabulatorii de care personajele dau dovadă, începând cu Miron şi Corbul şi sfârşind cu Milionarul şi cu generalul Marosin. Nu întâmplător această capacitate începe de la atribuirea unor porecle: formă malițioasă de invenţie. Performanţa autorului este de a încerca în acelaşi timp ambele tăişuri ale cuţitului: *Cartea Milionarului* face deopotrivă dovada necesităţii invenţiei româneşti şi dovada sterilităţii ei; nu numai se slujeşte de „ceaţa" care întoarce o lume modernă în indeterminarea vremurilor mitice, dar se slujeşte *conştient*, ca un tehnician de platou cinematografic de reflectoarele lui, ceea ce echivalează cu o risipire a mirajului. *Cartea Milionarului* este o utopie burlescă, un basm parodic şi, în definitiv, un roman comic. E destul să-l punem faţă în faţă cu sadoveniana *Creangă de aur* un roman în multe privinţe asemănător, spre a înţelege evoluţia unui gen. Şi în *Creanga de aur*, basmul este denaturat. E vorba, între altele, de basmul Cenuşăresei din episodul cu încercarea de către Kesarion Breb a condurului pe piciorul Mariei, viitoarea împărătiţă a Bizanţului. În *Cartea Milionarului* denaturarea seamănă cu o *subversiune*. O tânără primeşte de la stăpâni ca răsplată a muncii ei o pereche de ghete roşii şi, îmbrăcată ca o împărăteasă, trece Dunărea ca să-şi afle bărbat. Mirosuri plăcute o atrag la cafeneaua lui Aram, care joacă rolul prinţului din aceeaşi poveste: un prinţ gros, burtos, pocit la chip şi deloc tânăr. De vorbit, vorbeşte însă ca un prinţ adevărat, în fraze ceremonioase şi pline de făgăduinţe. Aram inspiră încredere Iepei-Roşii, chiar dacă este prinţ doar în cuvinte, adică pe jumătate. Însă nici Iapa-Roşie nu e decât pe jumătate, adică în veşminte, împărăteasă. După ce-şi bea cafeaua, Cenuşăreasa – Iapa-Roşie se apucă de spălat vase. Aram se tânguie de această coborâre sub demnitatea ei de împărăteasă. Fata nu mai pleacă de la armean, care o învaţă carte şi şi-o face nevastă. Iată cum povestea veche şi serioasă poate fi spusă în registru comic fără a-şi pierde nici savoarea, nici nobleţea. *Cartea Milionarului* este un roman extraordinar, unul dintre cele mai originale din întreaga noastră literatură.

RADU COSAŞU
(n. 29 octombrie 1930)



Foto: I. Cucu

De la cele dintâi *Supravieţuiri* (1973) la *Autodenunţuri şi precizări* (2001), aproape toate cărţile lui Radu Cosaşu se constituie într-o autobiografie neromanţată care este totodată şi o biografie a epocii dintre 1947 şi 1962. Cosaşu scrie o proză nonficţională şi reportericească, omologată aşa-zicând perifrastic de o critică având cultul genurilor literare. „Sunt de meserie nuvelist", declară însuşi autorul, spre liniştea comentatorilor nescoşi dintr-ale lor. „Viaţa ca biografie, viaţa ca bibliografie?", se întreabă Dan C. Mihăilescu, mai aproape decât alţii de natura prozei lui Cosaşu, pe care n-o include totuşi în cartea lui despre memorialistică. Dacă latura biografică nu mai trebuie documentată, aceea bibliografică pretinde o explicaţie. În câteva rânduri, în volumele intitulate *Supravieţuiri*, *Ficţionarii* ori altcumva (multe putând fi citite ca nişte naraţiuni de sine stătătoare şi, încă, absolut remarcabile: *Sapho şi Schubert*, *Tandreţea ca refuz al morţii*, *Bête*, *Sanseverina şi Ecaterina*, *Vol-au-vent cu ciuperci*), autorul îşi relatează debutul analizându-şi cu sânge rece prima culegere de reportaje, sau dezvăluie motivele care l-au determinat să publice alte trei sau patru în acelaşi gen la modă în realismul-socialist. Peripeţiile junelui reporter, îndrăgostit de şantierele patriei, sunt la fel de savuroase ca şi acelea erotico-politice ale junelui revoluţionar doritor să-şi extirpe rămăşiţele mic-burgheze. Momentele itinerarului bibliografic, trei la număr, sunt evocate cu tandreţe caustică. Cel dintâi e legat de o scrisoare trimisă din armată în care, sub numele de Radu Costin, recrutul critica un grupaj de poezii ale Mariei Banuş din *Viaţa românească*. Episodul, dovedind vigilenţă, este comentat la persoana a treia: „Versurile din '51 nu mai semănau deloc ca vitalitate, ca spirit revoluţionar, cu cele din '48; i se păreau obosite, preocupate de sentimente mărunte mic-burgheze [...]; soldatul fruntaş îşi exprimase, cu dreptul oricărui om al muncii, nemulţumirea faţă de imaginaţia lâncedă a poetei, îndemnând-o să se întoarcă la sursele adevăratei poezii mobilizatoare". Scrisoarea e publicată în *Scânteia* şi dă naştere, ca în teoria matematică a catastrofelor, unei avalanşe de şedinţe de (în jargonul anilor '50) prelucrare în care scriitorii consacraţi ai vremii îşi fac o autocritică temeinică pentru tarele intimismului mic-burghez din poezia lor. Prima care se confesează este însăşi Maria Banuş, care îi trimite celui care provocase fără să vrea toată tevatura o epistolă de mulţumiri, după ce îşi pusese cenuşă în cap şi într-un articol (cu titlul graţios *Asasinii sunt gentili*) îndreptat contra unui post de radio occidental, scandalizat de umilinţa la care erau supuşi literaţii români de către partidul comunist. Debutul editorial al lui Cosaşu survine ca urmare a acestor tragi-comice spovedanii intrate în istoria literaturii sub numele de „nopţile din iunie". E vorba de volumul de reportaje intitulat, nu numai după standardele exclamative ale epocii, dar şi cu o

bine cunoscută formulă cazonă, *Servim Republica Populară Română*. Al doilea moment e prilejuit de Conferința Scriitorilor (seniori și juniori) din 1956. În numele sincerității utecisto-utemiste, Cosașu cere literaturii realist-socialiste să exprime „adevărul integral". Rezultatul: altă serie de ședințe de prelucrare și de articole în gazete, în care Cosașu nu mai este un erou, ca în „nopțile din iunie", ci personaj negativ, propovăduitor al „teoriei burgheze despre libertatea absolută" și alte asemenea care-l conduc la excluderea din redacția *Scânteii*. Nu i se interzice să publice. Tot volume de reportaje. Și al treilea moment: în 1962, un astfel de volum (*Nopțile tovarășilor mei*) este la originea unei polemici în jurul noțiunii de „viziune reportericească" folosită de mine în cronica la carte din *Contemporanul*, cu sens negativ, despre o proză pe care o socoteam vinovată nu doar de festivism și falsitate, dar și de a se pretinde literară, când nu era de fapt decât gazetărească. Cosașu relatează de două ori disputa, admițând, cavalerește, că ea i-a făcut „una peste alta, bine", obligându-l să închidă un prim capitol al propriei „bibliografii". Trebuie să admit și eu, la rândul meu, cavalerește că n-aveam cum ști în 1962 că originalitatea prozei lui Cosașu va consta tocmai în combinația de gazetărie și ficțiune, dacă nu chiar într-o „viziune retorică".

Noul ciclu nu va debuta nici cu *A înțelege sau nu*, roman factice romantic, nici cu *Maimuțele personale*, roman satiric fără sare și piper, ambele din anii '60, ci cu seria *Supraviețuirilor* ce va urma sub titluri diferite din 1973 și până astăzi. Problema este, la început, a tânărului cu imaginație revoluționară în conflict cu mediul familial în care se găsesc înfipte rădăcinile lui de clasă. Scriitorul reia, de câteva ori, examenul aspirațiilor și iluziilor acestui tânăr, care vrea să devină revoluționar și rămâne mic-burghez; și, de fiecare dată, dintr-un unghi ironic. Tânărul, tentat de „hotărâri fundamentale", cum ar fi ruptura de propria familie, se leapădă cu rușine de nașterea și de educația sa; și este cu atât mai vehement, cu cât se simte mai neputincios. Căci adevărata lui vocație este de mic-burghez, iar procesul pe care-l face acestui spirit și eforturile de a și-l extirpa nu sunt decât tot o formă de alienare, mai profundă, prin dezalienare, vorba doamnei Pipe a lui Ionesco. De aici provine timbrul special al prozelor din *Supraviețuiri*: aliaj subtil de sinceritate, chiar ușor patetică, și de ironie. Rememorarea atinge, pe rând, coarda exaltării juvenile, a convingerilor neclintite, a entuziasmului pur, și coarda scepticismului matur și a îndoielii. *Sapho și Schubert* constituie cel mai bun exemplu. Narațiunea, densă, captivantă, plină de vervă caustică, dar și de o delicată poezie, debutează într-un fel caracteristic:

„Aveam de luat două hotărâri fundamentale [...]. Erau – ceea ce numeam cu toții grăbiți și disprețuitori – rădăcinile mic-burgheze ale fiecăruia. Trebuiau, firește, smulse. Știam din experiența multora din jur că operația nu va fi dureroasă. Alții spuneau că – dureroasă sau nu – durează toată viața... Eram clarificat, oarecum, asupra a ceea ce trebuie extras, ce urmează a fi extirpat. O conștiință clară atenuează durerea și simultan hrănește mândria de om nou, dar mai ales de om care se dorește nou. Nu aveam însă metodă. Lipsa unei metode întuneca mândria vârstei revoluționare. Nu puteam face – cu atât mai puțin să desăvârșesc – revoluția interioară fără metodă [...]. Fără metodă, fără plan, fără o organizare precisă a procesului, eram confuz și cu cât se dezvolta confuzia cu atât simțeam că sunt irevocabil un mic-burghez care va fi debarcat la prima stație și lăsat într-o gară pustie. Metafora feroviară a «tovarășilor de drum», a revoluției ca locomotivă a luptei «care nu e o călătorie într-un tren de vilegiaturiști!», stătea și la baza tuturor poeziilor care se înălțau matinal și zilnic în gândirea mea tot mai matură politicește, dar nu și sufletește..."

Ca și Zeno, în cunoscutul roman al lui Italo Svevo, când își propune să renunțe la fumat (cu metodă, ca la o boală), personajul lui Radu Cosașu vrea să extirpe rădăcinile mic-burgheze

ale comportamentului său şi care-l împiedică de la o conduită revoluţionară; rădăcini, concretizate o dată în dragostea pentru o fată, Sapho, de familie burgheză şi a doua oară în lecţiile de pian, clasică reminiscenţă, în capul unui tânăr şi combativ activist de acum un sfert de veac, a lumii burgheze. Numai că lucrul se dovedeşte dificil. Imaginea iubitei îl persecută mai tare ca niciodată, iar vinderea pianului declanşează un explicabil vid interior. Povestirea decurge în acelaşi fel şi mai departe, alternând voinţa cu regretul, decizia nestrămutată cu nostalgia, fără să cadă însă în satiră facilă, fiindcă sinceritatea procesului de clarificare lăuntrică este desăvârşită. Ironia corectează sentimentalismele politice, dar nu alterează un anumit fond de candoare şi motivaţia subiectivă a gesturilor celor mai exagerate, aparent absurde, rămâne intactă. Originalitatea stilului constă tocmai în acest amestec de registre opuse, de sarcasm şi de gravitate inocentă, în trecerea pe nesimţite de la răceala medicală („eram clarificat, oarecum, asupra a ceea ce trebuie extras") la sentimentalismul pătimaş („mi se făcu deodată dor de Sapho, de dimineţile noastre în pădure, de invenţiile noastre, acolo am început să cânt fantezia în re mozartiană – bucata ei preferată") şi înapoi, cu conştiinţa clară a compensaţiei stilistice („îmi va fi greu să uit cât de puternic am strâns-o în braţe acolo, pe camion, ţinând-o lângă mine, cu o disperare de romanţă proastă – care, mult mai târziu, avea să fie defectul şi coşmarul vieţii mele de romancier").

De altă factură sunt naraţiunile care urmează: *Tandreţea ca un refuz al morţii* şi *Bête*, în care biografia tânărului se estompează, ca să se lumineze alte personaje ale familiei, bunica sau verişoara Bette. Înclinaţia spre grotesc şi forţa deformatoare a stilului se constată bine de exemplu în portretul (pregnant, teribil, de pasăre-animal mitologică) al verişoarei: „Avea 76 de ani. Amuţise şi surzise. Puterea ei de spioană venea tocmai din paralizia acestor centri nervoşi. Un unchi – mare calamburgiu – o numise verişoara Bette, Cousine Bette – fiindcă, dacă nu iubise chiar un polonez, se întorsese totuşi de la Auschwitz. Iar Bette de la «bête» – totodată. Era ceva în ea de animal, desigur: o privire de veveriţă, gheare de vultur austro-habsburgic, o coamă de păr aparţinând indubitabil leului britanic, o minte de om la echidistanţa de marile imperii (ceea ce e de asemenea inuman) şi un cifru pe braţul stâng sugerând foarte clar numerele cailor pentru transporturi în regimente de artilerie". Bette (sau Bête) e o biată maniacă, rămasă probabil din lagăr cu obiceiul de a colecţiona totul, şi mai ales fâşii de jurnale; spionajul ei inocent, dar tenace, luat în serios în urma unui denunţ (din fericire după ce spioana murise) e descris de Radu Cosaşu cu umor sumbru, dar şi cu tandreţe. În cealaltă povestire, bunica (personaj frecvent, unul din miturile adolescenţei autorului) se hotărăşte să se mărite, la mai bine de 60 de ani, cu domnul State Levescu, „bărbat de 70 de ani, încă falnic, drept ca bradul, cu maxilare lungi de cal", caricaturist notoriu înainte de război. Situaţia, cam riscantă, e rezolvată magistral de autor şi nuvela este extraordinară tocmai prin delicateţe şi poezie. Bunica (în aşteptarea deciziei nepotului, care era capul familiei) e surprinsă într-o zi îngenuncheată în faţa dulapului cu lenjerie: „Tria cearceafuri, poate le şi număra, pipăia monogramele mari, bine apretate, amintind cumva de vechile sigilii feudale întipărite pe veci în colţul actelor de cetate. Părea o castelană aplecată umil – o secundă – asupra trusoului şi dovezilor indubitabile de nobleţe coborâte din strămoşi până în acest an, 1948"... Scena se continuă cu contemplarea feciorelnică în oglindă a sexagenarei: „Întinse mâna dreaptă în adâncul raftului, scoase de acolo o geantă veche, o deschise şi se ridică în picioare, călcând peste cele două grămezi de garnituri de pat. În faţa oglinzii dulapului, îşi prinse la gât un colier de perle albe – foarte «jeune», cum se zice în lumea bine – perlele străluciră peste reverele capotului negru de bucătărie şi, în cele din urmă, bunica îşi zâmbi în oglindă". Şi este întreruptă de un amănunt grotesc, care spulberă impresia de poezie duioasă: „Rămase

însă cu zâmbetul în suspensie; se apropie de oglindă şi am înţeles că în clipa aceea nu mai zâmbea, ci îşi controla dantura falsă". Fiind vorba de măritiş, controlul acesta se impunea, desigur.

„Auzi, Cosaşule? Dacă vrei să te salvezi, descrie-ţi mătuşile!", i-ar fi strigat Teodor Mazilu, într-o seară de iarnă din 1957, lui Radu Cosaşu, aflat, cum se zice, într-un moment de cumpănă – adică fără slujbă şi fără drept de semnătură, oploşit la una din numeroasele lui mătuşi – şi căruia, pătruns până în oase de gerul lui decembrie, îi mai fusese dat să audă cu câteva clipe înainte, din gura directorului celei mai mari edituri, o altă întrebare fatidică: „Ce mai fac conştiinţele sfâşiate ale cetăţii?" Radu Cosaşu l-a ascultat pe Mazilu şi a închinat mătuşilor cu pricina o bună parte din *Supravieţuiri*. Dar aceasta s-a întâmplat mai târziu. Până una-alta, în 1957, deprindea „cu greu meseria omului care – vorba bunicii mele – stă acasă şi nu face nimic". În realitate, scrie nişte povestiri, mai mult sau mai puţin autobiografice, pe care se gândeşte să le numească *Vivisecţii*. Ştie că nu va găsi cu una-cu două un editor, dar le aşterne cu disperare pe hârtie, transformându-le în ecoul conştiinţei lui sfâşiate, după cum o caracterizase, cu voioşie cinică, personajul întâlnit în noaptea de decembrie la care m-am referit. În 1957, trăieşte din bunăvoinţa singurei mătuşi pe care deocamdată o acceptă (căci ea se află, ideologic, cel mai la stânga cu putinţă, într-o familie cu vederi mic-burgheze, adică de dreapta, de care adolescentul se rupsese categoric) şi se ocupă cu *Vivisecţiile*. Dar, în locul lor, prin 1960, publică o altă carte, de reportaje în ton festiv, intitulată de editură *Energii*, deşi autorul propusese titlul *Macarale*. Exemplarele cărţii, împachetate şi depozitate în holul locuinţei, joacă un anumit rol cu ocazia unei percheziţii: ofiţerul însărcinat, în urma unei sesizări, să descopere valuta inexistentă a mătuşii, devine cel dintâi cititor al volumaşului şi se convinge de nobleţea sentimentelor civice ale nepotului, care se plăteşte astfel, fără să vrea, de datoria contractată, tot fără să vrea, faţă de aripa democrată a propriei familii. Nu-i mai rămâne decât să scrie o dedicaţie pentru omul ordinii publice.

Aceasta este, dacă o pot numi aşa, epica *Logicii*, unul din volumele de *Supravieţuiri*. *Logica* este *Viaţa ca o pradă* a lui Cosaşu: cartea unor cărţi. Combinând jurnalul intim, memoriile, documentele, articolele de ziar, eseul, corespondenţa şi proza, ea este de fapt o scriere nefictivă, care evocă o scurtă şi încărcată perioadă din existenţa autorului. În centru se găsesc câteva zile din preajma şi de după Crăciunul anului 1957. Nu intră în vederile autorului niciun fel de complezenţă faţă de sine. Cu un sarcasm împins până la cruzime, cu o volubilitate pe alocuri disperată, ceea ce imprimă multor pagini un ton patetic, Radu Cosaşu relatează întâmplări şi-şi sondează conştiinţa încercată de iluzii şi de idealisme, de certitudini şi îndoieli. Nu cruţă nimic, niciun amănunt, oricât de dezavantajos sieşi, nicio eroare, nicio laşitate. Am citit rareori o carte mai sinceră; nu străină chiar de un soi de autoflagelare, fără totuşi ca ea să apară, o singură clipă, drept una a cuiva care se consideră „victimă" ori nedreptăţit. Ceea ce, în povestirile din *Supravieţuirile* anterioare, era învăluit sau mascat de ficţiune apare aici transfigurat doar de dorinţa de a spune cât mai mult şi cât mai adevărat: *Logica* stă bine alături de toate acele cărţi în care ficţiunea face loc realităţii. Şi ce realitate! Logica este o carte de proză profundă şi dramatică, într-un stil inteligent, cultivat şi rapid (nu-ţi dă răgaz să te plictiseşti, nici măcar să-ţi tragi sufletul), o carte plină de învăţăminte, autoironică şi „agresivă". Elementul caracteristic constă în arta strângerii şi dozării efectelor. Senzaţionalul nu este numai de ordin faptic, ci şi stilistic. Aici se observă, mai ales, mâna reporterului, a gazetarului; în reunirea disparatului, ca în metafora poeziei avangardiste. Nu numai întreaga carte, şi la nivelul materialului de viaţă alcătuitor, dar fiecare frază procedează prin punerea la un loc a unor lucruri complet diferite, prin structurarea diversului. E şi un mod de a concepe

realitatea, nu prin lanțuri de evenimente, ci prin receptarea lor concomitentă, ca a imaginilor de pe ecran. Să adaugăm și folosirea intenționată a unor clișee sau prefabricate din limbajul gazetăresc. Evocând bunăoară (un exemplu printre atâtea altele) scuturatul casei de către mătușa, cu nume stendhalian, Sanseverina, într-o scenă de epopee domestică și bufă, prozatorul impregnează frazele de formule stereotipe fără legătură cu subiectul și cu atmosfera burgheză, voind probabil să sugereze că nu există cotlon al realității de zi cu zi în care limbajul politic standard să nu-și vâre coada: „Avea ceva de tăvălug, atât verbal, cât și gestual – scrie Radu Cosașu despre gospodină, aflată în plin proces de scuturare a casei de vestigiile trecutului (ne)istoric. Orice mișcare lentă, orice plăcere a lenei, orice încercare de a tempera – «că nu dau turcii...» – erau sancționate cu strigăte scurte și dure, nu enervate, ci pline de o autoritate conștientă de forța și invincibilitatea ei, în genul instalării Gestapoului în satele daneze sau ucrainene. Umorul, mai cu seamă, era inutil. Preferam să mă adăpostesc în baie, cu *La révolte des anges* în mână, unde cuceream un răgaz de o oră, pe puțin, cât se instaurau în casă legile și mecanismele unei stări de urgență. Ecaterina se întorcea din curticică și căra, fără vorbe, covoarele și covorașele învălătucite de Sanseverina, care – comparativ cu acela greu și mare din bucătărie – reproduceau raporturile dintre industria ușoară și cea metalurgică. Lucrările acestei etape – strângerea covoarelor – odată înfăptuite, se trecea, timp de o oră, la bombardamentul năucitor, dar necesar al bătutului lor". Contrastele (faptice și stilistice) se întâlnesc în aproape toate narațiunile din *Logica*. Uneori, ele sunt explicite: autorul adaugă, în „bibliografia" unor capitole, texte scrise și publicate (sau nepublicate) în epoca respectivă. Alteori, ele sunt implicite (după metoda scrisului „mascat", teoretizat în *În ajun*, pe marginea unei nuvele proprii). În *Cornul matinal* apare un anticar care strigă titluri de cărți de succes în tribunele unui patinoar pe care se desfășura un meci de hochei. Nu mai e nevoie să spun ce efect au *Pe aripile vântului* și *La Medeleni* printre strigătele microbiștilor jocului cu crosa. Extraordinar de interesante sunt și conversațiile cu prietenii sau colegii (îndeosebi acelea din *Pauză de gândire* și din *Vol-au-vent cu ciuperci*). Dar gama mijloacelor e foarte întinsă. Partida de belotă din *Cartea* e magistrală. Umorul constă, între altele, și în faptul că intransigentul apărător al adevărului integral și al rațiunii revoluționare este un superstițios, care-și pune în gând tot felul de lucruri, a căror realizare o leagă de hazardul jocului de noroc.

Două povestiri din *Logica* sunt, sub acest raport, inegalabile. Aceea despre redebutul din 1958, când Radu Cosașu scrie recenzii și referate editoriale, pe care le semnează un prieten binevoitor, ajuns acesta notoriu datorită lor, și de decizia căruia însăși culegerea de reportaje din 1960 atârnă la un moment dat (căci editura i-o dăduse tocmai lui la referat, iar el ezită să-l roage pe autor, ca de obicei, să-l întocmească singur!); și aceea petrecută în studioul de filme, relatare halucinantă, grotescă și puțintel înspăimântătoare, a unei scene văzute ca la cinematograf, prin dreptunghiul de geam al unei ferestre închise. Firește, n-am făcut decât să aleg stafidele din cozonac. Există în *Logica* multe alte memorabile portrete și povestiri, cum ar fi acelea legate de familia abandonată (raporturile, kafkiene, cu tatăl, figura mamei, episodul cu fetița bolnavă din *Aria și recitativul* inițial etc.). *Logica* este o operă de proză excepțională, prin tragismul ascuns în toate cutele umorului, prin orchestrarea savantă a temelor și motivelor biografice. Puțini scriitori români și-au povestit cu mai multă sinceritate și într-un mod mai captivant viața dintre două cărți.

După 1989, Radu Cosașu a reluat publicistica. Articolele din *Dilema* și din altele nu se deosebesc radical de narațiunile din *Supraviețuiri*. Nici comentariile sportive nu sunt din alt aluat. În fond, Cosașu își are formula proprie, amestec de ficțiune și de biografie, de nuvelă și de reportaj, oarecum în felul prozelor lui Bogza de dinainte de război, dar punând accentul pe senzaționalul

sufletesc şi moral mai degrabă decât pe acela al faptelor. E peste tot la el un joc subtil între dramatic şi comic, între cruzime şi tandreţe, între ironie şi patetism. Cosaşu e probabil singurul scriitor care a transformat răfuiala cu propriul trecut realist-socialist nu numai într-un document de o tulburătoare autenticitate, dar într-o literatură de foarte bună calitate.

SORIN TITEL
(7 decembrie 1935 – 17 ianuarie 1985)

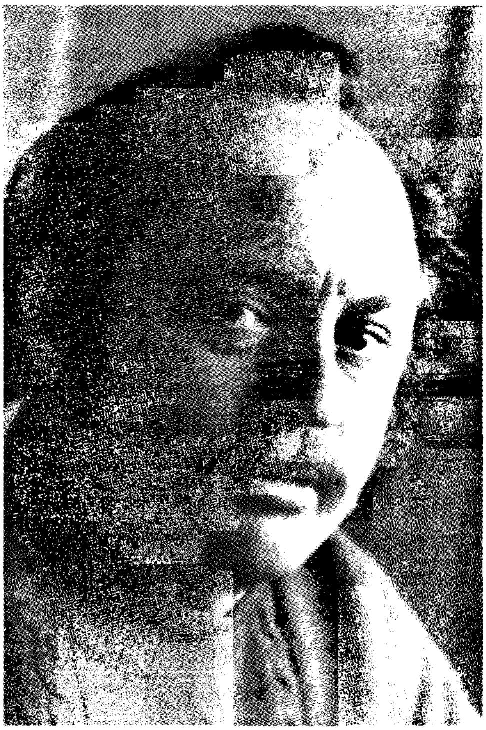


Foto: I. Cucu

Ca mai toţi prozatorii generaţiei '60, Sorin Titel debutează cu proză scurtă (*Copacul,* 1963, *Visuri nobile şi sentimentale* 1967), trecând apoi la roman. Spre deosebire însă de alţii, care fie n-au reuşit în roman (N. Velea), fie şi-au descoperit vocaţie de romancieri (N. Breban, G. Bălăiţă, Aug. Buzura), Sorin Titel a rămas structural un povestitor. De altfel, întâiile lui povestiri sunt remarcabile, printre cele mai bune din deceniul postdogmatic. *Vară cu ochii închişi* ori *Somnul Dorcăi* îşi află locul în orice antologie a genului. Mediul este, cu puţine excepţii, acela al satului bănăţean, cum va fi şi în romanele autobiografice. Perspectiva este de obicei una plină de candoare a copilului asaltat de impresii puternice şi proaspete. Oamenii sunt cuviincioşi şi cumsecade. Viaţa în comunitate este aproape idilică, oarecum în felul de la Slavici, scriitorul a cărui înrâurire asupra lui Sorin Titel a rămas până la sfârşit hotărâtoare, şi e curios cât de rar a fost luată în considerare. Cititor avid şi eseist atent, Sorin Titel i-a cunoscut bine pe scriitorii cel mai des invocaţi în legătură cu propria literatură (Cehov, Sadoveanu, Rebreanu, Melville şi alţii), fără ca totuşi să le putem descoperi mai mult decât întâlniri întâmplătoare. Dacă vorbim de asemănări ori de modele e destul să-l menţionăm pe Ştefan Bănulescu, probabil singurul romancier din toată generaţia care, ca şi Titel, nu l-a trădat pe povestitorul din el. După un debut atât de promiţător, cu Sorin Titel s-a petrecut un lucru surprinzător: povestitorul atât de firesc, natural înzestrat, a sucombat în faţa scriiturii sofisticate a *Noului roman* francez, care a făcut şi alte victime în proza noastră din deceniile 7 şi 8 ale secolului trecut, apărând, s-ar spune, ca o nesperată şansă de modernizare a unui gen până nu de mult încremenit în realismul cel mai vulgar. Dintre toţi autorii de *noi romane*, cel mai puţin predispus pentru artificioasa lui manieră narativă era tocmai Sorin Titel. Autorul povestirilor fremătătoare de viaţă, naturale şi naive, trăgându-şi seva din obiceiurile şi tradiţiile unei comunităţi specifice, compune în *Lunga călătorie a prizonierului* o parabolă absurdă de tip kafkian, filtrată prin inextricabila proză a lui Alain Robbe-Grillet, obligându-şi cititorii să rătăcească, precum prizonierul din roman, prin ţări ale nimănui, nedeterminate geografic sau istoric, fără atmosferă şi fără culoare locală. Teh-

nica narativă a devenit scop în sine. Niciodată înainte, nici în romanele pline de imaginaţie ale romanticilor, nici în acelea onirice ale suprarealiştilor, nu s-a scris o proză atât de radical *nonreferenţială* precum aceea din *le nouveau roman*. Traducerea rapidă în Franţa a *Lungii călătorii* ori succesul de critică (E. Ionesco îi recomandă lui Maurice Nadeau traducerea pe care o făcuse Marie-France Ionesco şi romanul ajunge la editura Denoël) nu sunt decât fenomene de modă. Astăzi nu mai citeşte nimeni *Lunga călătorie* şi prea puţin *Dejunul pe iarbă*, rod totuşi al unei influenţe diferite, şi anume aceea a lui Joyce din *Ullyses*. În aceeaşi epocă, oniriştii (D. Ţepeneag, în primul rând) făcuseră o pasiune, mai uşor de pus în practică, pentru povestirile dublineze ale lui Joyce. Lui Sorin Titel i s-a părut mai rodnic exemplul lui *Ullyses*. Fără a rămâne, ca Ion Biberi înainte de război, la pastişă, autorul *Dejunului* experimentează scriitura multiplă a irlandezului pe o materie personală. Un capitol valabil este chiar primul, o cronică de familie, populată de personaje pitoreşti, care ne sunt trecute repede pe sub ochi. O privire de foarte sus şi *en raccourci* readuce destinele satului slavician din primele povestiri. Cu totul altfel e capitolul următor, stilistic proustian, migălos şi lent, în care copilăria eroului e aşezată sub lupă. Dintre prozatorii generaţiei '80, va folosi acest fel de a scrie Daniel Vighi, bănăţean şi el, cu un accent mai viu pe oralitatea aşa-zicând brută. La Titel, limba e aceea vorbită, dar transcrisă foarte literar. Alt capitol recurge la tehnica fotografică, devenită scumpă, dintre optzecişti, lui Mircea Nedelciu, dar şi dintre şaizecişti, lui Livius Ciocârlie în *Un Burgtheater provincial* şi în alte cărţi, în care un fotograf „citeşte" poze scoase din revelator ale căror personaje prind viaţă şi albumul de familie devine brusc roman. *Dejunul pe iarbă* păstrează un oarecare parfum de epocă şi interesează istoria literară ca un exemplu de încercare novatoare în materie de tehnică narativă, deconstruind romanul tradiţional.

Din fericire, Sorin Titel a renunţat, în romanele care au urmat, la aproape toate procedeele *noului roman*, regăsindu-şi darul de povestitor. Toate cele patru romane considerate îndeobşte, şi pe drept cuvânt, autobiografice (nu însă în mod explicit), sunt nişte divanuri persane în care toată lumea spune şi ascultă poveşti. Din experienţa anterioară îi rămâne autorului doar deconstrucţia: niciunul n-are, în sens, propriu, intrigă. Ov.S. Crohmălniceanu le-a comparat cu un ghem încurcat pe care o mână dibace îl deznoadă, trăgând necontenit alte fire. Uneori nu e nicio legătură formală între aceste povestiri, nici chiar câtă este în *Decameron* sau în *Halima*: este totuşi una de mediu şi de atmosferă. Sorin Titel explorează la nesfârşit aceeaşi lume bănăţeană din povestirile debutului şi din prima parte a *Dejunului pe iarbă*, coborând uneori în timp până dincolo de 1900 şi extinzând aria către Europa Centrală a aceluiaşi Slavici sau a prozatorilor austrieci ai imperiului chesaro-crăiesc. Nu s-a remarcat cât de bine seamănă aceste patru romane cu tetralogia neterminată a lui Şt. Bănulescu intitulată *Cartea de la Metopolis*. Nu e vorba doar de încercarea de constituire a unei lumi proprii, cu toate ale ei, zugrăvită aproape monografic (o arhivă şi o monografie sentimentală, la amândoi scriitorii), după modelul din faulkneriana Yokpanatanpha, ci şi de rolul acordat imaginaţiei, adică poveştilor în care această lume ia fiinţă. Întreg realismul minuţios, exact, fermecător e rodul divanului de poveşti. Când, în *Femeie, iată fiul tău* (1983), cel din urmă roman din serie, autorul recurge la o manieră obiectivă, interesul la lectură scade simţitor. La Sorin Titel nu forţa în sine, de a crea o lume vie, autentică, e impresionantă, ci arta povestirii. Miracolul acestei lumi ţine de poveştile pe care şi le spune ea însăşi, în tot timpul şi în tot locul. Sunt personaje şi scene deopotrivă de extraordinare. În *Ţara îndepărtată* (1974), primul şi probabil cel mai plin de farmec dintre toate, sunt două astfel de personaje greu de uitat, Eva Nada, bătrâna şi fidela servitoare, neştiutoare de carte, care se miră că învăţătorul nu se pricepe să-i scrie fiului ei în cuvinte colosalul oftat care-i sparge pieptul, urmat doar de exclamaţia „Săraca Lina!" (Lina

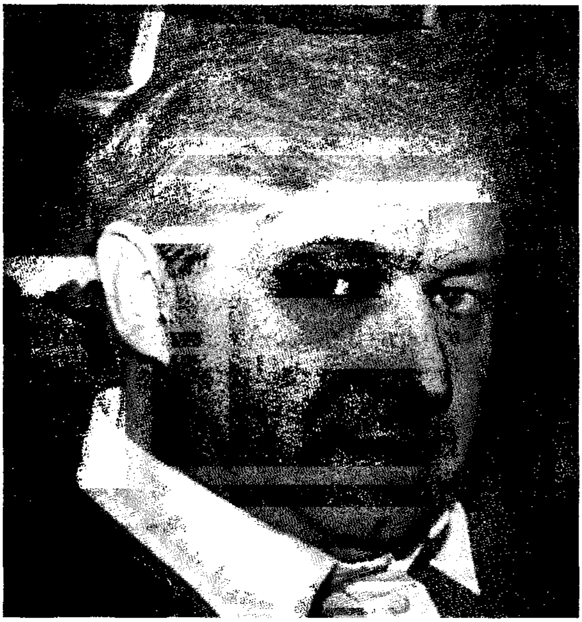
fiind chiar ea), sau Frau Grette, care-şi pierde minţile când îi sunt ucişi într-un bombardament doi copii şi se îneacă în Dunăre la Budapesta, unde fugise de acasă. Sunt şi scene colective deopotrivă de puternice. Romanul începe cu o călătorie cu trenul a elevilor, însoţiţi de mamele lor, şi care se reîntorc din vacanţă la şcoală. Din masa amorfă, în primele pagini, nediferenţiată, se desprind treptat figuri, siluete, se fac remarcate gesturi, se aud voci, se spun istorii, se fac şi se desfac prietenii. Măiestria scriitorului nu are egal în zugrăvirea acestei realităţi care se desfăşoară de la sine, sub ochii noştri fascinaţi de jocul de lumini şi de umbre al poveştii. Încă şi mai bănulescian este *Pasărea și umbra* (1977), lucru trecut neobservat, deşi critica a vânat simboluri într-un roman mult mai realist decât *Cartea de la Metopolis* şi acordând mai puţină importanţă mitizării decât romanele lui Bănulescu. Ceea ce apropie vertiginos unul de altul aceste romane scrise în acelaşi timp (deşi în nuvela *Dropia*, cu zece-cincisprezece ani anterioară, metoda era deja prezentă) este viguroasa lor artă de a spune poveşti, pe care au stăpânit-o puţini, Sadoveanu, Creangă – moldovenii, nu însă ardelenii, mult mai obiectivi, dar nu poveşti despre orice, ci numai despre lumea de poveste a fiecăruia. E interesantă depeizarea scriitorului român ori de câte ori iese din perimetrul care i-a fost dat: mediocrului *Bildungsroman* vienez al doctorului Tim din *Ţara* îndepărtată îi răspunde încă şi mai palida prezenţă pariziană a pictorului Marcu în *Femeie, iată fiul tău*. Cu un prolog neegalat, ca frumuseţe, *Clipa cea repede* (1979) este romanul melancolic al destrămării lumii lui Sorin Titel. Deşi nicăieri naratorul nu este şi protagonist (foarte puţin în *Ţara*), aspectul memorialistic prevalează asupra celui romanesc şi romanele încep să fie tot mai des citite în cheie autobiografică. Paradisul copilăriei se surpă treptat. Oamenii de treabă, parcă uitaţi de timp, supravieţuitori din *la belle époque*, dispar unul după altul din scenă. Trecutul moare ireversibil şi pentru că, fapt nebăgat în seamă, Sorin Titel evită să împingă acţiunea vreunuia până în prezent, obiectul memorialisticii nefiind niciodată actual. Cu excepţia câtorva pagini, de altfel fără interes, totul se opreşte în primii ani după Războiul al Doilea, începutul trebuind căutat (dacă ne gândim la peripeţiile unuia dintre eroii celui din urmă roman din serie) înainte de războiul dintâi, cu vădită predilecţie pentru anii '30 ai secolului XX. Aceasta e, în timp şi spaţiu, lumea poveştilor lui Sorin Titel. Câteva scenarii de film şi un roman neterminat nu ne mai reţin atenţia. Sorin Titel rămâne un prozator original şi interesant.

NICOLAE BREBAN

(n. 1 februarie 1934)

Cel mai original şi puternic romancier postbelic ar fi putut fi şi un mare scriitor, dacă nu i-ar fi lipsit un anumit discernământ. S-a spus despre Nicolae Breban că scrie rău. Şi Hortensia Papadat-Bengescu a avut parte de un reproş asemănător. În cazul autoarei *Hallipilor*, e vorba de perimarea unor neologisme de origine franceză, curente în anii '20 ai secolului trecut, dar care nu s-au impus în limba literară. Explicaţia stilului plin de greşeli al lui Breban este alta: autorul îşi însuşeşte limba personajelor. Se exprimă prin ele şi uneori se lasă exprimat de ele. Gasset a observat cum Don Quijote se îmbibă de Sancho Panza iar acesta din urmă se quijotizează. Un lucru asemănător se petrece între autor şi narator (care e, de la un punct înainte, un personaj) în romanele lui Breban. Scriitorul e departe de a fi, cum l-au considerat contestatarii lui (tot mai mulţi de la o vreme), incult ori, de către cei mai maliţioşi,

semidoct. A citit enorm literatură, filosofie. A publicat un eseu despre Nietzsche, pe care l-a citit în germană. *Spiritul românesc în fața unei dictaturi* e o culegere interesantă de articole de istoria și filosofia culturii române. Este însă evident și faptul că Breban a asimilat într-un mod absolut personal variatele sale lecturi, pe care, când le „restituie", le face de nerecunoscut, după ce le trece prin câmpul magnetic al obsesiilor sale, aceleași, de la prima la ultima carte. Obsesiile însă contravin spiritului critic. Romanele sunt, mai ales după 1989, tot mai dezlânate, mai greoaie, mai sclerotice. Ideile paranoice ale autorului se depun peste tot, obturând ori fisurând vasele de sânge ale romanelor, amenințate deopotrivă de hemoragie verbală și de tromboză.



Francisca (1965), romanul de debut, azi neglijabil, reprezintă totuși o jumătate de pas peste standardele prozei realist-socialiste din prima parte a anilor '60. Este un roman al „vieții industriale", cu activiști de partid tenaci și rămășițe burgheze, în care lucrul cel mai interesant constă în felul în care un bărbat încearcă să educe în sensul convingerilor lui de clasă și s-o dezbare de prejudecățile clasei ei, o femeie tânără cu origine proastă. (Un deceniu mai târziu, tema va reapărea, în *Viața este în altă parte*, romanul publicat de Milan Kundera în Franța). Câteva momente (între care acela în care eroina își pierde pentru câteva clipe cunoștința surprinzând o scenă impregnată de o senzualitate obscură, ca atâtea la Breban mai târziu, dintre mama ei și un bărbat străin) dau de pe acum măsura unui talent excepțional. *În absența stăpânilor* (1966) este întâiul roman brebanian în totalitate. Tiparul moral al prozei scriitorului nu va mai fi niciodată schimbat de atunci încoace. Ceea ce atrage imediat atenția este densitatea fizică a prozei, fără spații vide, așa-zicând corporalitatea ei. Totodată, natura conflictuală și violentă a caracterelor și a relațiilor. Personajele lui Breban se pândesc, se urmăresc, se vânează, ca animalele de pradă. Bărbații își cuceresc femeile violându-le. Și uneori femeile procedează cu bărbații lor la fel. Niciunul nu încearcă să obțină prin seducție ceea ce dorește, preferând brutalitatea. Raporturile dintre ele sunt încărcate de sexualitate ca de un curent electric. Stilistic proza lui Breban este oximoronică, de unde o tensiune aproape permanentă. Romanul nostru postpsihologic are în a doua carte a lui Breban un exemplu edificator. Critica anilor '60 i-a intuit cu oarecare dificultate formula, care nu era aceea analitică și introspectivă din romanul doric sau ionic de dinainte de război. Psihologiile nu sunt nici coerente, nici verosimile. Par manipulate de un narator interesat mai degrabă de un nivel biologic ori pur sexual al relațiilor interumane decât de acela social ori moral obișnuit. „Masculin" și „feminin" devin entități ontologice care transcend comportarea socială ori conduita etică a personajelor. Titlul (*În absența stăpânilor*) indică limpede și faptul că relațiile sunt unele de forță dintre ființe tari (bărbați, adulți) și slabe (bătrâni, femei, copii). Romanul se compune din trei narațiuni distincte, legate exclusiv prin ideea din titlu. (Ca și nuvela lui Faulkner *Wild Palms*, pe care nu e probabil ca Breban s-o fi citit). Cea dintâi, *Bătrâni*, înfățișează cazuri de energie epuizată. Ochiul romancierului e discriminatoriu: bătrânii sunt urâți, dezgustători, morbizi și, mai presus

de orice, efeminaţi. Un misoginism latent e de remarcat în aceste pagini. În romanele ulterioare, autorul nu se mai străduieşte să-l ascundă. Colonelul Pleşoianu, de exemplu, a împrumutat definitiv aerul cucoanelor de vârsta a treia în mijlocul cărora îşi petrece viaţa. Femeile, la rândul lor, par fie bărbaţi cu fustă, ca falsa nepoată, fie fete bătrâne, ca doamna Iamandi. Eroina din *Femei* se sinucide după două tentative eşuate de a-şi aservi bărbaţii: şi nu din capriciu ori din cochetărie, cât din cauza felului ei dominator de a fi. În *Copii*, instinctul sexual urâţeşte o vârstă considerată îndeobşte frumoasă, imaginaţia adolescentului Herbert fiind cutreierată de monştri. În romanele care urmează, aceste raporturi naturale de forţă se vor politiza: lumea prozatorului se va scinda, nietzschean, între puternici şi slabi, stăpâni şi sclavi, individualităţi accentuate şi „turme", devenind teatrul exclusiv al unei decimante lupte pentru putere. Când scria *În absenţa stăpânilor*, încă neconsacratului romancier i se îngăduia cel mult inventarierea discretă a tipurilor biologice cu pricina, nu şi dezvăluirea naturii politice a raporturilor. A considera această natură mai mult decât o sugestie, cum fac unii critici astăzi, este a interveni în trecutul literaturii printr-o actualizare abuzivă. A trecut în schimb nerelevat modul provocator al romancierului de a înfăţişa cazuri sau destine, forţând psihologia, dispreţuind convenţiile de tot felul şi obligându-şi cititorul să-i accepte propriile reguli ale jocului, inclusiv cele legate de limbaj. Niciun personaj din *În absenţa stăpânilor* nu e de la un capăt la altul consecvent. Unele sunt neverosimile. Naratorul procedează ca eroina din *Femei* care-şi confecţionează scenarii în funcţie de care încearcă să câştige războiul personal cu bărbaţii. Fără a se sinchisi de acurateţea gramaticală a expresiei, romancierul inventează un nou chip de-a face curte cititorului: nu trezindu-i simpatia, interesul, seducându-l adică, ci şocându-l, oripilându-l, ca acel Don Juan *à l'envers* care va fi Rogulski. Metoda de a se face dezagreabil, moral şi stilistic, ca să-şi cucerească şi stăpânească cititorul a fost brevetată în romanul românesc de Nicolae Breban.

În *Animale bolnave* însă autorul va uza doar parţial de ea, şi doar în măsura în care, odată alese stereotipurile morale, le repetă ca un obsedat. La apariţia romanului, toată critica a părut convinsă că autorul îşi continuă atât problematica din primele cărţi, cât şi politica: iraţionalul, nietzscheanismul, fixaţiile, ambiguităţile. Nu s-a văzut că *Animale bolnave* nu mai era artistic la fel de provocator ca şi cum autorul ar fi făcut cu sine un pariu şi anume că este capabil să scrie un roman pe gustul cititorului mijlociu, care să aibă un puternic aspect comercial. Ar fi de remarcat şi că la fel au procedat, la sfârşitul anilor '60 şi la începutul anilor '70, şi alţi romancieri – Alexandru Ivasiuc, Aug. Buzura, Sorin Titel – care au preferat evazionismului estetic sofisticat o formulă de proză tradiţională şi atractivă. *Animale bolnave* e un polar psihlogic, construit după reţeta obişnuită, cu suspansul şi explicaţia finală de rigoare. E una din foarte puţinele reuşite în materie de roman poliţist la noi, alături de exemplu de *Duminica mironosiţelor* al Danei Dumitriu. Factura poliţistă a slujit adesea o mare idee, de la Dostoievski la Dürrenmatt. Semnificativă în *Animale bolnave* e, spre deosebire de *În absenţa stăpânilor*, grija pentru o psihologie plauzibilă. Protagoniştii nu sunt neapărat oameni obişnuiţi, dar, chiar şi în excepţie, ei se dovedesc verosimili. Fragilul Paul e un mitoman, uriaşul Krinitzki, bărbat puternic, capabil de cel mai perfect *self control*, Miloia ascunde sub figura lui de ţârcovnic impulsuri criminale, Irina se crede *porte-malheur*. Toţi trăiesc într-un mediu descris cu exactitate, aşa-zicând recognoscibil sociologic şi politic. Transpus în filmul făcut după roman, mediul a iritat-o pe Elena Ceauşescu din cauza aspectului mizerabilist al locurilor şi al oamenilor. Trama epică e pe cât de bogată în întâmplări, pe atât de riguroasă. Orice istorie începută îşi are încheierea. Niciun capăt de fir nu rămâne liber. Lucrurile stau aşa: într-un orăşel de munte pe jumătate industrializat au loc trei crime, fără aparentă legătură una cu alta, la

dezlegarea cărora participă poliţişti şi procurori locali ori veniţi de la regiune (fostele judeţe) şi chiar din Capitală. Securitatea, nenumită, conduce de fapt ancheta. Problema puterii din cărţile precedente este aici absentă, fie şi într-o formă voalat metafizică. Anchetatorii şi chiar ofiţerul de Securitate, prea puţin ortodox în metode, sunt mai degrabă simpatici. Procurorul e un cvadragenar de modă veche, un Porfiri Petrovici din *Crimă şi pedeapsă* nu tot aşa de obsecvios-insistent, însuşire pe care o are în schimb plutonierul de miliţie Mateiaş, cel care dă de capăt crimelor. O anume estompare a conflictelor din epocă e sesizabilă în roman, cu tot aspectul lui realist. Predicile sectantului Krinitzki sunt tolerate de autorităţi, deşi omul trece drept un lider de opinie redutabil. Singura presiune vine de la secretarul PCR din uzină şi ea se află, în definitiv, la originea seriei de crime. Motivaţia acestor crime e pusă, tot ca o estompă, pe seama patologiei: Miloia, ucigaşul, ar fi un paranoic, client al azilului psihiatric. Cenzura ori autocenzura vor fi avut un cuvânt de spus în această soluţie finală a lucrurilor. Romanul e admirabil, cel mai bine structurat şi cel mai lizibil al autorului, dar compararea cu Dostoievski şi Dürrenmatt este exagerată: nici fondul biblic religios pe care se sprijină lecturile lui Krinitzki n-are anvergura metafizică a crimei şi pedepsei de la scriitorul rus (reprezentând totuşi o iniţiativă curajoasă în romanul românesc al anilor '60), nici jocul oribil de hazard şi necesitate nu-l egalează pe acela al crimei fără pedeapsă din romanele elveţianului.

Îngerul de gips apare după câţiva ani în care existenţa scriitorului a fost aşa-zicând dată peste cap. Când pleca în Franţa, în primăvara lui 1971, ca să-şi prezinte la Festivalul de la Cannes filmul după *Animale bolnave*, Breban era membru supleant al CC al PCR, redactor-şef al *României literare* şi membru în Biroul Uniunii Scriitorilor. Pe scurt, un puternic al zilei iar dintre scriitori, fără îndoială cel mai agreat de Ceauşeşti. În urma Tezelor din iulie din acelaşi an şi a declaraţiilor de protest acordate presei franceze, Breban e demis din toate funcţiile, şi interzis de la publicare. Toată lumea crede că a ales exilul. În 1972 revine pe neaşteptate în ţară. Deşi marginalizat până la căderea regimului, poate tipări totuşi cărţi. *Îngerul de gips* e cea dintâi de după ruptură. Critica, la apariţie, în 1973, e în general negativă. Romanul e fie atacat pe faţă (de către Valeriu Rîpeanu, Aurel Martin, Ion Ianoşi), fie lăudat cu o anumită perversitate (Ov.S. Crohmălniceanu). Până la un punct, *Îngerul de gips* e povestea autorului însuşi, a prăbuşirii unui om puternic, deşi ideea e mai veche, de pe când scria *Animale bolnave*, după cum va mărturisi Breban însuşi, în 1997, în prefaţa la ediţia a doua. Decăderea unor puternici ai zilei cunoaşte oarecare circulaţie în romanele anilor '70-'80, de obicei fiind vorba de dizgraţiaţi politic (la Al. Ivasiuc, sau la Dumitru Popescu). Doctorul Minda din *Îngerul de gips* decade, el, din pricina patimei pentru o femeie. Nici măcar a uneia fatale. Mia Fabian e o „femeiuşcă", inteligentă, vicleană şi trivială, mai degrabă dotată cu tupeu decât cu farmec, o Rogulski cu fustă, nesuferită, agresivă şi eficace. E unul dintre cele mai izbutite personaje ale scriitorului. Mai puţin interesant e Minda, medic faimos, om subţire, instruit şi snob. Meritul principal al romanului constă în înfăţişarea metamorfozei acestui bărbat sigur pe sine, adulat de femei superbe, în căţeluşul de companie al „femeiuştii". Dezagregarea voinţei lui Minda e zugrăvită cu o aplicaţie de care puţini prozatori ar fi fost în stare. Metamorfoze sunt şi în alte romane ale lui Breban, dar, de regulă, abrupte. Singura, epic şi psihologic desfăşurată, este aceasta din *Îngerul de gips*, roman, ca şi *Animale bolnave*, psihologic banal şi naturalist. Trebuia să aşteptăm *Bunavestire* ca să constatăm „antinaturalismul" pe care autorul, în prefaţa din 1997, îl socoteşte nota caracteristică a *Îngerului de gips*, roman digest, deşi lungit peste măsură, digresiv, cu zeci de pagini inutile în economia acţiunii şi a psihologiei. *Animale bolnave* era, prin comparaţie, o maşinărie desăvârşită.

Protagonistul din *Bunavestire* este un tânăr merceolog, silit de meserie să colinde Provincia

ardeleană ca un comis-voiajor (profesie ca şi inexistentă totuşi la noi înainte de 1989, într-un comerţ complet etatizat) al cooperativei lui meşteşugăreşti. Meseria i-a interesat şi pe alţii: pe Kafka în *Metamorfoza* cu al lui Gregor Samsa sau pe Dürrenmatt în *Pana de automobil* cu Alfredo Traps. În capitolul iniţial al romanului, un tinerel spilcuit şi anost, pe nume Traian-Liviu Grobei, îşi consumă concediul legal pe străzile unei staţiuni de odihnă. Nu se desparte nicio clipă de tranzistorul (la modă în anii '60) care-i spânzură de umăr. Are un program cotidian perfect pus la punct: muzee, case memoriale, masa de prânz, filme, lecturi, masa de seară, audiţii radiofonice cu Bach şi *Ora agronomului*. E un individ cu pretenţii intelectuale, serios, calculat şi cam meschin („făcu repede socoteala cât putea să-l coste cafeaua, biletul de tren, eventual îi va lua şi ei unul? nici pomeneală, atât timp cât n-o invitase el"). Caută în totul „partea instructivă a lucrurilor" şi îi dispreţuieşte pe „hăndrălăii ce mişună prin staţiuni" fără treabă. Are conştiinţa superiorităţii sale de om ordonat şi grav, „cu timpul bine împărţit, cu un acut simţ al demnităţii". Se teme, mai presus de orice, să nu se irosească. Niciun minut, niciun gest, nicio picătură de spermă nu trebuie risipite fără folos. Îi urăşte pe „cei ajunşi", pe „inşii ăştia mereu relaxaţi" cu bani şi relaţii. Cariera acestui individ şters începe de la întâlnirea cu frumoasa Lelia Crăiniceanu – mesagerul „celeilalte lumi", al cărei acces lui îi este deocamdată închis –, felina, visătoarea Lelia, întinsă leneş pe canapea ca o prinţesă de provincie somnoroasă şi fermecătoare. Grobei o va seduce pe Lelia, dar după ce, mai întâi, se va sustrage graţiilor ei. E primul indiciu al unei „metode" de care se va sluji, conştient, Rogulski în romanul următor, *Don Juan*. Ca şi cum stăpânirea de sine l-ar fi săltat în ochii celorlalţi cu câţiva centimetri, Grobei devine sigur de el, grosolan cât trebuie, placid dominator cât e nevoie. În „slugă" se deşteaptă „stăpânul". Prin tenacitate, îşi desăvârşeşte opera: lărgeşte cercul cuceririi, cuprinzând în el familia fetei, care, iată, capitulează, cu mic - cu mare, cu tată, mamă, soră, cumnat, motocicletă, columbar, cozonac şi dulceaţă, cu albumele şi cu amintirile ei scumpe de... familie, în faţa plinului de tact (ce e tactul dacă nu inteligenţa locului comun?) Grobei. Care nu se opreşte până când nu află la picioarele lui, seduse, oraşul întreg, Provincia însăşi, marea familie în care trăiesc cu toţii. Cucerirea este acum completă: Lelia a devenit logodnica oficială a solidului (moralmente, solidului) comis-voiajor, eşantionul lui cel mai de preţ. Zburdălniciile tinereţii s-au sfârşit. Spăşită, umilită, ea s-a întors la Grobei, pe care a început chiar să-l iubească, la început puţin, apoi de-a binelea. Cine ar fi crezut? Poate doar Grobei însuşi. Dar, lovitură de teatru: vânătorul îşi abandonează prada, pe Lelia, pe iminenţii socri, noile relaţii, pe toată lumea. Dispare pur şi simplu, absorbit de o preocupare care a crescut în el, în tot acest răstimp, ca un cancer. Autorul însuşi intră în scenă spre a celebra neaşteptatul eveniment: „Totul pare finit, epuizat, din punctul nostru de vedere şi al simpaticului lector, evident! Materia epică pare şi este epuizată, dar... Doamne, viaţa, istoria, istoriografia, sunt pline de surprize, realmente totul e de cel mai prost gust: atunci când totul pare (şi este!) finit, tocmai atunci apare... nu-i aşa... apar tot felul de complicaţii..." La pagina 400 a romanului, destinul lui Grobei ia o turnură ciudată. Merceologul a văzut într-un album al familiei Crăiniceanu o fotografie, de care a fost tulburat, fascinat, copleşit. Viaţa lui îşi schimbă brusc cursul, în micul Grobei mijeşte o mare personalitate. Aceasta e *metamorfoza*. Nimic, la prima vedere, nu indică în Grobei statura eroului excepţional. Din contra, el este unul din acele personaje neînsemnate, ca şi Samsa sau Traps, răspândite în literatura modernă, în care Northrop Frie a identificat (*Anatomia criticii*) un ultim, până azi, avatar a Eroului. Particularitatea unui astfel de personaj se datorează faptului că el este simţit „inferior" de cititorul mediu care participă la actele lui. Participarea nu mai este din această cauză inocentă: în

atitudinea cititorului, tentat să compătimească sau să se bucure împreună cu personajul, se strecoară o inevitabilă undă de dispreţ, ca acela pe care-l arătăm uneori, fără răutate, fiinţelor pe care le simţim mai prejos decât noi. Ambiguitatea tonului în *Bunavestire* constă în specularea de către narator a acestei poziţii contradictorii. Zeii, care hotărăsc soarta lui Grobei, nu sunt nici ei cruţaţi. Comparaţi cu nişte spectatori grosolani din cinematograful lumii, ei sunt la fel de ridicoli şi de proşti ca şi muritorii de rând. Muritorii şi nemuritorii apar în egală măsură „degradaţi", scoborâţi. Întâlnirea cu supranaturalul, dacă pot spune aşa, este banalizată. Să ne amintim de aceea, încă foarte clasică şi dostoievskiană în spirit deşi puternic impregnată de ironie, din *Doktor Faustus*, unde, la apariţia diavolului („un bărbat pirpiriu..., cu o şapcă sport pusă pe-o ureche"), lui Leverkühn i se face foarte frig şi camera până atunci ocrotitoare, plăcută, din casa Manardi, unde eroul locuia, începe să semene cu o gheţărie. Niciun astfel de indiciu nu mai apare în *Bunavestire*. Misterul e, în aceste condiţii, complet secularizat, ca şi destinul, care nu mai are nimic din vechiul *fatum*: este el însuşi „micşorat"", transformat într-un accident. Dürrenmatt explică, în primul capitol din *Pana de automobil*, felul cum acţionează în lumea modernă fatalităţile: „Nu mai ştim ce-i teama de Dumnezeu, nu ne mai pasă de dreptate, de atotprezentul Destin din *Simfonia a cincea*. Locul lor l-au luat accidentele de circulaţie, digurile care se prăbuşesc din cauza greşelilor de construcţie, exploziile uzinelor unde se fabrică bomba atomică, cauzate de neglijenţa vreunui tehnician, de vreun generator prost reglat". Cine relatează în definitiv banala şi totodată nemaipomenita întâmplare prin care lui Grobei i se revelă destinul? Un narator care seamănă foarte bine cu acela al psihologiştilor, deşi nu apare ca personaj în acţiune: tatonant, nesigur, căutându-şi parcă vorbele, ca un martor indiscret şi puţin confuz, incapabil să sfârşească frazele. Pare implicat, se bâlbâie, e luat el însuşi prin surprindere de ce se petrece sub ochii lui. În acelaşi timp, comentează scena cu ironia cuiva care se uită foarte de sus. E complice la ignoranţa personajului, dar îşi şi bate joc de el. Perspectiva e dublă: situată, pe de o parte, la nivelul de înţelegere al lui Grobei şi al Leliei, al căror limbaj semicult îl împrumută; situată, pe de altă parte, în provincia „hipercelestă" a zeilor care dispun cu grosolănie de soarta bieţilor muritori. Dublă este şi atitudinea naratorului: complice şi sarcastică. Oameni şi zei sunt deopotrivă luaţi în serios şi batjocoriţi. Deosebirea de tonul romanului tradiţional (doric sau ionic) n-a fost niciodată mai evidentă decât în aceste pagini din *Bunavestire*, în care o ambiguitate fundamentală provine dintr-o identificare ironică. Să notăm şi alt lucru despre tonul naratorului şi anume familiaritatea. Cel care povesteşte o face cu un aer destins, amical, deloc scorţos. Are, în orice caz, o teribilă facondă. Slujindu-se de un mod de exprimare care poate fi acela al personajelor, nu reproduce însă vorbirea acestora în scopuri realiste: o dilată, o hipertrofiază, o potenţează. Expressivitatea involuntară a limbajului subcultural al personajelor este ridicată la puterea a doua. Un Grobei imens vorbeşte de fapt despre micul Grobei. Acest fenomen stilistic îl putem numi grobeizarea naratorului. Nu este o simplă imitare şi nici una accidentală. Şi nu este o treptată asimilare a naratorului de către personajul lui, o contaminare după zeci ori sute de pagini de convieţuire: de la prima frază a romanului naratorul este deja intrat în pielea lui Grobei, în sensul că prima frază a romanului (identificată ca atare de romancierul însuşi în *Postfaţă*) provine din zona kitschului, care defineşte lumea şi gusturile comis-voiajorului: „Zăpada se topea, scurgându-se în rigole. Soarele ardea vesel, aerul era nemişcat şi centrul staţiunii forfotea de lume". *Bunavestire* nu este pur şi simplu un roman *despre* Grobei: este romanul *lui* Grobei. De adevărata încărcătură stilistică a frazei iniţiale nu ne dăm seama imediat: îl suspectăm la început pe autor de a face concesii gustului mic-burghez, introducându-şi protagonistul în acţiune printr-una din acele formule devenite

clişeu pe care azi le întâlneşti doar la muzeul formelor literare sau sub pana romancierilor mediocri. Abia apoi observăm că autorul procedează peste tot aşa şi descoperim caracterul conştient al procedeului. Obiecţia că romanul e „prost scris", „agramat", într-o limbă pe cât de urâtă pe atât de incorectă a fost făcută, nu o dată, lui Nicolae Breban şi de către critici, şi de către prozatori. Obiecţia denotă o lectură greşită. E destul să citim *Postfaţa* sau orice text critic al romancierului, de exemplu unul din interviurile sale, ca să ne dăm seama de un lucru ce nu mai trebuia de fapt demonstrat şi anume că Nicolae Breban are o deplină proprietate asupra cuvintelor şi că stilul eseurilor sale e, când trebuie, ideologic şi abstract. Cel care însă povesteşte în *Bunavestire* (şi în celelalte romane, poate nu încă în *Francisca*, dar cu siguranţă în *Îngerul de gips*) nu este Nicolae Breban, ci un narator care are cu protagonistul său un raport cu totul special: un raport, aş spune, de atracţie-respingere, de simpatie sau presiune. Este ca şi cum un impuls irepresibil l-ar determina pe narator, pe de o parte, să se apropie de eroul său, cu o patimă neascunsă, să-i exproprieze vocabularul, să-i poarte în văzul lumii expresiile, stereotipiile, semidoctismul vorbirii, iar pe de alta, să-şi ia distanţele, să-l ironizeze, să-l terfelească, să-l calce în picioare.

Deşi nu există nicio îndoială că autorul *Buneivestiri* şi-a „fracturat" deliberat protagonistul, dintr-o raţiune polemică, reproşul cel mai stăruitor care i s-a adus a fost că, încălcând verosimilitatea (psihologică, socială), creează în Grobei un personaj neplauzibil. Primele patru sute de pagini ale romanului au fost acceptate ca un bun roman de moravuri; ultimele două sute au fost considerate o eroare. Un răspuns există însă chiar în roman. Romancierul spune, insidios: „Şi apoi, cine ştie, Grobei, purtându-se ilogic, este logic în esenţă, iar eu însumi fidel structurii sale adânci, celei care i se revelă lui însuşi, în acelaşi timp ca şi mie ...?" Şi continuă în chipul cel mai net: „Şi-apoi, eu nu am de ales! Eu trebuie să-l urmez, ucenicul vrăjitor, odată ce a dezlănţuit furia apelor, va muri înecat, niciun magistru omnipotent nu-l va salva, ca în legendă. Eu trebuie să-l urmez, într-adevăr nu am încotro [...] Eu îmi urmez destinul, ca şi Grobei..." Ca şi *În absenţa stăpânilor*, dar deosebit de *Animale bolnave* şi de *Îngerul de gips*, *Bunavestire* e un roman postrealist şi postpsihologic. Privit mai îndeaproape, protagonistul romanului ne dezvăluie, pe lângă „fractura" pe care am analizat-o, o serie de alte, mărunte, aproape insesizabile fisuri. Cine este Grobei? Ştim deja că e un tânăr funcţionar prea serios şi prea grav pentru vârsta lui, doritor să se instruiască, cam lipsit de discernământ în alegerea mijloacelor, provincial stângaci, dar capabil de „autosupraveghere raţională". „Un sentiment distins, un semidoct necesar, cu o voinţă remarcabilă", spune naratorul. Chiar din această caracterizare putem observa două lucruri interesante. Întâi, aspectul ei voit contradictoriu, relevat de natura oximoronică a expresiilor. Ea exista deja în *În absenţa stăpânilor.* O analiză sub acest raport a romanului ar descoperi prezenţa unui mare număr de oximoroane, prin urmare a unei clare intenţionalităţi artistice: „Un început de milă faţă de ea însăşi o cuprinse, ceva *foarte greţos, foarte plăcut*"; „...Mai bine zis, mă dispreţuia *sincer, afectuos*"; „Voi care mă iubiţi cu ură"; „Era un cer negru, plin de speranţă"; „Cocles, judecătorul, era un om şters, plin de personalitate" etc. Acest mod voit contradictoriu de a defini actele sau firile personajelor ar fi greu de interpretat într-un roman realist unde coerenţa psihologică (ca să mă refer doar la ea) implică şi o coerenţă a tratării stilistice a personajului. Complexitatea personajului realist nu e niciodată contradictorie: ea ţine totdeauna de o continuitate latentă a tipului. Grobei ne apare însă, din capul locului, ca un personaj discontinuu. Este al doilea lucru pe care-l putem remarca în caracterizarea citată. Semidoctul este dotat cu o mare voinţă, dar nu una care să se irosească, ci una necesară, capabilă a-şi propune un scop şi a-l atinge. Acest scop pare la început să fie căsătoria lui cu Lelia. Grobei se va dovedi însă

superior bănuielilor noastre. Romancierul sugerase în câteva rânduri acest lucru, trecut la prima lectură neobservat. O cunoştinţă întâmplătoare de la Sinaia, colega de cameră a Leliei, intuieşte în tânărul vizitator o neconştientă forţă secretă. Grobei însuşi va scrie, ceva mai târziu, Leliei: „Numai că eu nu eram un simplu funcţionar". Ca şi Antipa din *Lumea în două zile* (dar nu pe rând, în cele două părţi ale romanului, ca la Bălăiţă, ci concomitent, uneori în aceeaşi scenă), Grobei este deopotrivă tinerelul stângaci, penibil, care o acostează pe Lelia şi un bărbat dotat cu o perfectă ştiinţă a vieţii. „Nu am făcut şi nici nu am vrut să fac «frescă»", adaugă autorul în *Postfaţă*. *Bunavestire* este romanul naşterii unui „mit contrafăcut de ridicol". Totul e în acelaşi timp măreţ şi ridicol în ascensiunea lui Grobei: nişte zei penibili care încurcă cărţile, un destin caraghios, o întâmplare de prost gust dintr-o după-amiază în sânul familiei lui viitoare îl smulg pe neînsemnatul comis-voiajor din drumurile lui obişnuite şi-l aruncă în braţele Marii Aventuri. Realitatea cea mai banală este căptuşită de mit. Începând cu cea mai obişnuită scenă domestică: „În curtea găinilor, lângă «ştahul» porcilor care se auzeau grohăind şi râmând, cântând peste cărămizile lor bolnave pe care le dislocau cu botul, din pur umor, porcii nevăzuţi. Doar duhoarea lor era vizibilă, o duhoare patriarhală care coboară din înalt, din Odyssea. Astfel se simţea şi bătrânul Crăiniceanu, plutind în nimbul acelei duhori, cu porumbeii alergându-i pe braţe, pe umeri, divini şobolani: ca porcarul Eumeus, prietenul lui Telemac. Acolo îl şi găsi Grobei, în spaţiul acela, printre fiare vechi, cu găinile fugindu-i printre picioare, uriaş şi gros, surâzător, etern, el cel tolerat de familie, cel izgonit de familie acolo, în curtea «a doua», mitică. Eumeus care creştea, se lasă iubit de golumbi, în duhoarea înmiresmată a porcilor, ortacii lui Odiseu. [...] O lume de mit, mitul el însuşi, acolo în curtea economică..." Merceologul cooperativei meşteşugăreşti îşi consacră de la un moment dat înainte viaţa cultului pentru Farca, marele dispărut. Devine funcţionarul arhivei rămase după moartea lui, apostolul unui Christos cinic şi pervers, conservatorul fanatic al spiritului lui. Adulat ca lider şi şef al misterioasei organizaţii pe care o organizează emulii lui Farca, Grobei ar fi avut toate şansele să devină un fel de Biessel, acel creator de sectă pe care îl evocă Th. Mann într-un roman al său, şi care, fugind de oameni ca să trăiască solitar şi ascetic, s-a văzut înconjurat de oameni cărora le-a devenit, împotriva voinţei lui, conducător spiritual. Doctrina pe care o slujeşte Grobei este un amestec de nietzscheeanism şi de „trăirism" românesc din anii '20-'30, un elitism reacţionar care îi împarte pe oameni în stăpâni şi slugi şi visează construirea unei utopice lumi dictatoriale. Oamenii reprezintă pentru Farca doar instrumentele docile ale unei religii a puterii absolute. Manipulându-le conştiinţele, el întemeiază o lume de sclavi, ascultători, de roboţi spirituali. Provincia constituie simbolul acestui univers feudal sui-generis, avanpostul unei religii totalitare, care urmăreşte să lichideze egalitatea, democraţia şi celelalte „vestigii" ale ideologiei burgheze renascentiste. Mica-burghezie este instrumentul şi forţa conducătoare a acestei noi ordini spirituale care erodează toate valorile umaniste şi care-şi găseşte echivalentul social-istoric concret în nazism şi în comunism. Un om nou, un pur *homo politicus*, se naşte din această eroziune catastrofală. Utopie negativă, ca acelea ale lui Butler sau Orwell, înrudită cu viziunea argheziană din *Cimitirul Buna-Vestire*, romanul lui Nicolae Breban nu rămâne la ilustrarea simplă a unei teze. Nu e nici o satiră, nici, cu atât mai puţin, o apologie. În întreaga literatură modernă există puţine imagini atât de complexe ale apocalipsului mic-burghez. Unele elemente dostoievskiene, din *Demonii*, de exemplu, au atras atenţia comentatorilor. Dostoievskianismul a fost de la primele romane ale lui Nicolae Breban subiect de discuţie şi de contestare. Valeriu Cristea l-a negat cel mai activ, fiind de părere că, din imensele proprietăţi imaginare deţinute de romancierul rus, în care binele şi răul coexistă inseparabile, Nicolae Breban ar fi

tăiat doar o îngustă fâşie, în care nu e loc decât pentru trei zone: cea biologic-sexuală, cea teratologică şi cea politică. Consecvent tradiţiei literare autohtone, în care eroii întunecaţi, violenţi şi rapaci sunt mai numeroşi decât opuşii lor, Nicolae Breban nu ar acorda nicio atenţie laturii pozitive şi luminoase a omului. După Golgota nu urmează la el Învierea: orice sens al mântuirii este absent. Nici la Arghezi lucrurile nu stăteau altfel. *Cimitirul Buna-Vestire* nu era inspirat în fond de o viziune parodică a mântuirii? „Totul îmbracă aspectul unei încleştări zoologice", conchide Valeriu Cristea, după al doilea roman al autorului. Afirmaţia se dovedeşte valabilă şi pentru *Bunavestire* care nu transcende nu doar psihologicul, ci şi moralul. De aici decurge o puternică originalitate.

Şi ea constă în capacitatea romancierului de a zugrăvi umanul în corporalitatea lui. Metafizica e totdeauna încorporată la Nicolae Breban. Cea dintâi şi cea mai greu de şters impresie pe care toate romanele lui ne-o lasă este de forfotă de trupuri, greoaie, masive, de densitate fizică, de elementaritate a raporturilor umane. Străzile şi casele sunt saturate de fiinţe care mişună, se ciocnesc şi se devoră. Spaţiul brebanian seamănă cu un labirint suprapopulat. O trivialitate promiscuă se înstăpâneşte în casele cu mulţi chiriaşi (dostoievskienele case de raport), în camere şi bucătării sordide, pe străzile pe care o lume amestecată se revarsă şi debordează. Clasele sociale, familiile, grupurile, indivizii alcătuiesc colectivităţi gregare, în care normele de conduită sunt transgresate. Romancierul de dinainte de război descria de obicei un singur mediu social. El era expert fie în universul rural, ţărănesc, ca Rebreanu şi Sadoveanu, fie în acela burghez, orăşenesc, ca Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu şi G. Călinescu. Şi era atent la graniţele dintre medii, ceea ce denota o lume (şi o viziune) stratificată în mod ordonat. Cariera cea mai obişnuită a eroilor era trecerea, treaptă cu treaptă, dintr-o clasă inferioară într-una superioară. Doar *Scrinul negru*, roman scris după al Doilea Război, observa fenomenul invers al declasării. La Nicolae Breban nu există doar o lume fără graniţe, un oraş pătruns de sat, o burghezie invadată de lumpeni, dar şi un erou al cărui drum îl duce de sus în jos, spre bolgiile confuze unde colcăie monştrii. Grobei e singurul parvenit din toată opera: şi încă unul paradoxal, ratat, dacă-l privim din prisma reuşitei sociale. Toate celelalte personaje parcurg drumul invers: burgheza doamnă Iamandi spre casa promiscuă a anticarului, unde face experienţa sexualităţii sordide; Minda spre lumea de o trivialitate expansivă a Miei Fabian; Lelia spre violul pus la cale de Cârstea. Don Juanul care e Rogulski este el însuşi un iniţiator în declasare. Seducând-o pe distinsa şi onorabila Tonia Vasiliu, el o dezvaţă în fond de prejudecăţile (cât de sănătoase uneori!) ale mentalităţii ei burgheze: de fidelitatea conjugală, de respectul convenţiilor şi al instituţiilor care-i protejau normalitatea.

„Astfel... lipit, mai ales vara ... simţi cum transpiri uşor, neplăcut. Exact pe locul lipiturii": ideea şi forma ei concretă, vizuală, plastică, se lipesc totdeauna în acest mod la Nicolae Breban, ca într-o simbioză fiziologică, transpiră şi nu se mai pot separa. Discursul abstract al autorului se cufundă în simţirea personajelor, se psihologizează, împrumută din vorbirea lor vie, de monolog interior sau de flux al conştiinţei; discursul trăit al personajelor se arată, la rândul lui, capabil să transporte teze, teorii, în modul cel mai intelectual. Când una ori alta din aceste laturi se estompează, impresia e nefavorabilă. Aşa se întâmplă în finalul romanului *Don Juan*. Şi nu deoarece naratorul se referă deschis şi ironic la autor („Ce facem, dragă, cu băiatul ăsta, cu... Breban?! Pare cam... zăpăcit, deşi... nu e lipsit de... nu e, ha, ha, total lipsit de... cum să zic..."): procedeul, practicat pe scară largă în *Bunavestire*, este îndreptăţit de formula prozei; dar deoarece se anulează ambiguitatea care îl lega pe narator de personaje, se distruge plurilingvismul: intenţiile uneia din părţi, ale naratorului, nu mai sunt *refractate* de vorbirea personajelor (sau măcar de tipul lor de expresivitate), ci declarate direct şi clar. Din familiar-

ironic, tonul devine în astfel de cazuri serios. Ironia ambiguității reprezintă însă în toate romanele lui Nicolae Breban cel mai autentic mod de a nara.

Don Juan continuă, până la un punct, problematica şi maniera din *Bunavestire*, artisticeşte cu o treaptă mai jos. Ideea centrală poate fi, aici ca şi acolo, interferenţa dintre erotic şi politic sau modul în care strategiile cuceririi şi ale puterii au, în ambele domenii, o natură comună. Michel Foucault şi alţii au analizat teoretic şi istoric mecanismul. Nicolae Breban îl face să funcţioneze într-un roman, observându-l adică pe viu, la nivelul concret şi ambiguu al relaţiilor umane. Câteva lucruri ne erau deja cunoscute din romanele lui anterioare şi în primul rând acea dinamică a relaţiilor bazate pe cupluri de forţă, pe principii coexistente şi în acelaşi timp contradictorii. Natura întreagă ar fi alcătuită astfel, susţine romancierul, care identifică pretutindeni în ea cuplul, etern indisolubil şi etern sfâşiat, şi aşază viaţa sub semnul vânătorii, metaforă pentru acest conflict nestins şi necesar care ar mişca universul. În al doilea rând, dar în directă legătură cu această idee, *Don Juan* tinde să transforme observaţia socială, psihologia, descrierea moravurilor în materie primă pentru o viziune mitică asupra existenţei. Puternicul realism al prozei lui Nicolae Breban îşi subordonează tot mai mult apetitul enorm pentru concret unei idei generale. În ciuda tezismului şi a „ideologicului”, romanul lui N. Breban nu-şi pierde, cel puţin în primele două treimi, extraordinara carnaţie psihologică, socială, fizică, adică acel realism aproape halucinant al detaliului care a atras atenţia încă din *Francisca*. Există o atmosferă specifică a acestei proze (uşor de recunoscut şi de imitat), prin care ea ne antrenează de la început, într-un univers moral compact, dens şi câteodată sufocant, faţă de care autorul, printr-un întreg sistem de semne, ia totuşi distanţă, radiografiind dezechilibre şi vizând precaritatea unui mediu periferic. Talentul lui N. Breban constă, chiar într-un roman ca acesta care urmăreşte să dezvolte pe faţă o teză, într-o percepţie completă a realităţii imediate. Metafizica romancierului izbuteşte să menţină intact simţul pentru lucruri în latură pur fizică în corporalitatea lor tangibilă, aspră, materială. Pagina e mereu deasă de senzaţii – auditive, tactile, vizuale etc. –, de forme, de mişcare; este peste tot o foială indescriptibilă, viscerală, a vieţii celei mai comune, a străzii, a caselor, a inşilor singuratici sau a mulţimii. Poate cel mai puternic capitol este tocmai al cincilea, înfăţişând o simplă plimbare a lui Rogulski-Don Juan prin după-amiaza unei duminici bucureştene. Astfel de plimbări sunt nelipsite în toate romanele autorului şi sunt la fel de memorabile: să le amintesc doar pe acelea din *Îngerul de gips*, în care Minda şi Ludmila merg dimineaţa la piaţă şi, apoi, în care Minda se îndreaptă, într-o călătorie parcă infinită prin burta oraşului tentacular, spre casa Miei Fabian. Obiectele, corpurile, lucrurile şi fiinţele stabilesc stranii contacte, emană efluvii misterioase, comunică într-un plan secret: nimic nu e descris rece, indiferent, în romanele lui N. Breban, totul pare simţit din interior, gata a te sorbi, a te înghiţi, a te anihila. Această impresie de vitalitate copleşitoare se relevă a fi (deja în *Bunavestire*, mult mai pronunţat în *Don Juan*) şi urmarea unui mod particular de a nara. N. Breban nu e, ca George Bălăiţă sau Constantin Ţoiu, un povestitor. Naratorul de la N. Breban are însă cel puţin un factor comun cu acela al romancierilor-povestitori: plăcerea vorbirii. Sigur, în sens strict, el povesteşte rareori; cu alte cuvinte, nu raportează „anecdote”, nu construieşte structuri epice, ca acelea din *Însoţitorul* sau din *Cartea Milionarului*. Dar, în sens mai larg, el are o poftă de a vorbi la fel de mare. Deosebirea e totuşi importantă şi ţine de structurile ce rezultă din această bogată narare. La N. Breban, naratorul (şi, adesea, şi personajele) se lasă în voia vorbirii ca o ambarcaţiune ajunsă în derivă. Vorbirea aceasta e mai curând de tip „ideologic” decât „epic”. Prevalează monologul interior, fluxul gândurilor (ca la Céline mai degrabă decât ca la Virginia Woolf sau Joyce), expresia intens psihologizată, pătrunsă până în fibrele ei cele

mai intime de afectivitatea vorbitorului. Din păcate, la un moment dat, naratorul se plictiseşte să respecte regula (artisticeşte obligatorie!) a acestui joc de apropieri şi distanţe, iese în avanscenă, şi nu doar ia cuvântul în nume propriu, dar îşi atribuie convingerile personajelor (ale lui Rogulski în speţă), cu aerul că aruncă deliberat în aer o convenţie, ca şi cum ar spune: ce să ne mai ascundem după deget, eu sunt şi autorul şi naratorul şi Rogulski etc.. Această divulgare denotă o părere cam simplistă despre mecanismul narativ. Niciodată autorul, naratorul şi personajul nu se identifică absolut. Ficţiunea artistică de aici începe: înainte de a fi o formă a imaginaţiei, a invenţiei de fapte, este una a invenţiei de roluri, o distribuţie specifică a persoanelor care vorbesc în roman. Dar nu e numai atât: capitolul VII şi epilogul (adică ultima sută de pagini a romanului) devin, prin suprimarea distanţei, nesemnificative artistic, dându-ne impresia că autorul şi-a abandonat ideea şi personajele şi ţine interminabile discursuri. Pot fi lucruri interesante (chiar dacă discutabile sau eronate) în acest discurs final (pus în *Epilog* pe seama lui Rogulski, dar printr-un artificiu bătător la ochi), dar romanul refuză să se mai constituie. Vorbirea naratorului seamănă pe alocuri cu un pur delir verbal. Mi se pare că *Don Juan* îşi ratează în felul acesta finalul. Şi anunţă un defect aproape general în romanele următoare.

În locul unei continuări propriu-zise, pe care autorul o promitea, la *Bunavestire*, *Drumul la zid* este o scriere înrudită ca problematică şi ca atmosferă. Până la un punct, e vorba de o variantă, mai pronunţat „metafizică" şi într-un stil mai abstract-intelectual. Subiectul este, foarte pe scurt, următorul: un tânăr funcţionar, individ şters şi cumsecade, îşi părăseşte pe neaşteptate familia, în urma unei boli misterioase (un fel de pierdere treptată a energiei vitale), se retrage din lume, pregătindu-şi trupul şi sufletul pentru moarte, dar, vindecat la fel de inexplicabil cum se îmbolnăvise, revine la viaţă, complet schimbat, înzestrat cu puteri charismatice, radiind încredere şi speranţă, fiind adulat de fideli, care-i statornicesc un adevărat cult. Metamorfoza lui Castor Ionescu nu e uşor de sesizat, deşi romancierul o descrie pe sute de pagini. Aici apare şi principala deosebire de romanul anterior, unde schimbarea la faţă a lui Grobei nu era desfăşurată epic. În rest însă, lucrurile seamănă destul de bine. Un personaj, la început insignifiant, primeşte un „mesaj", trăieşte o „revelaţie", prefăcându-se într-o personalitate captivantă (la propriu). Semnele destinului sunt mai numeroase la întâiul Castor Ionescu decât erau la Grobei. În bunul, blândul, banalul funcţionar, nu puţini îl întrevăd pe „sfântul" de mai târziu. Aceste profeţii nu sunt lipsite de ironie. Nicolae Breban e un maestru al ambiguităţii. Miracolul este şi nu este recunoscut. Atitudinea celorlalţi faţă de Castor Ionescu e dublă, de fapt amestecată, cuprinzând deopotrivă un vag dispreţ, care ia forme batjocoritoare, şi o perplexitate iubitoare, pătimaşă. În ipostaza lui finală, personajul lui Nicolae Breban are ceva din Mîşkin: „sfânt" şi „idiot", personalitate remarcabilă şi palidă, la fel de deconcertant (prin stângăcia, stinghereala şi copilăreasca lui naivitate) ca şi eroul dostoievskian. E înrudit şi cu Chirică, din piesa lui G. Ciprian, dar mult mai complex decât acesta.

Complexitatea aceasta trebuie analizată la, cel puţin, două nivele diferite. Unul ţine de ambiguitatea de care am vorbit. Ca şi în *Don Juan* sau în *Bunavestire*, există în *Drumul la zid* o combinaţie inelucidabilă de banal şi de neobişnuit. Misterul răzbate cu dificultate la suprafaţă, ciuruind o crustă foarte groasă de locuri comune ale vieţii zilnice. Seriosul se aliază cu deriziunea. Un stil „înalt" şi unul „jos" sunt în permanenţă observabile, deşi niciodată în stare pură. Autorul se comportă faţă de personajul său cu un soi de sadism: ca şi cum plata pentru destinul lui excepţional ar trebui să constea în umilire şi batjocură. Lecţia lui Dostoievski e mai vizibilă aici decât oricând înainte. Patetismul implică farsa, sfinţenia are o latură stupidă, măreţia morală se bazează pe fisuri sesizabile cu ochiul liber, acţiunea modelatoare a protagonistului se exercită uneori prin intermediul unei prestidi-

gitaţii, magia comportă o scamatorie de bâlci. O parte din modernitatea prozei lui Nicolae Breban se datorează acestei continue şi deliberate înşelări a aşteptărilor cititorilor. Celălalt nivel de complexitate se referă la tipul de realism detectabil în romanele autorului. Într-o primă instanţă, Nicolae Breban rămâne la fel de ataşat ca şi în cărţile dinainte de o anumită reprezentare a vieţii, prin acumulare de împrejurări banale şi de oameni comuni. Puţini prozatori români contemporani ştiu să prindă mai bine suprafaţa aceasta a faptelor umane, să dea o idee mai vie de densitatea sufocantă a detaliului realist. Deşi concretul existenţei s-a rarefiat, prin comparaţie cu *Bunavestire*, senzaţia de corporalitate a realului e pe alocuri la fel de puternică. Sub scoarţă, însă, musteşte ideologia. *Drumul la zid* e un roman ideologic în măsura în care realitatea nu e pur şi simplu observată, descrisă, simţită, ci folosită ca argument sau chiar manipulată.

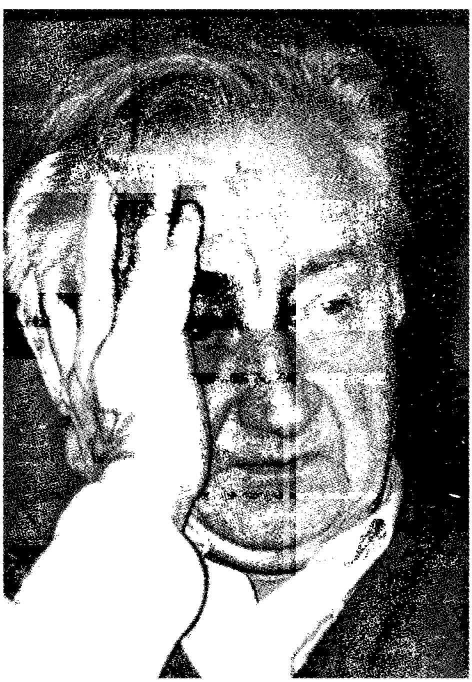
Castor Ionescu are, de la început, o dublă şi stranie existenţă. Dimineaţa, el merge la slujbă ca un funcţionar oarecare ce este, face aprovizionarea, se ocupă de cele două fetiţe, e un soţ şi un tată model (şi cam anodin); seara el se retrage într-o cameră de mansardă şi studiază istoria şi Noul Testament. Nu bănuim decât mai târziu ce rol vor juca „studiile" protagonistului şi înţelegerea comportamentului lui şi anume atunci când vom descoperi că măruntul funcţionar e sortit unei experienţe unice. Numele ales de autor e suficient de clar: Ionescu şi Castor. Cel dintâi ne trimite la uriaşa familie a anonimilor, cel de al doilea conţine o aluzie mitologică. Se ştie că Leda a avut doi fii şi două fiice gemene rezultaţi din împerecherea ei, în aceeaşi noapte, cu Zeus şi cu soţul ei, regele Tyndareus. Spre mulţumirea tuturor părţilor, ca să zic aşa, Castor şi Clytemnestra au fost socotiţi muritori, iar Pollux şi Helena, nemuritori. De fapt, Castor şi Pollux semnifică pe individul în ipostază dublă, fiu de om şi fiu de zeu. Eroul lui Nicolae Breban se află în această condiţie: în fiinţa lui de muritor oarecare se ascunde zeul. Ca un veritabil Castor, e de nedespărţit de Pollux. Acest al doilea plan obligă lectura romanului lui Nicolae Breban la o descifrare de un fel anume şi explică falsul (din unghi îngust realist), manipularea realului etc. Ceea ce este caracteristic prozei autorului este faptul că această manipulare e voită şi ostentativă, în numele, de obicei, al unor teze foarte transparente. *Don Juan* se încheia discursiv eseistic. *Drumul la zid*, ca şi *Bunavestire*, nu mai atribuie tezele în mod direct naratorului, dar chiar şi aşa, lăsându-le pe seama personajelor, ele rămân la fel de nete. Dostoievskianismul mi se pare evident, de exemplu, atât în alegerea purtătorilor de cuvânt, cât şi a locurilor. Marile discuţii „de idei" se petrec unde te-ai aştepta mai puţin (într-o cârciumă mărginaşă, plină de fum şi de zumzăială), iar protagoniştii sunt aceiaşi oameni aparent obişnuiţi, şterşi (adică nemarcaţi cu semnele intelectualităţii). Această demistificare a intelectualului (sau, poate, această promovare a insului anodin în categoria celor capabili să susţină conversaţii intelectuale) e o particularitate importantă a *Buneivestiri* şi a *Drumului la zid*.

Ziua şi noaptea (deocamdată în două volume din patru anunţate) reia tematica din *Bunavestire* la un nivel sensibil mai scăzut. Romanul rămâne totuşi interesant. Nietzscheanismului i se adaugă thomasmannismul. Confruntarea (indirectă) dintre Martinetti şi Jiquidi şi, apoi, aceea directă, dintre Mariuţan şi Dumitraşcu o repetă pe aceea clasică dintre Settembrini şi Naphta din *Muntele vrăjit*. Umanistul, „femininul", optimistul Martinetti e „maestrul" adulat de un grup de ciraci în faţa cărora perorează seducător, chiar dacă peroraţia lui are un conţinut îndeajuns de neclar. Mult mai consistent este discursul, lipsit de farmec retoric, al „brutalului", pesimistului şi nihilistului Jiquidi, un Nae Ionescu fără sclipire, care pune în locul raportului dintre maestru şi ucenic pe acela dintre călău şi victimă, făcând apologia lui Stalin, un „pisc al umanităţii" pe care „prostul ucenic" Hruşciov l-ar fi dărâmat din invidie şi din frustrare. Adevărata libertate n-ar fi, după Jiquidi, aceea „socială", simplă

„ipocrizie a secolului XX", ci supunerea oarbă a slugii care dă cu mătura în casa stăpânului şi nu pune întrebări. În volumul al doilea al romanului, confruntarea e aşa-zicând adusă la zi: Mariuţan e democratul de centru-dreapta, Dumitraşcu, naţionalistul *à outrance* din România anilor 2000. Romanul, început ca o anchetă abandonată pe parcurs (ca şi alte episoade), e discursiv, trenant, repetând situaţii, personaje şi idei din *Bunavestire* şi din altele. Obsesia puterii, şi implicit a umilinţei, a bărbatului-violator şi a femeii-oaie rămâne aceeaşi, însă mult mai transparentă decât înainte, aproape caricaturizată prin simplificare. Epic inconsistent şi ideologic precar, *Ziua şi noaptea* se citeşte încă, pe alocuri, cu interes. Trilogia *Amfitrion*, în schimb, e francamente ilizibilă, victimă a unei vorbării incontinente şi confuze, copie ştearsă a aceleiaşi *Bunavestire*, capodopera, până astăzi, unică a scriitorului.

În anii din urmă, Nicolae Breban a tipărit câteva cărţi de memorii, interviuri şi publicistică, o plachetă de versuri onorabile şi două piese de teatru fără valoare. Memorialistica (inclusiv romanul străveziu biografic *Pândă şi seducţie*) e abundentă, tendenţioasă şi, mai cu seamă când se referă la epoca de după 1989, plină de frustrări şi de inexactităţi factuale, ceea ce îi scade drastic valoarea de document. S-ar zice că e o modă printre romancieri convertiţi şi la memorialistică: şi Buzura, şi Ţoiu, şi Nedelcovici procedează la fel. În plan literar, nu excelează nici prin evocări, nici prin portrete, redactarea fiind mai peste tot neglijentă. Este evident că lui N. Breban nu-i prisoseşte vocaţia pentru astfel de scrieri „minore", în care nu vede decât prilejul de a polemiza, nu totdeauna cordial, cu confraţii şi de a lăsa despre sine însuşi o imagine avantajoasă.

DUMITRU ŢEPENEAG
(n. 14 februarie 1937)


Foto: I. Cucu

Dumitru Ţepeneag a început cu proze scurte, fanteziste, absurde şi onirice (*Exerciţii*, 1966 etc.). Mai exact, câte puţin din fiecare. El însuşi a teoretizat onirismul, care nu e totuşi mai important decât celelalte şi, în orice caz, nu de la prima culegere. Primite în general favorabil de criticii tineri ai epocii, prozele au stârnit reacţia dogmaticilor. Dacă realismul-socialist ieşise, pe furiş, din scenă, realismul, ca mimesis, continuă să fie considerat indispensabil. O relatare corectă a polemicii din jurul prozelor lui Ţepeneag va face Cornel Regman în 1970 într-un articol din *Cică nişte cronicari*, trecând în revistă recenziile la o carte sau alta. Câţiva ani mai târziu, scriitorul emigra şi era interzis. După 1989, critica îi va fi din nou favorabilă, dar scriitorul, foarte inteligent, îşi va da seama că laudele nu reflectă atât o apreciere a calităţilor prozei sale,

cât nevoia criticii înseşi de a-i recupera pe exilaţi, la care nu se putuse referi înainte. Corespondenţa lui recentă se face ecoul unei enorme frustrări. S-a întâmplat cu romanele lui Ţepeneag, mai ales cu cele publicate mai întâi în Franţa, ceea ce s-a întâmplat şi cu cele ale lui Nedelcovici. Intrate pe mâna unor critici tineri şi fără experienţă, ele au avut parte de comentarii nu neapărat exorbitante (au existat şi dintre acestea), cât pretenţioase şi semidocte. Ceea ce nu l-a împiedicat pe scriitor să le utilizeze ca prefeţe. În *La Belle Roumaine*, de exemplu, cineva vedea în aventurile sexuale ale unei sulfuroase românce refugiate în Occident „punerea în abis a clişeului imagologic privind frumuseţea patriei-mamă şi ospitalitatea ei, traduse prin reversul lor parodic, acela al deplinei disponibilităţi erotice faţă de străini". La sfârşitul anilor '60 şi începutul anilor '70 lucrurile fuseseră mai simple. O parte din dificultăţile receptării se datora, fireşte, facturii prozelor. Învinuit de antirealism, Ţepeneag plătea şi din pricina faptului că îi tradusese pe Robbe-Grillet şi pe Pinget, deşi între prozele lui şi „noul roman" francez erau puţine elemente comune, cu adevărat importante, ca de pildă atenţia acordată obiectelor, detaliului, aşezat sub lupă şi privite de atât de aproape încât pare straniu, ca lumea în tablourile lui Magritte şi Chirico, ceea ce o determina pe Dana Dumitriu, unul din primii recenzenţi, să vorbească de „realism optic". Mai mult a deranjat, s-ar zice, încercarea scriitorului (şi a grupului său de prieteni literari, Leonid Dimov, Vintilă Ivănceanu, Iulian Neacşu ş.a.) de a face şcoală, publicând texte-manifest şi definindu-şi tranşant pretenţia de onirism. Recitite după decenii, textele ca atare sunt benigne şi naive. Dar, în epocă, ele au fost interpretate de oficialitate ca ideologic deviate şi emanând de la o grupare posibil disidentă. Se adăuga agitaţia lui Ţepeneag şi a celor din jurul lui din cursul anului 1968, la Conferinţa Scriitorilor, şi apoi cu ocazia evenimentelor din Cehoslovacia. Plecat cu o bursă la Paris, scriitorul revine după un an în ţară, unde publică un nou volum (retras imediat din librării), dar (rezultă chiar din jurnalul lui) oficialităţile îi cunoşteau contactele cu emigraţia românească, lucru inacceptabil în regimul comunist Ţepeneag a devenit un caz care l-a anticipat până la un punct pe acela al lui Goma. Amândoi au contat mai mult pe disidenţa politică decât pe cea literară. Naraţiunile niciunuia nu sunt artistic revoluţionare, şi în absenţa laturii politice, n-ar fi fost băgate în seamă de oficialitate. Prozele scurte din *Exerciţii* şi restul sunt valabile mai ales prin viziunea copilărească şi proaspătă asupra lumii. Imaginaţia copilului face să pară extraordinare nişte întâmplări banale. Nu atât fantastice, onirice, cât ciudate: un enorm peşte mort zace pe trotuar; din burta unui elev ruşinos, consultat de medic, răsare un trandafir alb; o femeie minusculă cu cap de capră behăie aţinându-i calea povestitorului; un tramvai fără vatman goneşte neoprit; unor băieţi de prăvălie le cresc aripi din umerii halatelor etc. Alegoricul propriu-zis apare mai târziu (în *Aşteptare*, 1972), uneori în forme satirice sau groteşti, ca şi intruziunile onirice, dar nu spre folosul unei proze care este excelentă atâta timp cât se menţine într-un registru minor, delicat, de fantasme infantile, anticipând cu două decenii povestirile lui Mircea Cărtărescu. Sunt în primele trei cărţi ale lui Ţepeneag câteva bijuterii de precizie şi de stil.

Romanele decepţionează fără excepţie. *Arta fugii*, *Nunţile necesare* sau *Roman de citit în tren* (acesta tradus de autorul însuşi din franceză) sunt doar nişte exerciţii în marginea „noului roman", unul fără punctuaţie, mizând pe debit verbal şi psihologism obscen, altul *chose*-ist, toate concepute ca metaromane. *Hotel Europa* şi cele care urmează reţin formula de metaroman, dar sunt mai limpede epice şi mai lizibile. E discutabil dacă pot fi considerate o tetralogie, cum a propus un critic. Doar *Pont des Arts* se aşează mai net, în continuarea la *Hotel Europa*, romanul indiscutabil cel mai bun al lui Ţepeneag. Prima

sută de pagini e remarcabilă prin umorul confuziei voite dintre planul realităţii şi acela al ficţiunii: naraţiunea amestecă lucrurile până la a nu mai şti dacă ele se petrec în viaţa naratorului-romancier sau în romanul pe care-l scrie. Naratorul-romancier şi soţia lui discută politică (în preajma evenimentelor din decembrie 1989 şi imediat după ele) şi literatură, dimineaţa în pat, la cafea, în timpul toaletei matinale (motiv recurent la Ţepeneag), el, un Leonida, scriitor de romane, însă deloc sigur de competenţele sale politice, ea, o Efimiţa, cititoare de romane, însă deloc respectuoasă faţă de persoana şi de ştiinţa soţului. Acest debut de tot hazul nu are o continuare pe măsură. Romanul e tot mai gratuit senzaţional, pe alocuri neverosimil şi psihologic inconsistent, ca şi *Pont des Arts*, ca şi *La Belle Roumaine*, şi tot mai abundent în scene de erotism, foarte în spiritul prozei generaţiei 2000, deşi, evident, modelele lui Ţepeneag puteau fi găsite la fel de bine în noul roman francez al deceniilor din urmă.

Mai simpatice, deşi cam otrăvite, sunt jurnalele intime, „şotroanele" şi corespondenţa, în care Ţepeneag nu-şi ascunde frustrările şi pornirile împotriva tuturor şi a toate, a scriitorilor din ţară ori a celor din exil. Tonul e acesta:

„M-am întors la Paris, după ce am stat şi în Frankfurt, la Dieter Schlesak, trei zile, «Băiat bun» Schlesak acesta! (Fuhrmann susţinea pe vremuri că e de fapt o canalie; de altfel însuşi Schlesak recunoaşte senin că a fost la un moment dat stalinist; probabil că atunci a făcut porcăriile de care îl acuză ceilalţi). E drept că oricine se poate arăta «băiat bun», mai greu e să fii cinstit. Ca şi cu Ivănceanu, nu mi-am dat seama în ce măsură m-a tras pe sfoară (ca *Antologia* adică). Astea trei zile s-a purtat foarte amabil şi datorită lui am reuşit să fac o emisiune la radio: un dialog cu el, o prezentare a grupului şi texte. În orice caz nu are egoismul fără scrupule al lui Ivănceanu."

Acelaşi Ivănceanu, care şi-a asumat paternitatea unei reviste a lui M.R. Paraschivescu, ar fi un „glandular cu ceva abilităţi în exprimare", Breban şi Ivasiuc, nişte „arivişti", Ştefan Baciu un „cretin înrăit", Toma Pavel denotând o „viclenie tipică" (pentru ce?). Mai ales paginile de după 1989 sunt împănate de maliţii şi de sarcasme, nu atât de paranoic revanşarde ca ale lui Goma, dar nici foarte expresive literar. Se observă la mai toţi scriitorii care au trăit în exil (şi la Norman Manea, şi la Nedelcovici) încercarea de a-şi justifica „marginalizarea" de după 1989 ca pe o urmare a disidenţei de dinainte. Ţepeneag, ca şi Goma, a fost, desigur, un disident (nu şi Manea ori Nedelcovici), dar nu un martir (căci regimul comunist, aflat într-o fază apropiată de sfârşit, nu mai avea mijloacele de persecuţie şi oprimare din anii '50) şi nici inamicul public numărul unu. În fine, nici Goma, nici Ţepeneag, nici ceilalţi n-au fost marginalizaţi de critică, după 1989. Din contra, bunăvoinţa criticii e uneori suspectă de oportunism. Doar că echipa de critici pe care exilaţii ar fi dorit-o la revenirea lor în ţară nu mai era decât în mică parte activă, iar criticii tineri au fost depăşiţi de importanţa momentului. Ţepeneag a avut chiar şansa a două monografii critice (e drept, mediocre în plusuri, ca şi în minusuri). Recuperarea tuturor a debutat cu stângul. În fond, nu meritau *ni cet excès d'honneur, ni cette indignité.*

ALEXANDRU IVASIUC
(12 iulie 1933 – 4 martie 1977)



Foto: I. Cucu

Deosebirea de formulă narativă dintre primele romane ale lui Alexandru Ivasiuc și acelea care au urmat nu mai pare astăzi la fel de mare ca la publicare. Reduse ca număr de pagini și limitând acțiunea la unul sau la doi protagoniști, care sunt, dar nu în toate cazurile, și naratori, romanele din anii '60 sunt analitice, dar nu neapărat mai puțin epice decât cele din anii '70. Și aproape toate sunt romane politice. Alexandru Ivasiuc a reinventat un gen care, creat la noi de M. Eliade în *Huliganii*, n-a cunoscut succesul romanului social sau istoric, cu care a fost adesea confundat. Romanul politic din timpul comunismului a îmbrăcat uneori, silit de Cenzură, haina parabolei, cum s-a întâmplat chiar cu ultimul al lui Ivasiuc, *Racul*. Celelalte romane ale scriitorului sunt cât se poate de realiste, atât cele la persoana întâi, cât și cele cu narator omniscient. Impresia falsă s-a datorat inteligenței speculative a lui Ivasiuc, ispitit, mai ales la debut, dar nu exclusiv, să teoretizeze. În termenii lui Noica, boala romancierului a fost mereu atodetia, carența individualului. Nu, bineînțeles, o carență absolută, căci n-ar fi putut scrie literatură, ci mai degrabă o înclinație către ideile generale, foarte puternică în *Vestibul*, unde realitatea e mai degrabă interpretată decât zugrăvită obiectiv. De aici s-a născut și părerea multora că aceste prime romane ar fi mai subiective. În fond, nu e cine știe ce subiectivitate în ele, dincolo de sugestia pe care persoana întâi o creează inevitabil. Tendința naratorului e însă de a vedea peste tot în lucruri semne (care vine tot de la Eliade) minus esoterismul, confirmată fiindu-i spre sfârșit de romanele lui E. Canetti și R. Musil și atenuată (ori părăsită) ulterior în favoarea unei abordări directe a realității, aceea din tot romanul nostru tradițional.

Vestibul (1967) nu e mai puțin unul dintre cele mai originale romane românești. Primul capitol, împreună cu acela similar din *Apa* și cu povestirea *Corn de vânătoare*, rămâne probabil tot ce a scris mai valabil literar Alexandru Ivasiuc. Un profesor de neuromorfologie, cinquagenar devotat studiului celulei nervoase, se îndrăgostește de o studentă cu treizeci de ani mai tânără, căreia îi adresează, fără intenția de a o expedia, o lungă scrisoare. Nu e propriu vorbind o scrisoare de dragoste. Nici o confesiune. Îndrăgostitul își vede sfărâmată rutina unei existențe în care sentimentele, oricare ar fi fost ele, n-au jucat niciodată vreun rol. Își face în scrisoare un examen de conștiință aproape medical. „Am început să gândesc despre mine cu meticulozitatea cu care aș fi examinat un pacient", îi scrie profesorul studentei sale fără nume. Tocmai implicarea emoțională stă la originea neliniștii protagonistului, care descoperă speriat că s-a specializat în morfologia creierului ca să se protejeze de o realitate în continuă schimbare, incontrolabilă și angajantă. Și-a dorit mereu, chiar fără s-o știe, să fie „în contact cu lucrurile care nu solicită nicio atitudine și nicio transfor-

mare a mea în funcție de ele". Acest aspect al analizei a părut esențial primilor comentatori ai romanului, izbiți de vocația rară a lui Alexandru Ivasiuc de a trage spuza ideilor pe turta realității. La relectură, și cunoscând întreaga operă a scriitorului, remarcăm că procesul de conștiință pe care naratorul îl întreprinde e departe de a fi pricinuit exclusiv de periclitarea unor reguli care-i călăuziseră viața. El este și unul moral. Indiciul este conținut în antologica scenă a uciderii veveriței: singura împrejurare în care, copil încă, protagonistul, confruntat cu violența colectivă, a ieșit din expectativă și a fost în pericol de a fi linșat. De câte ori, mai apoi, s-a aflat în situații similare, s-a purtat ca un laș: n-a intervenit sau a fugit de la locul faptei. Semnificativ este că resortul examenului de conștiință nu e doar acela sentimental, ci și unul de natură politică: batjocorirea studenților evrei de către colegii lor antisemiți ori anchetarea unui deținut la Siguranță. Acest resort, pe care naratorul însuși îl descoperă scriindu-i iubitei lui, a rămas ascuns înainte ca *Vestibul* să aibă o urmare. Fluent, atractiv, romanul a fost greșit considerat dificil, abstract, ilizibil, viciat de o analiză „câlțoasă", cum a numit-o M. Ungheanu, și care este, împreună cu V. Ardeleanu și Alex. Ștefănescu, unul dintre cei mai acerbi contestatari ai talentului lui Ivasiuc.

Tema politică e centrală în *Interval* (1968). Doi tineri, o studentă întârziată și asistentul ei, cu care fusese logodită, repetă, pas cu pas, metodic, ca o obligație, o excursie pe munte pe care o făcuseră cu ani în urmă. Se despărțiseră în clipa în care fata fusese exmatriculată, pentru motive curente la începutul deceniului 6, într-o ședință de UTM la care logodnicul ei participase și tăcuse. Ca și protagonistul *Vestibulului*, nu se implicase de frică. Personajele romanelor ulterioare vor cunoaște și ele această experiență a lașității, și unele nu numai că nu vor mai rămâne în expectativă, dar vor lua partea acuzatorilor. În mod mai limpede decât în *Vestibul*, în *Interval* sentimentele sunt prinse în plasa cu ochiuri mici a politicului. Și aici, ca peste tot la Ivasiuc, motivațiile comportării formulate de însuși personajul-narator sunt de ordin intelectual. Doar că ele nu mai lasă niciun dubiu asupra motivațiilor etice și politice. Dacă profesorul din *Vestibul* se credea disputat existențial între ordine și entropie, în *Interval*, polii conflictului lăuntric sunt legea generală și individul. Tânărul „avea obiceiul să caute doar legile, să dizolve orice act individual într-un principiu", în vreme ce partenera lui „folosea argumente sentimenale și puerile". „Nu există decât ce trebuie să existe", susține el, veritabil darwinist al necesității și a legii junglei sociale. Autorul e cât se poate de clar ca opțiune: el ține partea fetei. Despărțirea definitivă a celor doi are loc în ultima pagină a romanului, când tânărul crede a-i fi descoperit fostei lui iubite „definiția", legea, și când fata își strigă, cu disperare, dreptul la individualitatea ei neînscrisă în vreo formulă. *Interval* nu e propriu-zis deficitar epic. Nucleul e oferit de conflictul dintre cei doi și pleacă de la felul cum își explică băiatul tăcerea din ședința de demascare: voise să meargă în sensul legii care constituie noul regim, refuzând să așeze mai presus de ea un caz particular, fie și dacă se dovedea că e vorba de o nedreptate. Acest conflict e rezolvat în câteva zeci de pagini. Restul romanului constă în istorisirile tânărului (despre familia lui maramureșeană, pe care o vom regăsi și în alte romane ale lui Ivasiuc) și în amintirile care se perindă prin capul fetei (căsătorită între timp cu un *homo aedificator* al socialismului). Primul monografist al lui Ivasiuc, Ion Vitner, a remarcat caracterul ilustrativ al secvențelor epice din *Interval*, ca de altfel și din *Vestibul*, menite a juca rolul unor pilde istorice. Acest caracter colateral al evenimentelor celor mai intense a dat naștere opiniei cvasi-generale că Ivasiuc este incapabil să scrie o proză epică, susținută de caractere bine marcate. Ce e drept, și mai târziu, paginile curat epice vor fi, cu excepția *Apei* și a *Racului*, situate în retrospectivă, în amintire, istorisite în diferite împrejurări de către protagoniștii înșiși.

Caracterul de dialog din *Interval*, de dispută deschisă, nu se mai regăsește în *Cunoaștere de noapte* (1969), care revine la un singur personaj

principal, pe numele lui Ion Marina, „înalt funcţionar într-un minister cheie", intrat brusc într-o criză de conştiinţă care-l va pierde. Este o temă recurentă de aici înainte în romanele lui Ivasiuc. Şi, ca şi în *Vestibul*, declanşatorul aparent al crizei, anunţata moarte a soţiei lui, ascunde unul de altă natură, politică, şi anume pasivitatea cu care, un deceniu mai devreme, înaltul funcţionar de astăzi a primit excluderea din partid a unui demnitar din vechea gardă şi fost ilegalist onest. În miezul problematic al romanului este de fapt o discuţie dintre Ion Marina şi unul din „bătrânii" partidului, referitoare la excludere. Explicaţiile acestuia din urmă, Ion Marina le-a găsit cândva acceptabile, problema lui morală părând rezolvată: „Dta nu m-ai întrebat (îi spuse „bătrânul", prieten de altfel cu demascatul) care este adevărul, ci *adevărul adevărat*. Şi adevărul adevărat e cu totul altul. Tot ce s-a întâmplat a fost bine şi necesar". Distincţia nu e deloc oţioasă. O întreagă concepţie politică se sprijină pe ea: „Adevărul adevărat, mă întrebi şi mă faci să râd. Mă faci să râd cu hohote, cum n-am mai râs demult. Acest adevăr e deasupra, mult deasupra, e legea şi necesitatea şi nu bietele noastre păreri şi îndoieli". Se poate remarca cum a evoluat tema: în *Cunoaştere de noapte* ea a devenit net politică. Necesitatea înţeleasă (de fapt acceptată fără crâcnire) este singura interpretare dată de comunişti libertăţii. Generalul striveşte individualul. Toate ororile comunismului îşi trag rădăcina din această variantă leninistă a vechii idei hegeliene. A o pune în centrul unui roman era o dovadă de curaj în anii '60. Autorul procedează însă fără radicalitatea de el însuşi solicitată în articole. Nici personajul nu trage singur toate consecinţele, ca să ajungă până la rădăcina răului, cauză a crizei sale, nici romancierul. Cel puţin, nu atunci când îşi scria romanul. O jumătate de pas peste proza cu activişti a epocii, Ivasiuc a făcut totuşi. Lucrurile sunt mai complicate decât par şi trebuie interpretate cu grijă. Ivasiuc şi-a înnobilat într-un fel personajele din detestabilă şi detestată categorie, înzestrându-le cu convingeri şi cu limbajul necesar exprimării lor. În realitate, specia a fost cât se poate de primitivă intelectual. Personaje ca Ion Marina ori Trotuşeanu, „bătrânul", nu sunt în roman nişte simpli oportunişti ideologic, ci inşi cu trecut politic solid, care şi-au legat conştient viaţa de idealul comunist. Confruntaţi cu abuzurile conducerii partidului din anii de după luarea puterii, ei încearcă să se convingă că abuzurile intră în regula jocului politic. Dezvăluindu-le gândirea (ori, de la un punct înainte, inventând-o), Ivasiuc adoptă faţă de justificările lor ideologice o atitudine ambiguă. Este evident că el însuşi gândeşte din perspectivă marxistă. Nu admite nedreptăţile ori crimele, dar aşază mai presus de orice necesitatea evoluţiei istorice: sacrificiile individuale nu trebuie să compromită ideea. În schema marxistă, realizarea utopiei finale comuniste era obligatorie. Roata istoriei n-avea cum fi întoarsă. Tot ce puteau spera Trotuşeanu et comp. era viitorul comunism cu faţă umană al lui Gorbaciov. Puţini gândeau mai optimist în epocă. Nici romancierii nu-şi puteau permite (nu le trecea prin cap) o perspectivă mai radicală: niciunul n-a identificat rădăcina răului în esenţa însăşi a sistemului. Oricât de critice, oricât de departe împinse dezvăluirile („obsedantul deceniu", dosarele de cadre, asasinatele politice), romanele se loveau de acest plafon, care era înţelegerea necesităţii. Se va vedea şi în romanele următoare că, deşi denunţă în mod neechivoc erorile şi explicaţiilor lor, autorul nu pune niciodată în discuţie utopia însăşi a comunismului ca fază finală în dezvoltarea societăţii. Critica, de altfel foarte acută şi tot mai directă din romane, îşi tocea ascuţişul în această ambiguitate, care, dacă îi refuza radicalitatea, o salva de Cenzură, oferindu-i un alibi ideologic. Nu era însă vorba de o tactică. Era limita de gândire dincolo de care n-a trecut nimeni, cel puţin în romanele care s-au publicat în ţară în deceniile 7 - 9 ale secolului.

Superior prin anvergură, *Păsările* (1970) a declanşat o veritabilă bătălie în jurul prozei lui Ivasiuc. Tonul discuţiilor va scădea însă repede, iar după 1989 cota însăşi a scriitorului se va apropia de zero, paradoxal, exact din cauza care

îl impusese înainte, şi anume abordarea politică. Insesizabil la apariţia romanelor, compromisul ideologic (de pildă, tratarea activiştilor ca nişte inşi cinstiţi şi inteligenţi) va părea cu atât mai greu de acceptat cu cât romanele erau mai direct politice. La apariţia *Păsărilor* însă critica n-a fost scindată de acest tip de considerente, ci de modificarea formulei literare. Mai lizibil, mai obiectiv, noul roman atrage simpatia aripii conservatoare (Al. Piru, C. Regman) şi decepţia, mai mult sau mai puţin voalată, a unei părţi din critica tânără (Al. Protopopescu o exprimă cel mai bine). Am arătat mai sus inconsistenţa ruperii în două a operei lui Ivasiuc. După 1989, au existat puţine comentarii (I.B. Lefter, Cristian Moraru). Astăzi autorul *Păsărilor* pare uitat de tot. Dacă nu-l ignoră, *Istoriile* literare recente îl desconsideră. Marian Popa acordă *Vestibulului* şi restului câteva rânduri scandaloase prin opacitate. Alex Ştefănescu nu-i descoperă romancierului nicio umbră de talent literar. Aspectele politice meritau însă a fi discutate, în condiţiile în care nicio reţinere nu se mai impunea. Pudoarea criticii faţă de această latură, fără de care romanele lui Ivasiuc nu pot fi înţelese, n-are altă explicaţie decât dezinteresul tot mai mare pentru o operă greu de ignorat. În câteva privinţe, *Păsările* reprezintă un pionierat în romanul din deceniile 7 şi 8. În *Păsările* se vorbeşte prima oară deschis despre o anchetă de Securitate care a condus la arestarea întregii conduceri a unui şantier şi la condamnarea unor nevinovaţi pentru omisiune de denunţ. Ceea ce în *Vestibul* era doar sugerat, aici este dat pe faţă. Autorul nu se mai simte obligat să pună ancheta şi tortura pe seama fostei Siguranţe, ca în romanul său de debut. Şi nici violenţa nu mai e relegată în perioada legionară. Dacă în alte romane, în *Ultimii* ori în *Zile de nisip* ale lui Nedelcovici, era vorba de Miliţie, în *Păsările*, Securitatea e aşa zicând pusă în drepturi. Ca şi existenţa penitenciară. Liviu Dunca, şantajat să-şi denunţe colegii, apelează la un fost şef al său, devenit colonel de Securitate, să-l ajute şi e refuzat. Acesta invocă exact argumentele lui Trotuşeanu: necesitatea istorică nu poate fi pusă în cumpănă de accidente de parcurs. În plus, îndoielile unora pot fi primejdioase. Mai bine să piară nişte nevinovaţi, decât să fie aruncat dubiul asupra ideii care ne călăuzeşte. Atitudinea naratorului nu mai este echivocă: Liviu Dunca refuză să colaboreze şi e arestat. Ivasiuc cunoştea, când îşi scria romanul, cazurile reale ale lui N. Steinhardt şi I.D. Sârbu, condamnaţi exact pentru acelaşi motiv. Sigur, în roman, ca şi în realitate, lucrurile se petreceau în timpul lui Dej, ceea ce explică pacienţa Cenzurii. După criticile aduse regimului Dej de către Ceauşescu în 1965, Cenzura îngăduia, mai mult de nevoie decât de voie, astfel de dezvăluiri. Ivasiuc se numără printre cei dintâi care le introduce în romanele sale, împreună cu Preda, Buzura, Ţoiu, Lăncrănjan şi alţii de toată mâna. Dar nu e numai închisoarea politică, e mecanismul politic însuşi. Ce e drept, nu acela din partid, care era tabu. Ivasiuc recurge de data asta la un alibi: uzina condusă de atotputernicul Dumitru Vinea reprezintă o *mise-en-abîme* a sistemului. Sub aparenţa economicului (plan, producţie etc.), se ascunde o luptă, când surdă, când zgomotoasă, pentru putere. Dumitru Vinea are înfăţişarea fizică, originea socială şi mentalitatea tuturor ştabilor din romanele lui Ivasiuc. Autorul n-are multă imaginaţie, clonându-i unul după altul. Un accident de muncă duce la prăbuşirea lui Vinea. Dar nu fiindcă i-ar fi fost dezvăluită incompetenţa managerială, ci pentru că adversarii lui au profitat de un moment de slăbiciune şi l-au dărâmat politic. Vinea îşi are, ca şi Marina, criza, mai puţin limpede decât mai apoi Paul Achim din *Iluminări*. Ca şi N. Breban, Ivasiuc era obsedat de problematica puterii. A trata conflictele dintr-o mare întreprindere socialistă în aceşti termeni reprezenta o noutate faţă de romanele realist-socialiste ale uzinei ori chiar faţă de *Risipitorii* lui Preda. Raporturile tipice pentru sistem, în oricare dintre compar-

timentele sale, nu fuseseră înfăţişate atât de transparent niciodată. Altminteri, *Păsările* rămâne un roman onorabil (romanul familial din primul capitol, inaugurat în *Interval*, ar fi putut da un *Buddenbrocks* românesc, dacă Ivasiuc n-ar fi preferat să-l risipească prin toate cărţile sale), cu toate clişeele, unele create chiar de el (activistul cu idei, inteligent), altele provenind din arsenalul realist-socialist (e adevărat şi că lumea nu se mai împarte în buni şi răi, dar cei buni continuă a triumfa, mersul înainte părând garantat, fie şi prin posibilitatea de a supune totul unui examen critic).

Apa (1973) este adevăratul pariu al lui Ivasiuc cu critica: un roman de acţiune, lizibil, captivant, popular. Aceasta e şi partea cea mai izbutită: povestea bandei de speculanţi dintr-un oraş ardelenesc, imediat după război, care întreţine o atmosferă de teroare, corupând poliţia, autorităţile, jefuind şi ucigând la nevoie. Lumei, zis Piticu, şi ai lui se dau în spectacol într-un mod grotesc şi terifiant. Dacă ar fi trăit, Ivasiuc i-ar fi regăsit în interlopii de astăzi. Unele scene cum ar fi petrecerile din castelul Gödl pe care l-au cumpărat, sunt remarcabile. Altele par inspirate din filmele americane cu gangsteri. Doi speculanţi care l-au înşelat pe Piticu sunt siliţi să se împuşte singuri. Paleta de culori a lui Ivasiuc e mai bogată ca oriunde. Problema de conştiinţă (este şi aici una) a lui Paul Dunca, ispitit de banii lui Piticu, dar speriat de uciderea cu sânge rece a unui nevinovat, e cu totul secundară şi de n-ar fi cele câteva pagini de la început, cu povestirile mamei lui, absolut extraordinare, nici n-ar fi trebuit menţionat. Acest roman senzaţional pentru adolescenţi alunecă de la un punct încolo într-un detestabil roman istoric al anilor '45-'46. Două decenii după *Străinul* lui Titus Popovici şi unul după *Şoseaua Nordului*, reţeta este aceeaşi: comuniştii din oraş organizează rezistenţa împotriva banditilor care uciseseră un paznic ceferist, partidele istorice, aflate în guvernul de coaliţie, mai ales acela liberal, fiind compuse din nişte bătrâni solemni şi ridicoli. Autorul se înjoseşte până la şarja cea mai ieftină care o aminteşte pe aceea din proza lui Z. Stancu: în vreme ce la judeţeana PCR, după crima din gară, comuniştii fac noapte albă, pătrunşi de simţ moral şi istoric, prefectul liberal face, el, *la grasse matinée*, ignorând fireşte, nenorocirea şi tachinându-şi graţios consoarta: „Te-ai trezit, iepuraş? Ia spune-mi, ce-ai visat?" Reeditând romanul în 1983, I.B. Letter a rezumat în prefaţă opiniile succesive, mirat oarecum de şovăiala şi de deteriorarea aprecierilor în deceniul scurs de la publicarea primei ediţii. Faptul are o explicaţie simplă. Prin prisma ideilor la modă încă în anii '70 despre noul roman, chiar dacă ar fi meritat să reţină atenţia prin francheţea naraţiunii ori prin senzaţionalul acţiunii, *Apa* a fost relegat într-o fază precamilpetresciană a romanului naţional şi tratat fără respectul de rigoare. Citit fără prejudecăţi, poate fi socotit, măcar în parte, un agreabil roman pentru tineret.

Cu adevărat slab este *Iluminări* (1975), care revine la maniera analitică şi retrospectivă din primele romane. Până la un punct, protagonistul şi situaţia sunt aceiaşi: directorul general al unui Institut de Cercetări, om de ştiinţă şi ştab totodată, trece printr-o criză de conştiinţă (se îndrăgosteşte, şi tot fără urmare practică), îşi rememorează trecutul încărcat de compromisuri şi se decide, cu tot riscul de a fi el însuşi măturat, să declanşeze o operaţie de reformă a Institutului. Paul Achim nu sfârşeşte totuşi ca Ion Marina sau Dumitru Vinea, dar nici reforma n-are rezultate. Problematica romanului pare astăzi una încă şi mai desuetă decât a celorlalte romane ale lui Ivasiuc, deşi romancierul ia distanţă faţă de propriile clişee recurente, cum ar fi chiar acela al reducerii realităţii din lumea comunistă la o luptă pentru putere. Lipsesc acestui roman, într-un fel, mai onest decât celelalte, scenele şi personajele memorabile.

În *Racul* (1976) maniera se schimbă încă o dată. Ivasiuc pare decis, în sfârşit, să pună problema politicului la locul ei firesc: în politică. Lucrul nu era posibil în anii '70. Politica partidului şi statului comunist era un tabu, dacă nu era abordată prin prisma documentelor oficiale, adică, de fapt, a cuvântărilor lui Ceauşescu. Ea putuse fi deplasată în sfera vieţii dintr-o uzină ca în *Păsările* ori în trecutul istoric, ca în *Apa*. *Racul* nu este însă nici un roman social, nici unul istoric, ci unul curat politic. Îi rămânea autorului soluţia, care va fi folosită şi de Bujor Nedelcovici în *Al doilea mesager* şi de Baconsky în *Biserica neagră*, de a recurge la parabolă. Acţiunea *Racului* e situată într-o fictivă ţară sud-americană unde militarii dau o lovitură de stat şi instaurează teroarea. Cenzura nu era atât de naivă încât să nu înţeleagă, după Zamiatin, Orwell şi alţii, că astfel de utopii negative se puteau referi la orice formă de dictatură, nu doar la aceea de extremă-dreaptă ori fascistă. *Al doilea mesager* n-a putut fi publicat în anii '80. E drept şi că Cenzura era alta în deceniul precedent. Dar, dacă *Racul* a apărut, a fost şi pentru că el descria o lovitură de stat militară şi nu o revoluţie cu substrat ideologic. Don Athanasios, generalul care se doreşte *il lider maximo*, proclamă lovitura în termeni fără echivoc, apelând, fireşte, la armată: „Teroarea trebuie să înceapă la noapte, la ora 3 fix". Aşa debutează romanul. Limbajul fără cod al lui Don Athanasios e complet străin comuniştilor şi a fost lesne acceptat de Cenzură. Nu era suficient să se vorbească despre teroare pentru ca cititorii să se gândească la regimul comunist. Un comunist, revoluţionar de profesie, s-ar fi referit la eliberare, nu la lovitură de stat, şi ar fi apelat la clasa muncitoare, nu la armată promiţând să instaureze democraţia, nu autocraţia. Nu e deloc limpede de ce a ales Ivasiuc subiectul *Racului*. Toată pledoaria generalului pentru o tehnică, o ştiinţă a terorii, aplicată cu metodele cele mai perfecţionate, reglată ca un ceasornic, e fără sens. Raţiune politică pură nu există. Comportarea şi discursul lui Don Athanasios sunt de altfel contradictorii, explicit, cinice, pe de o parte, demagogice, pe de alta. Pragmatismul ingineresc al viitorului dictator nu e scutit de inflexiuni greu de explicat. Don Athanasios seamănă mai degrabă cu Piticu din *Apa* decât cu *Big Brother*. În total, *Racul* e o mediocră *political fiction*.

Au rămas de la Alexandru Ivasiuc şi două povestiri istorice. Agreabilă este aceea intitulată *Corn de vânătoare*, scrisă cu un firesc pe care romanele nu-l au totdeauna, şi evocând o medievalitate transilvană pe cât de fermecătoare în ceremoniile ei, pe atât de crudă în fond.

Nelipsite de interes sunt articolele din *Radicalitate şi valoare* (1972) şi *Pro-domo* (1974), sclipind de o inteligenţă vie şi aplicată, mereu în tensiune, compromise parţial nu atât de un caduc spirit marxist (de altfel, Ivasiuc îl prefera, şi nu exclusiv din raţiuni tactice, pe tânărul Marx, acela al *Manuscriselor economico-filosofice*), cât de referinţele oportuniste la Lenin şi la revoluţia comunistă (excepţionala analiză a conceptului de radicalitate fiind raportată în final la revoluţia roşie, care ar fi o radicalitate îndreptată spre eficienţă, deşi, cel puţin în sensul de la Ivasiuc, leninismul şi marxismul nu sunt radicale deloc). Articolele pe teme literare sunt mult mai simpatice, unele meritând toată lauda, cum ar fi *Împăcarea în pitoresc*, cu foarte originale caracterizări ale literaturii române. În *Pro-domo* trece în prim plan problematica apropierii de Europa. În plină derivă spre naţional-comunism a culturii, după Tezele din iulie 1971, Ivasiuc exprimă un crez deschis occidental şi antiprotocronist. Ultimele articole, găzduite iniţial ca şi celelalte, de *România literară*, pot fi recitite, în contextul complet opus, de astăzi, fie ca premonitoare, fie, vai, ca enunţarea unor simple locuri comune.

AUGUSTIN BUZURA
(n. 22 septembrie 1938)



Foto: I. Cucu

Trei lucruri sunt izbitoare în proza justițiară și pesimistă a lui Augustin Buzura, socotit înainte de 1989, de către Cenzură inclusiv, cel mai critic dintre romancierii generației '60. Primul lucru este dificultatea, agravată cu trecerea timpului, la lectură a romanelor, reflectând-o vădit pe aceea cu care au fost scrise. Romancierul scrie și rescrie de câteva ori, chinuit și chinuitor, nu-și găsește totdeauna cuvintele, nici tonul, se exprimă greoi, gâfâit, dând impresia că se lovește de piedici insurmontabile, care-i solicită mai mult transpirația decât inspirația, se pierde în considerații colaterale, răsucind problemele pe toate fețele, lungește, amână, transformă dialogurile în veritabile discursuri, uitând a face nod la ață. Își proiectează, într-un rând, această dificultate de elaborare asupra unuia dintre personajele sale, un ziarist, care nu izbutește să-și încheie o carte, luând-o mereu de la început, într-un efort sisific pe care îl întinde pe zeci de pagini fără legătură cu subiectul romanului. Al doilea lucru este, ca la majoritatea ardelenilor, prevalența eticului asupra artisticului. Romanele sunt în fond niște pătimașe rechizitorii, uneori satirice, mai mereu polemice, dar lipsite de culoare și de varietate, plumburii, monotone, copleșind o imaginație care arde la foc mic de un material de viață apăsător ca o lespede și deseori senzațional. Buzura este probabil cel mai pesimist dintre scriitorii contemporani. În fine, izbitoare este indecizia lui între analiza psihologică și tabloul de moravuri. Paginile cu adevărat valabile literar rămân cele care zugrăvesc medii sociale ori profesionale, mentalități și epoci. Psihologismul e doar o veleitate. Deși autorul recurge la procedeul alternării persoanelor narative și al monologului interior, împrumutat din *noul roman*, substanța romanelor nu se anulează mai niciodată în funcție de perspectiva subiectivă. În definitiv, toate romanele lui Buzura sunt rezistente în latură obiectivă, nu analitică, radiografii ale societății mai degrabă decât ale sufletului. Buzura s-a documentat foarte meticulos pentru fiecare roman. O recunoaște el însuși în interviuri ori în articole. Dacă e să-l credem pe cuvânt, aproape întreg materialul de viață este autentic, personajele au prototipuri reale, contribuția scriitorului constând în studiul psihologiei, al caracterelor. Accentul pus pe acest aspect e așadar conștient. Doar că nu psihologismul prezintă interesul major al unei literaturi pe care toată lumea a citit-o în anii ei de glorie ca pe o critică încrâncenată a moravurilor comuniste. Și, ca să spunem lucrurile până la capăt, handicapul ei cel mai mare, astăzi, acesta și este: foarte directa referință la o lume care a dispărut. Sigur că obiectivitatea romanului postbelic nu mai este exact aceeași din romanul antebelic. Ionicul a lăsat urme adânci în structura doricului. Veleitatea psihologică își are la Buzura o altă rădăcină chiar în această nesesizată transformare a genului. Romanele contemporane nu mai prezintă evenimente, realități, dialoguri, în mod nemijlocit,

ci prin intermediul discursului, confesiunii ori evocării de către personajele înseşi. Această mediere nu înseamnă neapărat o perspectivă subiectivă absolut originală, ireductibilă, ci doar o modalitate de redare mai modernă, capabilă să surprindă varietatea şi contradicţia. Nici la Titel, nici la Ţoiu, nici la Ivasiuc, n-avem roman ionic propriu-zis, ci doar o versiune cosmetizată a aceluia doric.

Prozatorul Buzura are incontestabil plămâni de romancier. În nuvelele de la debut, stânjenit de spaţiile exigui, nu respiră în voie. Dar câteva constante ale prozei se remarcă de pe acum: problemele de conştiinţă, plonjonul în amintire, monologul, socialul. Adevăratul debut este cu un roman, *Absenţii* (1970), bine primit de critică, premiat, interzis după tezele din iulie 1971 şi trecut la Fondul Special al bibliotecilor în 1988. Buzura îşi începea cu *Absenţii* cariera de scriitor torturat de Cenzură. Va relata el însuşi în *Tentaţia risipirii* (2003) interminabilele discuţii şi referate, mutilările textului, memoriile la „foruri", cum li se spunea în jargonul epocii, şi, ca urmare a acestora, două edemuri cerebrale. Deşi bine ştiute de contemporani, avataruri ca acestea (*à la légère*, nu numai ale lui Buzura) nu i-au împiedicat pe unii să considere, oarecum *à la légère*, că libertăţile pe care romancierii şi le-au luat au fost îngăduite, aşadar, „cu voie de la partid" sau, în termenii mai blânzi ai lui E. Negrici, tolerate. Alexandru George a exprimat, imprudent, o astfel de opinie. În realitate, ele au fost câştigate cu preţul unor extraordinare eforturi, uneori cu şansă, alteori cu abilitate, ce e drept, lucruri care nu mai pot fi înţelese la justa lor importanţă de către noile generaţii. Întrebarea pe care ele şi-o pun imediat este de ce *Absenţii*, de exemplu, a avut o soartă vitregă, ce anume făcea din el o scriere primejdioasă. Romanul de debut al lui Buzura este un lung şi pe alocuri sufocant monolog interior, când coerent, când sincopat, al cărui flux târăşte la grămadă imagini, percepţii, stări, conversaţii, amintiri sau vise. Starea obişnuită a doctorului Bogdan, cercetător într-un institut oarecare, este una aflată între trezie şi somn, pradă confuziei de senzaţii şi de planuri, pe care o vom reîntâlni şi la alte personaje din romanele următoare ale scriitorului. Fără a fi mediocru, din contra, Bogdan e un ratat, victimă a mediului medical corupt şi ticăloşit. Mediu pe care îl vom reîntâlni, în *Orgolii*. Bogdan s-a resemnat să-i fie însuşite de alţii lucrările şi nerecunoscute meritele. Se mulţumeşte a supravieţui într-o lume promiscuă moral şi intelectual, lipsită de speranţă, adică de viitor. Această lume este reversul aceleia din utopia comunistă. Spre deosebire de Ivasiuc, Buzura nu atacă tema din unghi politic. Referirile la realitate sunt aluzive şi numai expresia şarjată a unei stări de spirit proaste, dezabuzate, ne permite să le înţelegem încărcătura negativă. Contestarea nu e ideologică, ci viscerală la Bogdan. De altfel, personajele diferă şi ele de ale lui Ivasiuc: la acesta personajele principale erau puternicii zilei, ştabi, demnitari, siliţi adesea să-şi justifice comportamentul sau faptele şi izbutind uneori s-o facă bine; la Buzura, e vorba de obicei de marginali, de inşi nerealizaţi, cărora nu le cere nimeni (nici ei înşişi) socoteală. Inteligenţei speculative din *Păsările*, roman apărut în acelaşi an, îi răspund în *Absenţii* conştiinţe înceţoşate, de silă ori de alcool, capabile mai curând de dispreţ şi de ură decât de autoanaliză. Recitit azi, *Absenţii* datează, din cauza supralicitării monologului interior, la modă în ***noul roman*** al Nataliei Sarraute ori al lui Robbe-Grillet care i-a influenţat pe atâţia dintre scriitorii generaţiei '60.

Cu *Feţele tăcerii* (1974), un roman inegal, lungit peste măsură, nu lipsit de „burţi", dar, probabil, cel mai solid şi mai interesant al scriitorului, tematica şi stilistica prozei lui Buzura pare a se stabiliza definitiv. *Feţele tăcerii* este un puternic roman social şi, în mult mai mică măsură, psihologic, deşi autorul persistă în a examina crize de conştiinţă, suflete măcinate de silă, handicapuri morale. Miezul romanului constă într-o anchetă jurnalistică, dar nu menită a fi dată publicităţii, ci solicitată în nume aşa-zicând personal lui Dan Toma de socrul său, implicat într-un proces. Această împrejurare nu justifică

obsesiile deontologice ale ziaristului, întinse pe prima sută de pagini. Lui Buzura îi displace să înceapă de-a dreptul. Frământările ziaristului amână inutil intrarea în subiect. Procedeul este, mai departe, al punerii în oglindă: în trenul care-l duce spre localitatea unde, cu ani în urmă, se petrecuseră întâmplările, jurnalistul ascultă o primă versiune a lor, aceea a lui Gheorghe Radu, socrul său, fost activist de partid, președinte al CAP-ului local chiar de el înființat în 1953. Apoi, vizitându-l pe Carol Măgureanu, una dintre victimele colectivizării forțate, ia cunoștință de a doua versiune, evident diferită, dar nu neapărat faptic, ci ca perspectivă morală. Dan Toma e șocat de tragedia unei familii de țărani harnici și de ispravă care o reflectă pe aceea a dispariției înseși a clasei țărănești. Tema pătrunsese în romanul nostru cu volumul al doilea al *Moromeților*, fiind reluată mai apoi în alte romane de toată mâna. Noutatea în *Fețele tăcerii* constă în claritatea opțiunii: a jurnalistului și implicit a autorului. În *Moromeții*, cum a arătat George Geacăr în micul lui studiu, există încă o anumită ambiguitate în aprecierea împrejurărilor și a motivațiilor, discrete sechele din romanul realist-socialist. În *Suferința urmașilor* al lui Ion Lăncrănjan, după cum de asemenea s-a remarcat, rolurile erau pur și simplu inversate, față de *Cordovanii* aceluiași, ori față de *Brazdă peste haturi*, *Grâu înfrățit* ori *Bărăgan*, romane ale anilor '50, dar maniheismul rămânea. Buzura este cel mai realist dintre toți. Față de brutalitatea represiunii, Carol Măgureanu n-are altă soluție, după ce frații mai mari fug în munți și sunt uciși, și după ce tatăl lor este arestat, decât să stea ascuns ani buni într-o pivniță, în spatele unui perete fals. Când iese, e un om bolnav iremediabil. Nicio justificare a represiunii nu mai poate fi, în aceste condiții, valabilă. Aceea bazată pe lege și necesitate istorică a lui Radu, pe care o știm și din romanele lui Ivasiuc, pare imorală când este confruntată cu suferințe ca acelea îndurate de Măgureni, transformați de activist în dușmani de clasă, sortiți inevitabil pieirii. Forța romanului lui Buzura constă în zugrăvirea nefardată a destinelor unor nevinovați peste care trece tăvălugul istoriei. Câteva scene din *Fețele tăcerii* sunt de o cruzime înspăimântătoare, dar lipsite de aerul senzațional imprimat tot mai des situațiilor, caracterelor și biografiilor în romanele de mai târziu: Stanca, iubita unuia dintre frații Măgureanu, pe care l-a urmat în munți, își împușcă copilul ca să nu cadă în mâinile Securității, dar nu mai are gloanțe pentru ea însăși, și e aruncată în închisoare; înconjurați de armată și în pericol să ardă de vii în șura unde se ascunseseră, frații Măgureanu trag unul în altul, în aceeași clipă, singurele gloanțe care le mai rămăseseră. Grozăvia vine și din absurdul lucrurilor. Precaritatea motivațiilor ideologice și politice ale speculațiilor lui Radu în justificarea persecuțiilor – „bandiți" care nu înțeleg mersul istoriei etc. – sporește nonsensul răzbunării lui pe niște oameni care îl sfidaseră doar prin demnitate. Obiectivitatea naratorului este, cu toate acestea, desăvârșită. El nu face din activist o bestie și nici nu-l lipsește complet de scrupul moral. După cum simpatia față de Carol Măgureanu nu-l transformă pe acesta într-un erou. Ținerea dreaptă a balanței este esențială în astfel de cazuri ca să nu se ajungă la un realism-socialist *à l'envers*. Ajunge un grăunte în plus pe un talger: de ce era nevoie de sugestia de la urmă că Radu și-a incendiat singur gospodăria ca să poată da vina pe Măgureanu? Ce mai avea el de răzbunat după două decenii de la evenimentele din sat? Ca și un alt personaj, din *Orgolii*, Radu pare a proceda astfel din pură răutate. Însă romancierul realist trebuie să știe că importantă este banalitatea răului, nu caracterul lui ieșit din comun. Tabloul acesta realist și crud, dar foarte drept, al satului supus colectivizării, are o singură pată: prezentarea oamenilor din munți ai colonelului Sterian ca niște bandiți și naivi politic. În *Tentația risipirii*, Buzura va recunoaște că știa, când a scris romanul, totul despre ei, îi căutase pe unii și aflase întâmplător cum au fost lichidați chiar de la ofițerul de Securitate care dirijase operațiunea finală și pe care, acum pensionar, îl întâlnise în tren. Aprecierea din roman ne scutește de comen-

tarii. Mai puțin prolix și compact, *Fețele tăcerii* ar fi avut de câștigat. Rămâne totuși romanul cel mai bun al scriitorului.

Asemănător prin formulă cu *Fețele tăcerii* este *Orgolii* (1977). Pornind de la premisele unui roman psihologic, autorului îi reușește din nou unul de moravuri. Cât privește trecutul, fără evocarea căruia prezentul nu poate fi înțeles, el e privit, ca și în *Fețele tăcerii*, în oglindă. Subiectul e simplu: profesorul Ion Cristian, medic eminent și om remarcabil în multe privințe, a ajuns la o vârstă la care nu mai dorește decât să fie lăsat să se consacre experiențelor sale menite a descoperi un nou citostatic. A studiat în Franța și în Germania, înainte de război, a fost internat în lagărul de la Tg. Jiu pentru că a criticat politica germană, a participat voluntar pe frontul de vest, a devenit membru PCR, a fost arestat în anii '50 fiindcă a operat un țăran care luptase în munți, dar și-a redobândit titlurile și a fost numit șeful clinicii. Conflictul în care e prins se datorează pe de o parte adversităților din mediul medical, iar pe de alta intransigenței politice a fiului său, Andrei, căruia i se pare că profesorul s-a resemnat în mod laș în fața agresivității și mediocrității. Încercând să se explice, Cristian îi spune lui Andrei povestea arestării lui. Aceeași poveste, nu mult diferită faptic, o auzise Andrei de la un fost prieten al lui Cristian, procurorul Redman, cel care îl denunțase pe vremuri iar apoi se străduise să-l facă să-și recunoască faptele care i se imputau. Autorul socotește normal ca Andrei să accepte versiunea lui Redman și nu pe aceea a tatălui său. Un psiholog mai bun ar fi găsit poate în atitudinea fiului față de tată (frustrări etc.) o explicație pentru această neînțelegere. Buzura simplifică însă lucrurile. Înfățișându-l pe Cristian ca pe un erou în rezistența lui excepțională la presiuni și torturi, pe când era închis, iar pe Redman ca pe un ticălos, chiar și când nu mai avea niciun motiv să-l urască, romancierul răpește orice justificare opțiunii lui Andrei. Orb să fi fost și tot n-avea cum să interpreteze lucrurile în favoarea procurorului. Destul de convențional e înfățișat mediul din clinică, în care bunii își dau mâna cu bunii, iar răii cu răii. Turnura romanului e mai curând satirică, prin fixitatea caracterologică de insectar uman. Siluetele personajelor sunt decupate caricatural. Lipsește însă verva. Bestiarul n-are culoare. În Buzura se ascunde un moralist grav și fără umor. Notele informative ale unui turnător din clinică transcrise fără comentarii n-au acea expresivitate involuntară care le-ar fi făcut memorabile. *Orgolii* e un roman discursiv, fără țâșnire a imaginilor, destul de banal în fond. El nu mai prezintă astăzi interesul de ieri, când zugrăvirea corupției și mediocrității lumii medicale era, pe drept cuvânt, o bravură.

Nici din *Vocile nopții* (1980), cel mai net social dintre romanele lui Buzura, nu lipsește veleitatea psihologistă. *Vocile nopții* începe în maniera în care sfârșea *Orgolii*: cu descrierea unei stări între veghe și somn, bântuită de vise tulburi. Conștiința în ceață e recurentă la Buzura, deși nu peste tot justificată. În *Refugii* întrebarea obsesivă („Cine sunt? Ce se întâmplă cu mine?") a Ioanei Olariu, aflată într-o clinică psihiatrică, apare ca normală. Nu și în *Vocile nopții*, unde nici situația (Ștefan Pintea își întrerupe studiile universitare și se angajează ca lucrător în mină pentru a strânge banii necesari reconstruirii casa ei părintești luată de ape la o inundație), nici personajul (tânăr viguros, hotărât și nepătat de niciun trecut istoric) n-o fac necesară. De altfel, ce probleme de conștiință poate avea Ștefan Pintea? Centrul de greutate al romanului se află în descrierea existenței cotidiene a tinerilor mineri din orașul ardelean în care își situează acțiunea toate romanele lui Buzura: o existență târâtoare, fără idealuri și fără speranțe, la antipodul acelora prezentate în documentele de partid. Cenzura i-a solicitat să atenueze impresia de mizerabilism, tot așa cum a dorit să elimine din *Fețele tăcerii* tot ce punea colectivizarea într-o lumină diferită de aceea oficială. Dacă tabloul social e sumbru în *Vocile nopții*, motivațiile sunt mai puțin transparente decât în romanele anterioare. În fond, de ce sunt condamnați acești tineri, nu neapărat ticăloșiți, în pofida aparențelor, unii

chiar curaţi la suflet, candizi, alţii făcând pur şi simplu pe grozavii, dându-se drept macho, beţivi, curvari, să trăiască neomeneşte? Putem da vina pe sistem, dar contextul politic e vag, partidul aproape că lipseşte, Securitatea nu se vede. Atmosfera de suspiciune, când apare, e întreţinută artificial: un locotenent de Miliţie ţese o pânză deasă în jurul lui Pintea, pune să fie urmărit, îi contactează părinţii, îl convoacă la interogatorii, fără a-şi motiva vreodată gestul. Chiar şi la urmă, când Pintea reface cu mâinile lui casa, după ce a părăsit mina, locotenentul vine după el în sat acuzându-l voalat de un furt, dar îl lasă cu toate astea liber. Comportarea ofiţerului n-are niciun sens, iar punerea anchetei pe seama Miliţiei (deşi are aerul uneia de Securitate) reprezintă un subterfugiu. E drept şi că în toate romanele în care Securitatea era înfăţişată în tot oribilul ei era vorba de „obsedantul deceniu" şi nu de „epoca de aur". Nici la Ţoiu, nici la Ivasiuc, Securitatea ceauşistă n-a intrat vreodată în acţiune. „Obsedantul deceniu", colectivizarea forţată, arestările, abuzurile, făcuseră obiectul criticii în prima cuvântare a lui Ceauşescu în calitate de secretar general al PCR la Congresul al IX-lea din 1965. Romancierii care, în cap cu Preda, atacaseră tema, se limitaseră fără excepţie la cadrul istoric stabilit de Congresul IX. În *Vocile nopţii* acţiunea se petrece însă în deceniul următor. Extinderea ar fi fost imediat sancţionată de Cenzură. În locul tratării directe a subiectului, Buzura apelează la ceea ce în epocă se numea „şopîrle" (greşeli de tipar, la origine, în jargonul tipografilor) sau „fitile". Erau expresii amfibologice, denotând înţelesuri punctuale şi canotând altele generale, de natură politică. O alta este finalul romanului, când se petrece un accident stupid. Ne întrebăm de ce era nevoie de el, în afară poate de faptul că atenua *happy-end*-ul (neobişnuit la Buzura), cu idilicii fraţi Văsîi, mineri de treabă, veniţi să-i dea lui Pintea o mână de ajutor în ridicarea casei. Explicaţia vine imediat. Îngrozit de accident, Pintea telefonează în van după o maşină a Salvării şi, auzind răspunsul recepţionerei, exclamă uluit: „Cum să nu existe salvare!" Pe coperta interioară a albumului său de caricaturi din '80, care a făcut vâlvă ca şi romanul lui Buzura, Mihai Stănescu s-a fotografiat pe sine alături de o maşină a Salvării în pană. Dovadă că aluzia avea în epocă un înţeles politic clar. În *Tentaţia risipirii*, Buzura relatează el însuşi un caz asemănător. Un capitol din *Drumul cenuşii* publicat în *România literară* începea cu un strigăt disperat: „Opriţi nebunul! Opriţi nebunul!" Cum nu era greu de descifrat mesajul, Vlad Georgescu directorul „Europei libere", şi-a încheiat editorialul de sfârşit de an cu strigătul cu pricina. Cu o adresă limpede, în ce-l priveşte. Manuscrisul romanului a intrat imediat pe mâna Securităţii şi strigătul a fost eliminat din versiunea editorială a *Drumului cenuşii*. Astfel de expresii nu mai sunt citite azi în afara contextului şi nu mai au nicio influenţă asupra lecturii. *Vocile nopţii* încearcă să dea evenimentelor şi un curs comic şi melodramatic. Băieţii buni care trec drept răi, dar sunt în fond oameni de nădejde, ne duc cu gândul la pedagogia lui Macarenko şi înţelegem că dracul nu e niciodată de tot negru. Un pic de educaţie şi gata! E drept că socialismul tocmai de asta nu e capabil şi că junii corupţi de azi vor fi adulţii de mâine, ingineri, şefi ai minei, securişti, cu nevestele lor bovarice cu tot, pe care autorul îi expune, cu ocazia unei petreceri grandios-meschine, în toată urâţenia lor. Ideea mai generală ar fi că lumea oraşului minier este bolnavă psihic. Despre o posibilă vindecare, autorul nu ne spune nimic. Pesimismul lui rămâne viguros, cu toate puseurile melodramatice sau exotice (din episodul călătoriei în Iugoslavia vecină şi prietenă).

Refugii (1984) e romanul eşecurilor în dragoste ale unei femei tinere şi frumoase care nu reuşeşte să se adapteze lumii bărbaţilor. Subiectul a atras numeroase cititoare, care se vor fi recunoscut spontan în destinul Ioanei Olaru, înşelată de un soţ care, după divorţ, continuă a-i expedia scrisori pline de căinţă, harasată sexual de şeful ei, cucerită de un înalt demnitar, gelos la culme, care o vânează, la propriu, noaptea la lumina farurilor maşinii, în fine, abandonată laş de un al patrulea, speriat de ameninţările preceden-

tului. Nu de acest tip de succes s-a temut, cu siguranţă, Cenzura, care l-a hărţuit la rândul ei pe romancier ca pentru nicio altă carte a sa. Explicaţia stă în faptul că un personaj din anturajul protagonistei este inginer de mine, are unele probleme la locul de muncă, e nevoit să se ascundă şi până la urmă să dispară. Cenzura s-a gândit imediat la greva minerilor din 1977 şi la dispariţia liderilor ei. Era evident, pe de altă parte, că, la începutul anilor '80, orice ar fi scris romancierul ar fi părut Cenzurii suspect. Începând cu titlul, care se referă la iluzoriile refugii ale eroinei, dar care a fost legat de ideea de evaziune. Paradoxul cenzurării *Refugiilor* a fost dublu. A fost mutată negocierea textului la Securitate, pentru motivul că, oficial, în România instituţia Cenzurii fusese desfiinţată în 1977. Iar Securitatea a pretins că lucrurile nu stăteau cum le înfăţişa romancierul. „Greva a avut loc într-o mină de cărbune, dar dv. aţi transferat acţiunea într-o mină de neferoase, mi-a spus ofiţerul de Securitate. N-are rost să ne mai jucăm!" Evident, Buzura s-a apărat susţinând, ceea ce era adevărat, că el nu vorbise despre nicio grevă, despre care, de altfel, nici ziarul *Scânteia*, nici Ceauşescu, după ce a fost în Valea Jiului, n-au scos un cuvânt. Lucrurile pot fi privite astăzi cu umor. Dar în epocă paradoxul în care Cenzura s-a pus singură nu era deloc evident şi cu atât mai puţin amuzant. S-ar zice că cititul printre rânduri fiind specialitatea casei, romanul a fost întârziat de la publicare nu din pricina a ceea ce de fapt conţinea, dar pentru interpretările care se puteau da conţinutului. La drept vorbind, povestea lui Helgomar David, inginerul, va fi interesantă abia la reluarea ei, în *Drumul cenuşii*. În *Refugii* e cu totul secundară. Nici nemulţumiri, nici revendicări mineresţi, nici grevă, nici lideri. Răspunsul dat de Buzura ofiţerului nu era doar ironic. Romanul Ioanei Olaru, la rândul lui, e îndeajuns de banal. Expert în psihologia feminină, Buzura n-a fost niciodată. Cât de mari au trebuit să fie frustrările şi cât de marcante eşecurile femeilor în timpul comunismului, ne putem da seama după succesul de public al *Refugiilor* la apariţie. Nu e nicio îndoială că toată lumea citea printre rânduri. Citit astăzi în litera lui, romanul e fără mare interes psihologic, cu tablouri sociale (viaţa intelectualităţii dintr-un sat socialist) ceva mai pregnante, dar sub nivelul acelora din *Feţele tăcerii* sau din *Vocile nopţii*.

Drumul cenuşii (1988) a reprezentat un pariu foarte îndrăzneţ al autorului cu sine, dar şi cu Cenzura: romanul reia problema dispariţiei inginerului Helgomar David, de data aceasta pe fondul unor mişcări revendicative ale minerilor. S-ar zice că Cenzura n-a scăpat de ce s-a temut mai tare. Referinţă directă la greva din 1977 nu se putea face, dar totul dă de înţeles că despre ea e vorba. Rolul Securităţii (nenumite) e făţiş. Ziaristul rugat de doctoriţa Victoria Oprea, prietena lui David, să afle ce s-a întâmplat cu acesta, e urmărit, ameninţat, bătut. Nu se spune explicit cine sunt agresorii, dar sugestia e clară. Ca şi în *Feţele tăcerii*, ancheta nu e oficială, nici nu va fi urmată de publicarea în ziar a concluziilor. Dacă în *Feţele tăcerii* faptul nu avea importanţă, aici el reprezintă o concesie clară făcută Cenzurii, menită a nu implica direct nici presa, nici organele de ordine. Nu se reclamă în definitiv nimic. De altfel, în seama lui David se pun doar fapte minore: ar fi protestat, uneori asociindu-i şi pe alţii, contra neregulilor din minele prin care a trecut ca inginer. Nu există transparenţă nici în privinţa cauzelor care ar fi putut determina dispariţia ori, după alte informaţii, nebunia lui subită, care ar fi fost văzut, dar informaţia trebuie luată sub beneficiu de inventar, într-o clinică psihiatrică. Nimic nu e cert în ce-l priveşte. Chiar şi aşa, aluziile nu puteau fi decât supărătoare pentru Cenzură. Nu numai liderii grevei din '77, dar mulţi alţi disidenţi fuseseră deţinuţi în aziluri, drogaţi sau eliminaţi. Se vorbea de spălarea creierului ca de un lucru obişnuit. Circulau nume de medici, vinovaţi de metodele lui Mengele. Buzura ataca aşadar în felul lui aproape provocator o temă extrem de riscantă. Ca să se protejeze, a complicat lucrurile până la inextricabil. Dan Coman e pe cale să scrie o carte de *biografii comune* în clipa în care

survine apelul doctoriţei. Ancheta pe care o întreprinde e atât de amestecată cu altele anterioare, fără legătură cu dispariţia inginerului, încât suntem confruntaţi cu un veritabil labirint de probe. Nu e limpede dacă convorbirile înregistrate pe bandă ori reproduse din memorie (după ce unele îi sunt sustrase nu se ştie de cine) se referă la cazul lui David ori fac parte din cealaltă carte. O călătorie a ziaristului în căutarea unui loc în care să-şi poată scrie liniştit cartea e presărată de accidente dintre cele mai neaşteptate, greu de apreciat şi de interpretat: îşi fac apariţia miliţieni de la Circulaţie care au ceva să-i reproşeze; o autostopistă gata să intre sub roţile maşinii şi urmărită de doi indivizi, care nu se mai desparte de Coman, ca să descoperim întâi că era interesată de David şi apoi că fusese iubita unuia din cunoscuţii acestuia intervievaţi de Coman. O profesoară măritată cu un boxer cade şi ea pe capul ziaristului (toţi protagoniştii lui Buzura au norocul de a întâlni la tot pasul femei tinere şi frumoase), ca să descoperim din nou că a fost trimisă de doctoriţă să-l controleze; un ţăran e aproape spintecat de un taur pe şosea, aşa că Dan Coman se vede silit a-l duce la spital şi e apoi găzduit de soţia acestuia, ocazie cu care un poet local, autor de epopei naţionale, dă buzna peste el etc. Nefireasca aglomerare de peripeţii transformă călătoria într-un roman picaresc în care firul principal se încurcă până la urmă ca într-un ghem. David se arată de două ori lui Coman, o dată ca un alienat pus pe clovnerii, altă dată ca un impostor plătit să-l inducă în eroare. La sfârşit, ciudata însoţitoare a lui Coman se dovedeşte a fi Ioana Olaru, eroina *Refugiilor*. Povestea de iubire abia închegată între cei doi se încheie brusc cu moartea femeii sub roţile unei maşini. Doctoriţa Oprea fusese şi ea între timp călcată de o maşină. Nu neapărat amândouă maşinile erau ale Securităţii. Impresia de mister prefabricat şi de senzaţional persistă de la un capăt la altul, explicabilă, cel puţin, în parte, prin dorinţa autorului de a arunca o ceaţă protectoare peste adevăratul subiect al romanului. Toate aceste complicaţii, menite probabil să pună Cenzura pe un drum greşit, fac romanul confuz. Nu mai distingem ce e intenţie de ce e stângăcie. Dacă adăugăm şi încărcătura metatextuală din primele capitole, în care Dan Coman jurnalistul trece prin suferinţele atroce ale creaţiei, ca un adevărat scriitor, avem tot tacâmul. *Drumul cenuşii* e o dovadă că a câştiga una sau mai multe bătălii cu Cenzura nu înseamnă a fi câştigat şi războiul.

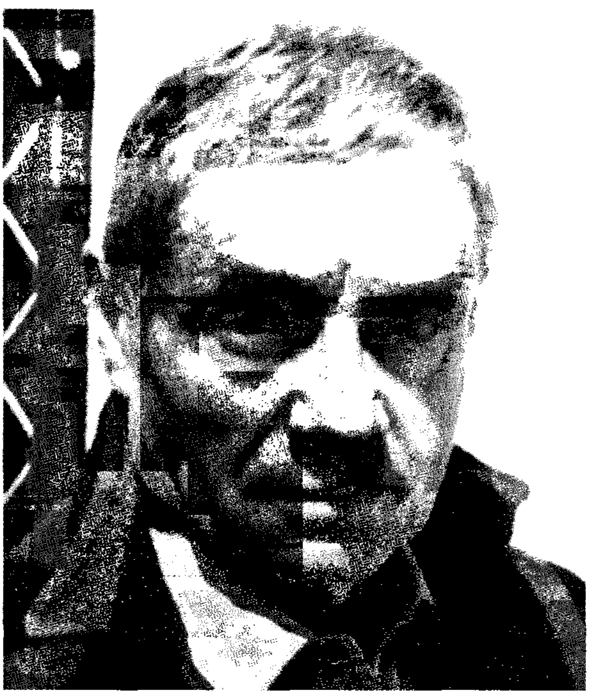
După 1989 Buzura a mai publicat un singur roman, scris în parte înainte, *Recviem pentru nebuni şi bestii* (1999). Maniera e mai simplă, dacă nu liniară, şi naraţiunea curge mai firesc. Un jurnalist (încă unul), directorul celui mai important cotidian din acelaşi oraş din nordul ţării (nu s-a observat că Buzura îşi are geografia proprie, ca şi Titel şi Bănulescu), e şantajat în cotidianul concurent cu eventuale dezvăluiri despre trecutul său. Câţiva afacerişti şi politicieni ai tranziţiei vor să cumpere ziarul ca să scape ei înşişi de revelaţia compromiţătoare. În realitate, Matei Popa n-are, el, nimic de ascuns. A fost de două ori închis, o dată pentru tentativă de omor, când a vrut să-şi facă singur dreptate după ce un individ îi violase iubita (o astfel de întâmplare mult mai subtil tratată face subiectul unui roman al Danei Dumitriu), a doua oară pentru că a încercat să fugă peste Dunăre. Calomniat şi ameninţat, jurnalistul îşi aminteşte el însuşi trecutul, în parte şi la solicitarea unei femei, căreia i-l povesteşte. Matei Popa nu mai este, el, o conştiinţă tulbure. Psihologismul destul de iritant în alte romane lipseşte. Popa este, ca şi Pintea, un ins plin de vitalitate, curajos, activ, în pofida silei de tot şi de toate care-l cuprinde la un moment dat. A fost în tinereţe miner, fotbalist şi a trecut prin multe. A respins propunerile unui securist de a deveni denunţător şi a fost condamnat pe nedrept. Cu câteva săptămâni înainte de Revoluţie a fost acuzat, de data asta cu temei, că a sustras dinamită din mină ca să arunce în aer judeţeana de partid. În zilele revoluţiei, a condus oraşul ca un veritabil şef. Apoi s-a consacrat jurnalisticii, dezvăluind afacerile necurate şi colaborările cu fosta Securitate ale unor potentaţi locali. Acesta

e subiectul. Patima romancierului pentru rechizitorii este intactă. A rămas la fel de pesimist astăzi ca şi ieri. Lumea nouă de profitori şi parveniţi e înfăţişată în tonuri sumbre, dar fără relief deosebit. Tabloul social e tern, caracterele sunt uneori cu cheie. Şarja satirică pare obosită. Romanul abuzează de scene tari şi de senzaţional.

Publicistica din *Bloc-notes* (1981) este scrisă în acelaşi ton cu romanele: amară, critică, deşi fără expresivitate verbală.

Tentaţia risipirii (2003) constituie în esenţă o replică dată detractorilor scriitorului, numeroşi după 1989, sprijinită pe extrase comentate din Dosarul de Securitate. Dincolo de o explicabilă iritare, deloc profitabilă pentru credibilitatea argumentării, şi de dorinţa permanentă de a se justifica în ochii fiecui, cartea reprezintă un document revelator pentru războiul civil, astăzi complet ignorat, dintre scriitori şi regimul comunist. Sigur, Buzura trebuie considerat o autoritate în materie şi cazul lui nu e neapărat valabil pentru foarte mulţi alţii. Ceea ce nu înseamnă că, de pildă, capitolele despre Cenzură din *Tentaţia risipirii* n-ar merita să facă parte din bibliografia obligatorie pentru cine vrea să cunoască epoca dinainte de 1989 şi pe oamenii ei.

GEORGE BĂLĂIŢĂ
(n. 17 aprilie 1935)



După aproape zece ani de la exerciţiile de digitaţie literară din *Conversând despre Ionescu* (1966), (alte volume, unul de literatură pentru copii, nu prezintă decât un interes bibliografic), George Bălăiţă publică un extraordinar roman, substanţial, modern, ironic şi totodată plin de poezie, de un realism minuţios, abundent, întors în marea viziune fantastică, *Lumea în două zile* (1975). Fixând desfăşurarea acţiunii în numai două zile (un solstiţiu de iarnă fierbinte, cu topiri de zăpezi şi ploi bogate, şi un solstiţiu de vară sfârşit cu o grindină apocaliptică şi cu zăpadă), romanul se constituie de fapt din notele unui fost judecător care întreprinde pe cont propriu o anchetă cel puţin ciudată. Obiectul ei nu este atât uciderea tânărului funcţionar Antipa (care s-a dovedit a fi opera unui dement), cât existenţa însăşi a celui ucis, firea şi purtarea lui inexplicabile. Viziru, fostul judecător, e un anchetator apatic, la fel cu personajul lui Virgil Duda, strângând cu enormă răbdare date despre eroul său, aşezând cap la cap înregistrarea pe bandă a unor conversaţii, însemnări personale, amintiri şi alte documente. „Da, eu adun probe, scrie judecătorul Viziru (caietul cu scoarţe galbene, cifra 3, pe prima pagină albă, restul acoperit cu litere mărunte, grăbite). Prea multe fapte, sunt strivit de fapte, dar nu mă pot opri". Prea multe fapte, căci Viziru inventariază viaţa lui Antipa, a soţiei acestuia, Felicia, a prietenilor lor. Romanul, ca şi ancheta, demarează greu, înecat în amănunte: „Dar ce se întâmplă? (se întreabă Viziru). Văd litere, cuvinte, rânduri.

Nu văd însă niciun înţeles. Nimic nu se leagă...". Fostul judecător se comportă ca un scriitor, căci în urma lui totul devine cuvânt, scriere („şi că, scriind asta, o poftă caraghioasă şi greu de stăpânit mă face să vreau să spun totul despre casă, o simt, o văd, despre cei care au stat în ea, despre mirosurile şi zidurile ei"), realităţii evocate tinzând să i se substituie imaginea scrisă, prin acumulare nesfârşită de cuvinte („mă gândesc: să poţi scrie ce-ţi trece prin cap, – să nu cenzurezi nimic, să faci un colos de cuvinte, ceva ca Sfinxul sau Golemul pe care nici vântul deşertului, nici vreo formulă magică să nu le poată distruge"). Anchetatorul fiind un alter-ego al celui care scrie, ancheta nu este numai romanul propriu-zis: ea conţine şi un roman al romanului, un fel de metaroman care oferă cheile şi estetica. Autorul mizează cu inteligenţă pe acest joc dublu dintre realitate şi interpretările ei posibile, întreţinând ambiguitatea pe măsură ce o explică. Foarte realist în totul, în detalii mai ales, romanul are un supratext livresc: nu o simbolizare grosolană a unor evenimente, ci o identificare abia sesizabilă dintre personaje şi modelele lor, pe care o descoperim de obicei cu întârziere şi surpriză. În acest supratext apar: o povestire chineză cu o oglindă, Cicikov, hainele împăratului din Andersen, o fabulă cu câini, diavolul din *Fraţii Karamazov*, *Muntele vrăjit*, Strindberg şi altele. În sfârşit, naraţiunea este intersectată de pretinse „pagini din *Jurnalul romanului*" – care sunt pur şi simplu colaje de articole de ziar, menite a relua, de asemenea, ideea metaromanului, dar în chip parodic. Autorul are aerul de a ne pune în contact cu fişele sale de lucru; ele conţin însă teme-clişeu, situaţii-clişeu, personaje-clişeu, conversaţii-clişeu, altfel spus, o estetică în clişee.

Se remarcă îndată şi originalitatea scriiturii. Profitând de ideea anchetei – care simulează probe, amânând sensul – George Bălăiţă se lasă cu vizibilă plăcere în voia unui realism acumulativ, a unei imaginaţii a concretului greu egalabile. Romanul clasic suferă în general de o tiranie a semnificativului: e schematic, adică noţional; personajele exemplifică, de obicei, câteva sentimente fundamentale pe care, descriindu-le din afară, romancierul le transformă în concepte. A nu mai porni de la schema psihologică, încercând s-o umpli, ci de la masa amorfă, pulverizată şi contradictorie, încercând s-o unifici, înseamnă în fond a deznaţionaliza romanul, a-i reda autenticitatea, concretul, imprevizibilul. În această „imanenţă" a scriiturii constă modernitatea, pe care Robbe-Grillet a teoretizat-o şi a exagerat-o uneori până la secătuire. Căci, paradoxal, nimic nu e mai uscat şi artificios decât romanul de pură descriere. George Bălăiţă, e prea inteligent ca să cadă în cursă: şi, în acelaşi timp, prea senzual, prea atras de bogăţia, de luxurianţa formelor. La el, ca şi la Breban impresia de concret e mereu uimitoare; prin aglomeraţia de gesturi, obiecte, curente, trece un aer pur şi viu; din descrierea meticuloasă, insistentă, labirintică, rezultă un fantastic al lucrurilor, o animare poetică a universului inert: „Tăind o felie de pâine, Antipa loveşte cu cotul toarta unei cratiţe, cratiţa dă peste un ibric plin cu ceva cafeniu, vâscos. Ibricul nimereşte în acelaşi timp două pahare. Antipa sare să le prindă, nu reuşeşte, dar, în salt, atinge cu capul poliţa cu vase goale, vasele se rostogolesc, ţopăie cu mare veselie, aşa că nimeni nu mai aude cum se sparg paharele, deodată e linişte, se vede orezul cum se scurge dintr-o farfurie răsturnată, un norişor de făină pluteşte sub tavan, ca un cântec de greier se aude acum pocnetul smalţului în vasele tăcute şi numai Dumnezeu ştie cum deodată frigiderul izbucneşte în flăcări, pesemne din cauza unei cozi de peşte afumat ajunsă în congelator". Câinele Argus, îndrăgostit de căţeluşa Eromanga, îi mărturiseşte iubitei cu coadă şi botişor umed intenţia de a scrie un poem filosofic. În cartea lui George Bălăiţă, cum se vede, animalele nu doar iubesc şi vorbesc, dar fac literatură, iar autorul are umorul de a ascunde „cheia" esenţială a romanului tocmai aici. Aşadar, Argus, după ce îşi latră pasiunea pentru Eromanga, adaugă într-un limbaj la fel de bine articulat: „Poemul filosofic intitulat Mondo Cane cuprinde cum ţi-am mai

spus două părţi: prima parte, numită Domestica, se ocupă de lucrurile calme, sigure, caraghioase, dar lipsite de primejdie, pe care câinele le caută cu înfrigurare şi spre care ultimul vagabond ca şi marele conducător de oşti aspiră mărturisit sau nu: spaima de provizorat şi singurătate ne mână într-acolo. Dar ce facem odată ajunşi acolo? Dacă ajungem! Aici începe partea a doua a poemului meu: Infernalia. Ea se ocupă de lucrurile tulburi, întunecate, iraţionale. Nu vreau să te conving că noi câinii facem pe dracu în patru să ne găsim un coteţ cald, o strachină cu lături şi un stăpân mai de doamne-ajută numai şi numai pentru a ne putea pregăti saltul în marele spaţiu neluminat al imprevizibilului. Vreau doar să arăt cum într-o singură fiinţă aceste două stări sunt active şi într-un echilibru relativ, care face tocmai farmecul speciei... Tu, Eromanga, eşti pentru mine liniştea şi seninătatea mea domestică".

Este de ajuns să punem în locul lui Argus pe Antipa şi în locul Eromangăi pe Felicia spre a avea prima parte a romanului însuşi: Domestica. După şapte ani, fostul judecător Viziru vine în orăşelul Albala spre a reconstitui menajul Antipa-Felicia. Întreabă pe unul, pe altul, înregistrează, confruntă. Antipa, pe care îl cunoscuse în alt oraş, unde, fiind funcţionar, făcea naveta, se dovedeşte a fi fost, acasă la el, un individ lenevos şi visător, care pare aproape bătrân, deşi n-are mai mult de treizeci de ani, plin de tabieturi, ipohondru, somnolând într-un fotoliu sau alergând după cumpărături îmbrăcat într-o şubă groasă, cu o căciulă îndesată pe ochi atunci când toată lumea moare de căldură, pe scurt, un om oarecare, deşi nu fără ciudăţenii şi manii, „un aiurit care se teme de curent şi face în fiecare zi gargară cu ceai de muşeţel". Felicia, ea, este o soţie model, harnică, energică, înţelegătoare, dincolo de fireştile accese de îndoială în fidelitatea bărbatului. Intuiţia remarcabilă a autorului a fost de a nu zugrăvi Domestica sub latura de platitudine burgheză, ci sub aceea ritual-poetică. Felicia nu e o biată femeie trebăluind în ajun de Crăciun, e o Zeitate care oficiază un ceremonial măreţ în templul ei: Bucătăria. Poezia Bucătăriei (blând-ironică, fantastică, delicată, înmiresmată ca în versurile lui Emil Brumaru) prilejuieşte câteva pagini superbe. Prospeţime vegetală a legumelor şi zarzavatului, aburi suavi ai supelor, sfârâit de fripturi la cuptor, parfum greu al tórturilor şi al cremelor, spumă imaculată a frişcăi, agerime a piperului, lascivitate dulce de vanilie şi stafide, plămadă bogată a aluatului... Şi peste toate duhurile şi spiriduşii bucătăriei, tronează o femeie uriaşă, cu faţa lată şi braţe mari, cu ochi blânzi ca aceia ai unor greoaie mamifere rumegătoare ce nu se despart niciodată de om. În Domestica imaginaţia e calm-debordantă; în Infernalia e halucinant-grotescă. A doua existenţă a lui Antipa nu mai e supusă Feliciei, bucătăriei, şubei şi gargarei cu ceai de muşeţel: în clipa în care coboară din trenul de navetişti, în dimineaţa solstiţiului de vară, el pare dintr-odată alt om. Acela pe care îl ştia Viziru. Lumea însăşi este alta: orăşelul toropit de căldură, apoi bătut cu furie de grindină, oameni imbecilizaţi de plictiseală, cârciuma lui Moiselini unde se strâng, ca să se îmbete, un popă răspopit, un inginer vulgar, un anchetator apatic şi alţii. Ochiul romancierului este de data asta necruţător, diformant, hipertrofiant. Ironia se preface în sarcasm. Petrecerea la cârciumă sfârşită cu moartea popii seamănă cu un coşmar, amestec de ţopăială clovnescă şi de tragic, de satiră gogoliană şi de imaginaţie ca la Garcia Marquez. Un pitic monstruos aleargă printre picioarele chelneriţei Pompilia, aceea care emană mirosuri colosale, caricatură grotescă a Femeii din prima parte care trona în Bucătărie: „Subsuorile ei exală un miros puternic care închide ca într-un clopot de sticlă toate mirosurile din bucătărie, un miros care se desprinde de la ea şi ca un animal ciudat venit din alte locuri se târâie prin încăpere şi se urcă pe pereţi". Rumegătorului placid şi casnic îi ia locul bestia. Şi tot în simbolistica aceasta secretă a cărţii, Feliciei îi ia locul Silvia Racliş, femeii iubitoare, pisăloage, cuminţi, care menţine alianţa familială, femeia devoratoare, instinctivă, care o distruge. Şi Antipa? Cine se ascunde

sub înfăţişarea autoritară, dar plăcută, a tânărului funcţionar de la Sfatul popular (primăria de odinioară) care completează certificate de deces? Totul pleacă de la o glumă, de la un pariu la cârciumă: Antipa pierde atunci pariul, fiindcă Biducă, încasatorul prăpădit de la baia comunală (dar nu cumva şi paznicul infernului de aburi fierbinţi?), moare trei zile mai târziu decât prevestise el. Prietenii râd, ţopăie, behăie şi beau lada de bere care fusese miza pariului. Totuşi Biducă moare şi neliniştea pune treptat stăpânire pe ei, căci alte cinci formulare de deces sunt completate de Antipa înainte ca oamenii al căror nume e trecut pe ele să fi murit. Iar de data aceasta Antipa nu mai greşeşte nici măcar ziua. Romanul intră în fantastic, dar fără a pierde legătura cu lucrurile. Cu aceeaşi metodă exactă, meticuloasă, descriptivă, George Bălăiţă trece pe nesimţite la relatarea unei istorii stranii şi atroce.

Antipa e un Cicikov care pariază pe suflete moarte. Ca şi diavolul din *Fraţii Karamazov*, el apare ca un om al timpului. Nici un simplu farseur, nici o fiinţă supranaturală. O legendă tulbure se încheagă în jurul funcţionarului, dar misterul lui rămâne intact, mister al înseşi fiinţei umane, cu sâmburele ei inevitabil de demonie. Câtă vreme aspectul realist şi acela simbolic se echilibrează, romanul lui George Bălăiţă are forţă şi noutate. Fantasticul transfigurează existenţa cea mai anodină. Diavolul seamănă cu o persoană comună şi onorabilă. Grotescul străbate în ţesătura prozei fără a se ajunge la facilitate satirică, iar savoarea poetică a concretului nu se alterează prin alegorie. Finalul este însă artificial. Antipa e ucis de un dement, Anghel, care semnifică fanatismul, şi care crede a-l vedea în el pe chinezul Su Cio, posesorul unei străvechi oglinzi magice. Apoi Anghel se identifică cu August pălărierul, care ar fi expresia contrară a toleranţei. Aici simbolistica e deodată prea clară şi romanul ia o turnură naiv alegorică. Oprit cu câteva zeci de pagini mai devreme, *Lumea în două zile* ar fi câştigat cu siguranţă.

Al doilea roman al lui G. Bălăiţă, *Ucenicul neascultător*, trebuia să fie doar prima parte a unei trilogii. A rămas fără continuare. Modern, bogat artistic, inteligent, autorul însuşi îl defineşte cu inepuizabilă vervă, de la început, amestecând în definiţie cuvintele lui Polonius din *Hamlet* (care, el, nu ştie ce spune!) despre trupa de actori sosiţi la curte: „Cronică, poveste, romanţ sentimental cu aventuri şi filosofie, baladă, farsă, epopee, ehei, frescă, mozaic, Kaaba, ehei, carte de învăţătură, de joc, de visare, sigur, sigur, bildungsroman, avatarurile unui tânăr în prima, a doua sau a treia tinereţe, câte nu poartă în lada căruţei trupa noastră care cuprinde, fireşte, *the best actors in the world, cei mai buni actori din lume, fie în tragedie, fie în comedie, piese istorice, pastorale, pastorale comice, pastorale istorice, tragico-istorice, pastorale tragi-comico-istorice, piese ce respectă regulile, şi poeme libere*". Acest talmeş-balmeş nu e deloc întâmplător, ci menit să sugereze ambiguităţile voite ale unui text în care patosul e mereu întors în farsă, seriosul în parodie, spre triumful acelui „mod ironic" de care vorbeşte Northrop Frye în legătură cu literatura modernă, în care „cititorul simte că se află în aceeaşi situaţie cu eroul". Lumea fiind un teatru, teatrul este o lume. Distingem două laturi: una imaginativă, alta critică. Romancierul e inventiv, mitoman, scamator ce extrage miracole din pălăria fără fund a vieţii; e şi întâiul comentator lucid al propriului spectacol, profesor de prestidigitaţie. Naraţiunea introductivă (din cele opt care compun volumul, continuându-se imprevizibil şi modificându-se reciproc) se intitulează *Ochean.* E un fel de roman al romanului, în care „cronicarul" iese la rampă. Acest meta-roman se reducea în *Lumea în doua zile* la o anchetă şi avea un singur protagonist. În *Ucenicul neascultător* meta-romanul ţine de magie, iar naratorul se multiplică. Naum (cartea întreagă va fi romanul formării lui), Artimon, Filip Adam şi ceilalţi povestesc cu rândul: în definitiv aici toată lumea povesteşte. Când autorul-demiurg al romanului tradiţional a abdicat de la rolul său şi şi-a cedat personajelor prerogativele, fiecare personaj devine

demiurg; mai exact, încearcă să facă pe demiurgul. Ironia este reflexul acestei multiplicităţi, al eroului devenit o clipă narator, al actorului ieşit în avanscenă şi transformat în crainic. Există deci o suprapunere de perspective: totdeauna, cineva, un anumit personaj, trăieşte evenimentele, realitatea fiind în acest caz suportată de el, ochiul şi memoria lui; şi totdeauna, cineva, acelaşi personaj sau altul, relatează evenimentele, realitatea fiind, de data aceasta, prelucrată de el ca un adevărat roman. Sterne, Gogol şi Joyce se află la originea procedeelor din proza lui George Bălăiţă: cel dintâi, prin digresiunea care amână dezvoltarea subiectului, reflecţie, ruptură şi artificiu compoziţional; al doilea, prin uriaşa imaginaţie satirică şi realism vizionar; ultimul, prin interiorizarea psihologică a fluxului epic, densitate materială, distorsiuni temporale şi epopee bufă. *Ucenicul neascultător* inaugurează o cronică de familie, ca şi *Istoriile* lui Mircea Ciobanu, începând-o din mai multe puncte deodată, lent acumulativă şi derutantă. Subiectul nu se poate rezuma, căci liniile lui se curbează necontenit, semănând cu o spirală. Eroii principali sunt Adamii: bătrînul, fiii şi nepoţii lui. Niciunul nu e propriu-zis prezentat: îi cunoaştem pe măsură ce se încheagă cronica. Ei sunt, mai întâi, interiorităţi virtuale, gesturi, senzaţii, voci; textul însuşi pare a-i „produce" treptat, scoţându-i la iveală din masa indistinctă a cuvintelor. Trăiesc toţi într-un spaţiu şi într-un timp ce le aparţine, fără acele repere obiective sau informaţii biografice care să-i transforme din capul locului în caractere. Romancierul clasic îşi înfăţişează personajul – cu toate elementele necesare – înainte de a-l reprezenta într-o trăire concretă; de aceea, adesea, caracterul rămâne oarecum independent de evenimente, ilustrându-le cel mult, fără a le datora în fond ceva. Aici jocul întâmplării naşte personajul; şi e loc pentru incertitudine şi contradicţie. Desigur, uneori, „cronicarul" intervine direct şi demersul purei subiectivităţi alternează cu o manieră mai obiectivă. Iată, în *Copacul şi umbra* avem de-a face cu pagini de roman aproape clasic despre Visarion şi Adam şi despre fiul său; ambiţiosul, arivistul Visarion şi tânărul ce încearcă să se elibereze de o prea autoritară tutelă. Naum, cronicarul, e o singură dată prezent nemijlocit, în *Iarna*, nuvelă de sine stătătoare, puternică, realistă şi halucinantă. În acestea, câteva personaje capătă contur (Visarion, Dabija), ca nişte portrete puse în ramă. Apare însă bătrânul Adam şi rama se sfărâmă. Drumul ţăranului nonagenar spre oraş, dispariţiile lui miraculoase, aparenta nemotivare a gesturilor ţin de o perspectivă interioară, de o subiectivitate ce animă lucrurile, de un mister al fiinţei ce se răsfrânge în afară. În *Lumină în amurg*, sfârşitul patriarhului, al lui Noe, înconjurat de fii, fraţi, nepoţi, e zugrăvit în ton de epopee ironică, documentară şi mitică. În definitiv, lumea romanului lui George Bălăiţă e o lume de ţărani care devin orăşeni, rămânând ţărani. Epopeea coboară la rădăcini, într-o arhaitate plină de farmecul obiceiurilor, ritualurilor şi eresurilor pe care însă o confruntă cu cea mai nouă mentalitate. Între timpul fără istorie al patriarhului şi istoria presată de timp a fiilor şi nepoţilor lui se sapă un conflict ascuns, insesizabil. Asistăm la geneza unei lumi. Naratorul spune: „îmi place să povestesc şi o iau întotdeauna de la capăt, nu chiar de la zidirea lumii, dar cam de la Tata Noe". Conflictul există şi la M. Preda sau D.R. Popescu, realist la unul, fabulos la celălalt. Originalitatea lui George Bălăiţă vine din alianţa eposului cu parodia. Stilistic, sunt în *Ucenicul neascultător* două registre esenţiale: unul „înalt", serios; altul „jos", burlesc. Romanul are, pe de-o parte, factură de cronică, abundentă în amănunte; pe de alta, fastul, reconstrucţia, fresca sunt ironizate. Facerea lumii: dar demiurgul are uneori chef de joacă. Creatorul seamănă din când în când cu un scamator. Autorul îşi compară romanul cu lada unei căruţe de artişti ambulanţi. Universul lui e o arcă a lui Noe în care toate stau claie peste grămadă: minunile fermecătoare şi derizorii din care se alcătuieşte viaţa omului. Acest iarmaroc fabulos îşi are, desigur, diavolul: pe Chirică Samca. Aşa cum îşi are sfinţii, inocenţii, vinovaţii, farsorii, brutele,

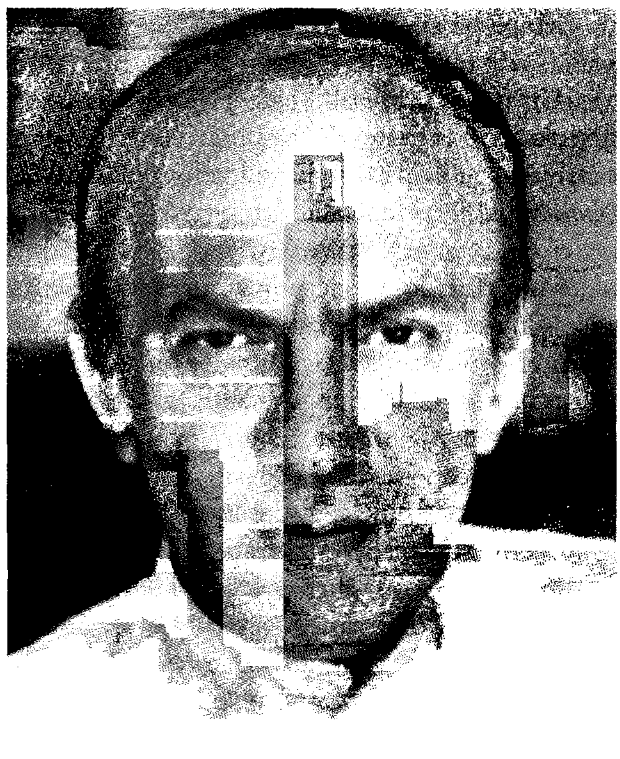
bătrânii şi copiii. Nu şi (ce lucru ciudat!) femeile. Dragostea lipseşte din acest prim volum al romanului. În absenţa femeilor (simple figurante deocamdată), se petrec drame şi comedii ale ambiţiei, forţei, şansei şi ghinionului. Un fel de Ostap Bender ghinionist este Filip din *Zodiac*. Dar personajul, probabil artistic cel mai extraordinar, rămâne profesorul Finţi din *Lecţia de istorie*, măreţ şi pitoresc, spintecând lumea cu trupul lui, ca un cetaceu colosal apa oceanului. În astfel de pagini, George Bălăiţă e un mare prozator. Finţi, cu dimensiunile lui ciclopice, cu hainele lui fluturând ca o pânză de corabie, cu pata de grăsime de pe cravată, cu servieta burduşită ale cărei balamale stau să plesnească, e un Gargantua gogolian: „Un pardesiu lung până aproape de glezne, într-o zi caniculară, mari buzunare aplicate, gaica atârnând pe fese ca un lanţ ruginit între stâlpii de piatră care înconjoară Monumentul. Astfel de haine umpleau străzile în anotimpurile reci şi umblau singure şi fără grijă ca nasul maiorului Kovaliov pe Nevski Prospekt". Ceea ce este iarăşi cu deosebire frapant la George Bălăiţă este felul în care un mare instinct al concretului, o vocaţie descriptivă, minuţioasă, realistă, se convertesc pe nesimţite în viziunea fantastică, fără ca totuşi sentimentul realităţii să se disloce. Totul fiind obişnuit, nimic nu are chipul lucrurilor obişnuite. Ca la romancierii latino-americani ai ultimelor decenii (dar, de ce nu, ca la Gogol), bogăţia flamandă a detaliilor, în loc să satureze proza de scene naturaliste, o saturează de supranatural. Arta constă în transfigurarea banalului, dar, deopotrivă, în încarnarea insolitului. Unde e linia de demarcaţie? Unde sfârşeşte romanul social şi politic şi începe poemul? Ele în fond coexistă, inextricabil, ca şi eposul cu parodia lui. Romanul lui George Bălăiţă e document minuţios, enciclopedie a epocii şi totodată satiră vizionară, poem fantasmagoric, dincolo de naturalism şi de psihologie.

Lentul şi poate leneşul G. Bălăiţă ne-a rămas dator nu numai cu urmarea *Ucenicului*, dar cu proză în general. Puţinele lui cărţi de după cele două romane care l-au consacrat cuprind articole sau eseuri eterogene, deloc lipsite de interes (cum ar fi cele din *Gulliver în ţara nimănui*, 1994), o traducere din rusul Andrei Platonov şi un, deocamdată nedevenit film, scenariu după *Povestea lui Stan Păţitul*, capodoperă a unui gen în care mulţi prozatori contemporani (E. Barbu, T. Popovici) au eşuat lamentabil.

MIRCEA CIOBANU
(13 mai 1940 – 22 aprilie 1996)

Deşi poate părea astăzi, dacă ne raportăm nemijlocit la ce şi cum se scrie, inclasabilă, poezia lui Mircea Ciobanu a stat o vreme, la începuturile ei (*Imnuri pentru nesomnul cuvintelor*, 1966) sub dublul semn al lui Barbu şi Arghezi, fie şi numai prin felul în care s-a referit la limbaj: privit ca obiect al unui travaliu intens şi secret de a da informului formă. Operaţia aceasta de tratare a cuvintelor a rămas ca o particularitate a liricii lui Mircea Ciobanu până la *Viaţa lumii*, ultima carte de versuri publicată de poet, cu titlu împrumutat din Miron Costin. Suntem, în *Viaţa lumii*, ca mai mereu la Ciobanu, nu înaintea unei, pur şi simplu, culegeri, dar a unei cărţi structurate cu grijă ca un amplu poem. Parabola lumii nu conţine doar partea declinantă, escatologică, pentru care medievalul Costin avea o firească predilecţie, dar mai ales facerea, originile, primordialul. O tramă aproape invizibilă conduce fantezia lirică şi ea provine din Biblie. Poeziilor care conţin viziuni ale naşterii universului din apele vii de la începuturi („*maica tuturor apelor*") le răspund cele subintitulate *Replică* (şi în care se iveşte adesea simbolul cugetătorului, al lui Faust,

al celui care provoacă deliberat cunoaşterea), într-o modalitate prea riguroasă ca să fie întâmplătoare. O astfel de construcţie a poemului nu este obişnuită în lirica noastră, poate şi fiindcă modernismul a preferat fragmentarul, iluminarea de o clipă, fulguranţa imaginii. Excepţiile le-am putea număra pe degetele de la o mână: Sorin Mărculescu, Liviu Ioan Stoiciu. În claritatea aparentă a liricii lui Mircea Ciobanu descoperim necontenit întinse zone de opacitate. Deşi poezia aceasta vorbeşte de obicei sentenţios şi persuasiv, în versete, discursul este adesea ceţos şi esoteric. Poetul, care a debutat ca un faur barbian de enigme concentrate, a renunţat treptat la matriţa geometrică (în care imaginaţia era răcită) pentru alte soiuri de alambicuri din care lirica lui iese curăţită de zgura noţiunilor, incantatorie. Alchimist în gesturi, Mircea Ciobanu scrie tot mai mult o poezie de aspect medieval, în care poetul joacă rolul vocii care transmite mesajele oculte ale tribului, orice „personalitate" lipsind, orice viaţă personală adică, iar retorica este nu numai ceremonioasă (o ceremonie a impersonalităţii), dar prin excelenţă vorbită, adresată, auditivă (nevizibilul medievalităţii timpurii domneşte în toate aceste versuri menite urechii noastre, chiar şi când tac). Lirica aceasta este una de foşnete originare şi elementare, în care apele (mai ales acvaticul este elementul lui), vântul, trupul, cerul, stelele, pământul, peştii alcătuiesc un univers sonor. Mişcarea e audibilă. Lucrurile răsuflă zgomotos. Rostirea e o frecare a cuvintelor unele de altele, a silabelor între ele. Toate celelalte laturi ale materiei şi spiritului par complet desconsiderate. Ochiul vede vag sau deloc. Mirosul, pipăitul sunt, unde sunt, marginale. Ceea ce nu se aude nu există în versurile lui Mircea Ciobanu. Această fantezie copleşitoare a audibilului (pe o gamă uriaşă, de la foşnetul aproape imperceptibil la timpanele asurzitoare, de la şoaptă la muget) se transmite şi retoricii în sens strict a poeziei, care e de tip liturgic: murmur sau strigăt lunecând melodios, eufonic, fără obstacolul ideii (al noţiunii), pură incantaţie verbală. Lumea este una primordială, de ape şi de făpturi acvatice, matricealǎ deopotrivă (prin extensie: pântecul matern, lichidul amniotic); şi totodată elementară, deşi nu primitivă, de pescari, lucrători manuali, semănători, zidari, cu tehnologiile lor arhaice. Motivul principal fiind întemeierea, e firesc ca acestea să fie meseriile, breslele şi obiceiurile. Înaintea tuturor este paradisul apelor din care s-a ivit viaţa. *Vedenia*, *Foşnet* alcătuiesc o carte a facerii pe scurt, dar şi o imagine a pântecului cosmic din care a ieşit viaţa de pe planetă, a jertfei iniţiale (aceea din *Levitic*) care umple cu sloiuri de sânge apele, urmată de una din cele mai pure elegii din câte s-au scris la noi, a sufletului îndoit de sine şi de tot, căruia nu-i rămâne decât întrebarea fără răspuns:



„Suflete-al meu, ce se-ntâmplă pe lume?
Suflete-al meu, mai degrabă cu tine ceva
s-a-ntâmplat.
Stai liniştit, pe o treaptă de dig, şi eşti
singur, şi până la dunga ce capătul lumii îi
spun şi-înţelepţii şi proastele-n târguri şi zeii,
până la dunga aceea nimic nu se vede,

doar soarele vremea, aşa s-ar părea,
i-a venit să se nască,
doar scama de nor răzleţită de aburii zilei
de ieri se aude umblând printre stânci –
nici o vorbă de tineri delfini,
nici urmă de oameni pescari, nicidecum de
măcel

Suflete-al meu, mai degrabă cu tine ceva
s-a-ntâmplat.
Cine-a stat ghemuit sub temeliile tale
şi-acolo şezând
a urzit cu migală această de tot sângeroasă
privelişte?
O, de-ai şti pentru care prilej viitor de
mâhnire
se-arată unuia blând din născare ca tine
sânge pe ape."

Un poem admirabil este şi *Nume*, viziune a populaţiilor infinite de peşti din oceanul primordial, socoteală a seminţiilor lor, ca acea din *Numerii* biblici, încheiată astfel:

„Forfota lor dezlegată la numărul mare
singur am stat s-o ascult, între ape, la
maica
tuturor apelor, singur, când ea mi i-a dat
în năvod,
nu priceperea mea –
celor ce nume n-aveau le-am pus nume,
celor ce-aveau, l-am rostit, să nu-i uit,
peste umor,
de-o mie de ori
şi iată că nimeni
nu m-a-ntrebat de numele lor.
Şi doar rătăcisem pe ape. Şi doar
coborâsem
până-n adâncuri să-i scot –
şi doar mă-necasem, prieteni."

În *Patimile* şi în celelalte volume devine vizibil şi un alt motiv ce se va dovedi esenţial pentru toată lirica lui Ciobanu: motivul armurii. Armura este, întâi, un vestmânt de un fel anumit, măreţ, somptuos, dând prestigiu purtătorului care aparţine castei cavalereşti ori militare, fiind adică un luptător şi poate un erou. Un pas mai departe şi armura devine, pentru corp, o închisoare sau o capcană. Corpul se identifică, acum, cu armura, după ce, mai devreme, armura se identificase cu corpul. E uşor de observat că această transformare a sensului armurii este tocmai aceea care se săvârşeşte de la *Oaspetele cu spadă* la *Armura lui Thomas*: de la armura-vestmânt somptuoasă la armura-giulgiu. Dar armura nu e decât motivul central iradiant: în jurul lui se constituie o atmosferă caracteristică, coagulând alte câteva motive secundare. Acestea sunt: oşteanul, turnirul, armele, potirul, turnul, castelul, sala boltită, treptele, beciul, lanţul, podul peste şanţ, asediul, instrumentele de tortură etc. În legătură cu ele, s-a vorbit de obsesie medievală, ce l-ar înrudi pe Mircea Ciobanu cu Eminescu, Emil Botta, Radu Stanca şi chiar Blaga. Însă aici cred că au fost confundate două tradiţii poetice distincte (deşi apropiate): una romantic-baladescă, ce vine într-adevăr de la Eminescu, şi o descoperim apoi la câţiva poeţi din anii de după al Doilea Război, ca şi la Radu Stanca, Emil Botta, Şt. Aug. Doinaş şi Leonid Dimov; şi una clasicistă şi, să-i spunem, armurărească, la Eugen Jebeleanu din *Inimi sub săbii* şi, acum, la poetul *Patimilor*. Aceste linii se intersectează adesea: Şt. Aug. Doinaş, Emil Botta ori Radu Stanca se află pe amândouă. Dar între ele este o diferenţă importantă. Romantismul celei dintâi cultivă atmosfera, erosul, decorul, sumbru ori pitoresc, creând o impresie de ev mediu butaforic care îl determina pe G. Călinescu să se întrebe, oportunist, într-o recenzie din 1947, publicată în *Naţiunea*: „Când se petrecură acestea? La o mie patru sute?" – întrebăm noi cu versul lui Eminescu. „Ce noimă are specializarea aceasta într-o epocă nu numai trecută, însă cu totul în afara tradiţiilor noastre, căci noi nu cunoaştem nici catedrale cu vitralii, nici pelerini, nici trubaduri, nici bufoni şi, dacă avem o istorie, aceea e populată cu imagini specifice." Se poate răspunde lui G. Călinescu foarte simplu

că aici contează nu tradiția istorică, ci mitologia poetică, amatorii de medievalități găsind în mitologia trubadurescă un mijloc de evaziune lirică. Medievalitățile sunt la unii poeți decor exterior: ele sunt la Mircea Ciobanu metafore ale ființei agresate. Un întreg ciclu e bazat pe ideea de încercare în forma ei cea mai imediată: tortura fizică. Aici corpul e pus la probă, chinuit, siluit. El face, primul, experiența infernului. Nu e nimic cavaleresc, codul e altul decât acela romantic și feudal. Fierul se opune fierului; corpul în armură înfruntă sabia. Sufletul s-a chircit și privește lumea ca ochii oșteanului prin vizieră. Gura ar țipa și e astupată. Carnea suferă. *Patimile* lui Mircea Ciobanu sunt ale cărnii: dar o carne din care sufletul s-a retras ca apa în timpul refluxului. Acesta este un alt element fundamental: nimic transcendent, niciun sens religios al suferinței și, greu de descifrat, unul etic, nu complică infernul corpului. Deși un ciclu se intitulează *Etica*, izbitoare nu e nici acolo suferința sufletului, ci a trupului. Din suferința corporală se naște o stranie corporalitate a suferinței. *Patimile* sunt poeziile corporalității lipsite de transcendent. Mai trebuie dezvăluit codul? Dar oare acest martiraj nesfârșit, asupra căruia imaginația poetului revine continuu, ce poate semnifica? În creștinism, martirajul trupului deschide calea spre mântuirea sufletului. În poezia lui Mircea Ciobanu infernul și purgatoriul nu sunt (deocamdată) urmate de paradis: mântuirea nu se produce. Însă trupul chinuit din *Patimile* sugerează, într-un fel, aspirația către salvare. *Etica* poate fi interpretată ca un purgatoriu. În *Cele ce sunt* revine infernul. Același lucru și în câteva ample poeme scrise mai târziu și probabil printre cele mai bune lucruri ieșite din mâna poetului: ele conțin viziuni apocaliptice, o imaginație terorizată de aceeași materialitate apăsătoare. Șerpii (din *Numai o vreme, cât o bătaie de pleoapă*) sunt simbolul teluricului, inertului, inumanului. Hoitarii (din poezia cu același titlu) simbolizează agresivitatea. Pasărea din *Astfel am spus* nu e corbul neliniștii din Poe, ci o răpitoare care izbește cu ciocul în pieptul adormitului, moartea desigur, întrupată într-o zburătoare ca în picturile lui Braque. Agonia însăși e interpretată de poet în termeni fizici. Aici este originalitatea poetului: de a nutri dintr-o aspirație spre zonele etice ale sufletului (unde există mântuire) o poezie aproape exclusiv corporală, fizică. Tortura se dovedește incapabilă să elibereze sufletul. Corpul torturat ia cu el în moarte sufletul. Calea mântuirii este închisă. Creștinismul lui Ciobanu este unul atipic.

S-a observat de mult că poezia lui Ciobanu este de aspect inițiatic, plină de formule oraculare, misterioasă. Lirismul inițiatic mimează enigma liturgică. Treptat se reconstituie în muzicalele imnuri ale poetului un stil al poeziei deceniului 7 (*Răsfrângerile* lui Cezar Baltag pot fi și ele amintite), ce urmărea nu o aderență la real, ci exorcizarea lui. Nu întâmplător onirismul liric din ciclurile *Insula* și *Asediu la mal* împinge descripția până la invocația subtil magică. Cu *Patimile* se produce însă ruptura. Acest Mircea Ciobanu fără rimă este deodată alt poet: o lirică oraculară și incantatorie, pe alocuri sibilinică, ia locul magicelor cântece. Versul e mai amplu, cu o bătaie mai rară, mizând pe oficiere și pe monotonia formulărilor care deșteaptă în noi ecouri misterioase, ca și numele proprii, toponimia, numerele fatidice, obiceiurile pomenite. În cele din urmă se constituie un manierism ce constă în „jocul savant de aluzii", ca un desen în covor vizibil doar de ochi experți, în limbajul somptuos rafinat, exploatat până la epuizarea tuturor resurselor de ambiguitate și în fine în recurgerea la parole, chei, formule de aspect ezoteric și profeții. „Liturghiile" lirice ale lui Mircea Ciobanu nu conțin de obicei secrete, sunt ele însele un fel de limbaj secret. Toată lirica lui Mircea Ciobanu stă pe acest mod al spunerii, în această dicțiune implacabilă, în această voce solemnă și gravă care are aerul că ne destăinuie primejdioase secrete, dar care în fond le învăluie și le face esențial inaccesibile. Manierismul ei este unul al oficierii solemne, drapate în mari gesturi și în faldurile somptuoase ale cuvintelor. Mircea Ciobanu este unul din cei mai originali poeți.

Înrudirea poeziei lui Ciobanu cu proza lui este evidentă. Valoarea romanelor e incontestabilă, deşi *Istoriile*, în cinci volume, nu mai sunt citite, iar la apariţie (1977-1986) n-au clătinat prestigiul, mult mai vechi, al poetului. Nici romanele anterioare n-au avut o soartă mai bună, cu excepţia *Martorilor* (1968), întâiul nostru metaroman, privit ca o operă de pionierat. *Epistole*, *Cartea fiilor*, *Tăietorul de lemne*, *Armura lui Thomas* au fost trecător preţuite în anii '70, apoi date uitării. Originalitatea lor nu e de contestat, doar că se cuvine discutată într-un anumit context literar, acela al anilor 1967-1971, în care alegorismul social şi filosofic, onirismul şi tehnica „noului roman" încercau (şi reuşeau până la un punct) să facă pandant romanului realist şi documentar (al „obsedantului deceniu"), care se afla atunci la debutul său. Ulterior, acesta din urmă a devenit specia dominantă, înlăturând majoritatea celorlalte tendinţe din buchetul atât de bogat al prozei epocii. Cine reciteşte de exemplu *Epistolele* lui Mircea Ciobanu vede numaidecât care este linia pe care evolua la începuturile sale prozatorul. Cititorul este frapat, pe de o parte, de caracterul „abstract" al realităţii înfăţişate, în sensul nelocalizării ei în timp şi spaţiu, intuind, cel mult, că e vorba de o lume veche, „biblică", în care se aşază temelii sociale şi etice, iar pe de altă parte, de absenţa interiorităţii psihologice, ca şi cum nivelul trăirilor nici nu ar fi individual, de aspectul oniric sau simbolic al amintirilor povestite. „Existam în stare pură, liber de durată şi loc", spune naratorul celei dintâi epistole, care se adresează (ca şi ceilalţi, ca şi cel din *Tăietorul de lemne*) unei femei, relatând despărţirea de o alta (aceeaşi?) şi rătăcirea lui în căutarea ţinuturilor singurătăţii. În pofida acestui pretext, care putea conduce la psihologism, nu avem în epistola respectivă decât un soi de delir metafizic, o sumă de impresii între trezie şi vis, care ne spun prea puţin despre individul cu pricina, rămas neîncarnat şi simbolic. Aceeaşi atmosferă şi în alte epistole. În a doua, naratorul este spectatorul unui extraordinar număr de circ: un acrobat faimos merge pe o frânghie care, în loc să fie la înălţime, este lipită de pământ – despre care naratorul nu ştie dacă i-a apărut aievea sau dacă l-a visat, ca de altfel şi numerele cu dansatoarea şi cu piticul călare pe câine. Ideea simulacrului apare şi în epistola a cincea, dar *à rebours*: sclavul unui libert roman, care are talente actoriceşti, e pus de stăpânul său să joace până la capăt rolul lui Agamemnon întors de la Troia, lăsându-se, adică, ucis la propriu. Cea mai bine constituită epic dintre *Epistole* este a treia, intitulată *Despre tragicul de uzură*. Notele caracteristice fiind aceleaşi, aici îşi fac apariţia câteva dintre motivele cele mai adânci ale imaginarului lui Mircea Ciobanu: bărbatul întemeietor, ctitoria, legea, violenţa. Eroii sunt nişte vărari care descoperă un paradis al pietrei de var şi-şi întemeiază acolo aşezarea. Ei se mişcă într-un univers desfăcut în elementele lui cele mai simple, întâi piatra şi focul, apoi apa, care distruge aşezarea ca un potop biblic. Niciodată înainte de acest text n-a avut proza lui Mircea Ciobanu mai multă plinătate vizionară, mai multă concreteţe a detaliilor, deşi ea nu este nici acum situată în istorie sau în geografie (sau este într-un timp şi într-un spaţiu extrem de vechi, la graniţele *Vechiului testament*), semănând cu o parabolă. Adoptarea manierei epistolare nu are, nici ea, o raţiune individual-psihologică: nu citim epistole adevărate şi moderne, pline de destăinuiri, bârfitoare sau spirituale. Modelul e tot unul vechi, fie biblic, fie latin, şi anume acele scrisori care sunt, în definitiv, forme literare de expresie şi conţin o întreagă retorică specifică a comunicării, bazată pe un ceremonial exact şi pe o tonalitate oraculară.

Tăietorul de lemne aduce în plus eseismul (încă firav în *Epistole*), păstrând totodată retorica epistolară. Parabola s-a limpezit. În *Epistole* ea era uneori obscură. Acum scopul principal al micului roman este chiar demonstrarea unei atitudini şi a unei idei. De altfel, *Tăietorul* se deschide cu câteva pagini eseistice de consideraţii despre raportul dintre artist şi cititor, despre literatura care-şi dezvăluie prea clar teza. Autorul nu ascunde că îşi inventează eroul în scopul

de a ilustra prin el o idee. Epicul e în întregime subordonat ideii, într-un mod încă și mai apăsat decât în primele romane ale lui Ivasiuc, unde aspectul romanesc era menajat cu mai multă grijă. Mircea Ciobanu își dezvăluie de la început codul. Această luciditate, pe care o promova avangarda noului roman din deceniul 7, nu se reîntâlnește aproape deloc în proza din deceniul 8, în care nu mai e la modă divulgarea convenției, ci iluzionismul cel mai pur. Abia după 1980 se va reveni la negocierea premiselor jocului literar. Mircea Ciobanu împărtășește ideea aceasta de transparență cu foarte puțini dintre prozatorii epocii în care scrie *Tăietorul*, când Ivasiuc sau Buzura, de exemplu, o abandonează în favoarea unei formule mai inocent-tradiționale. Și, din nou, motivele principale sunt originale, ca și în *Epistole*. Problema lui N., om al legii, procuror sau anchetator, este aceea a vinovatului fără vină de la Nedelcovici și de la alții: a omului care ucide din greșeală și pe care legea îl urmărește, ca și pe ucigașul din intenție, fără a-i acorda șansa unui loc ocrotit, a unui refugiu.

Mircea Ciobanu a debutat în proză cu *Martorii*. Este un metaroman, în care motivul anchetei (același din *Cartea fiilor*, din *Tăietorul*) se orientează foarte decis în sens estetic. Preocupări estetice se vădesc și în *Epistole* și mai ales în *Tăietorul* care chiar cu ele începe. Dar în *Martorii* esteticul trece înaintea eticului și demonstrația (și aici există una) țintește nivelul literar și nu pe acela moral. Naratorul anchetează în legătură cu o ciudată operă, intitulată *Lupta cu lucrurile*, al cărei autor a dispărut și care conține povestea unei alte dispariții, deopotrivă de misterioase. O temă apropiată este în nuvela *Desenul din covor* a lui Henry James. Naratorul caută martori pentru ambele dispariții, dar, cum se dovedește repede, martorii *inventează*. Imaginația lor e un succedaneu al celei romanești. Romanul însuși reprezintă o alegorie a literaturii. Nicicînd după *Martorii* n-a mai scris prozatorul o carte atât de transparentă estetic: labirintul mărturiilor, planurile suprapuse produc doar dificultăți de ordinul subiectului, cartea rămânând, la nivelul demonstrației ei principale și principiale, perfect limpede. Ca metaroman, ea se situează în zona unei literaturi care abia își schița, înainte de 1970, programul și care va continua să fie în tot deceniul 8 marginală (Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu, Costache Olăreanu, Tudor Țopa), nu desigur prin valoare (mulți dintre reprezentanții tendinței sunt scriitori de mâna întâi), dar prin prisma standardelor de lectură ale vremii. *Martorii* părea în 1968 o carte sofisticată; ea arată astăzi ca una aproape schematică. Modificarea ideii dominante de roman este aceea căreia i se datorează transformarea.

Reluând în *Istorii* cea mai mare parte din temele și structurile prozelor sale de tinerețe (arhetipalul, parabola, scriitura protocolară, ceremonială, metaliteratura, eseistica, ancheta, tezismul, epistolarul etc.), Mircea Ciobanu le va integra într-o narațiune mult mai realistă, din care elementele localizabile și o temporalitate precisă nu lipsesc, disimulând caracterul demonstrativ sub o foarte vie impresie de viață și dând personajelor o corporalitate la care N. și restul protagoniștilor din *Epistole*, *Tăietorul* sau *Martorii* nici nu visau. Primul volum din cele cinci conține deja trei „istorii": legate, firește, între ele, dar putând fi citite și separat. Ca și celelalte. Întâia este un fel de ospăț al lui Trimalchio; a doua, cea mai bună, descrie o nuntă în mediul negustoresc bucureștean de la 1926; a treia, cam hibridă, reluând firul epic din prima, dezvoltă retrospectiv un moment din viața inginerului Gheorghe Palada. Lumea este în linii mari aceeași în toate trei, cu deosebire că la masa de Anul Nou pe care Palada o oferă, ca de obicei, de multă vreme, unor cunoscuți ai săi, personajele sunt versiunea degradată, epuizată istoric și fiziologic, a vitalilor mahalagii de după războiul celălalt. Cheagul acestei lumi îl descoperim în extraordinarul episod al pețitului și al nunții din partea a doua, care este foarte în spiritul lui Ion Marin Sadoveanu. Cine sunt protagoniștii? Cîrciumarul bucureștean Iancu Dudescu își mărită fata, pe Maria, cu fabricantul de sobe Martin Cunț, flăcău tomnatic și om

avut, adevărat *self made man*. Sobarul se foloseşte pentru a o peţi pe fată de un personaj cu mare relief literar, misitul Sache, om bun la toate, descurcăreţ, limbut, afacerist tenace, simpatic, trivial şi eficient. Familia lui Dudescu numără la rândul ei câteva tipuri remarcabile. Soacra negustorului, de exemplu, moaşă de meserie, poreclită Logofeteasa, centenară plină de vigoare, mahalagioaică fabuloasă, un fel de Pilar Ternera din romanul lui Marquez. După aventuri, legate de îndeletnicirea ei, Logofeteasa o creşte la bătrâneţe pe nepoată-sa Dina, epileptică din vina moaşei înseşi care o scăpase din braţe la naştere, strânge bani pentru ea, tocmeşte pe Sache să-i caute un bărbat (şi Sache îl găseşte pe Spiru Albarchi, coşar puţin norocos, în ciuda şansei superstiţioase legate de profesia lui), îi terorizează pe pretendenţii Mariei, e veşnic cu ochii pe cei din jur, află tot şi ştie tot. La un moment dat are în vis viziunea colosală a propriului corp, imens, din care se nasc zeci de copii care i se caţără pe pulpe şi pe braţe, ca nişte colosale furnici pe trunchiul unui copac. Alt personaj interesant este Sisa, mama Mariei, de o răutate înnăscută, nocivă ca un acid, sâcâitoare şi greu de suportat. Iancu, bărbatul, e uriaşul cu suflet infantil.

Foiala acestor indivizi, viaţa lor, codoşlâcul, peţitul, nunta, mesele, beţiile, plimbările cu trăsura, certurile zilnice alcătuiesc materia unui admirabil tablou literar. Socialmente, lumea aceasta vine din *Logodnicul* (şi nu numai) Hortensiei Papadat-Bengescu, din Mateiu Caragiale, din nuvelele Henriettei Yvonne Stahl (Maria este vîndută lui Cunţ ca domnişoara Evridichi, şi ea fată de cîrciumar, în povestirea *La bătălia de la Port Arthur*), sau ale lui Gib Mihăescu, din G.M. Zamfirescu şi Eugen Barbu. E o mahala sufletească mai degrabă decât una în sens propriu şi, ca şi la Hortensia Papadat-Bengescu, ea nu este populată de tipuri morale, ci fiziologice. Personajele sunt indivizi sănătoşi şi mai ales bolnavi. Romancierul cultivă bizarul şi anormalul fiziologic. Una din problemele lui este aceea a progeniturii. Gheorghe Palada îşi urăşte fiul, ca şi Deleanu din *Bătrânul* Hortensiei Papadat-Bengescu. Fiul, Marcu, e, cel puţin din unghiul tatălui, un Codea sau un Ghighi, după cum Dina e o Aneta Pascu, iar Logofeteasa o Salema. Dina fiind epileptică, Petra este erotomană, Maria are din naştere un defect fiziologic (inversul celui de care suferă Nory Baldovin). Nu numai în episodul nunţii, dar şi în acela al ospăţului petronian de la început, personajele sunt zugrăvite aproape exclusiv pe această latură. Sultana e înecată în grăsime, pofticioasă, hulpavă, oribilă. Pascal e timidul paralizat de orice gest sau vorbă ca de privirea unei cobre. Vera e femeia căzută în morbiditatea vârstei. Anghel Filipescu e ramolitul cu zvâcniri de vitalitate. De partea cealaltă stă, oarecum singur, inginerul, amfitrionul, sănătos, puternic, bărbatul autoritar, făcut să izbândească. Romanul va pune mai departe în centru apariţia îndoielii şi a crizei la acest bronz neatacat de obicei de nesiguranţe, dacă e să judecăm după ultima „istorie". Palada este, ca şi alte personaje ale lui Mircea Ciobanu (din *Martorii*, *Tăietorul de lemne* sau *Cartea fiilor*), vinovatul fără vină, ucigaşul virtual, dar inocent. Criza sufletească a lui Palada face obiectul ultimei povestiri din primul volum, însă această poveste mi se pare că mai mult eludează decât clarifică lucrurile. Episodul şantierului din 1945, ca univers uman haotic, pe cale de a se structura, pare adăugat, lipit, şi înţelegem greu ce se petrece cu Palada însuşi în această perioadă.

Dar mai există o cauză. Dacă nu e moral, romanul lui Mircea Ciobanu nu e nici psihologic în sens strict, ci esenţial artistic, la fel cu *Craii de Curtea-Veche*, de exemplu. În această constatare se ascunde şi o jumătate de reproş. Marele roman e de obicei moral. Mircea Ciobanu e, poate, din acest punct de vedere, scriitorul contemporan cel mai contradictoriu: nu e carte a lui care să nu ridice o problemă morală, rezolvată de fiecare dată într-un sens estetic. Nu e un moralist dublat de un estet, ci un estet cu veleităţi de moralist. Înrudirea cu poezia este evidentă. Ochiul lui e mai viu atras de specta-

colul abjectei măreţii a Logofetesei decât de tulburarea conştiinţei lui Palada. În ciuda marii deosebiri de manieră (mai firească şi mai tradiţională în *Istorii* decât în cărţile precedente, mai epică, mai puţin teoretizantă), Mircea Ciobanu rămâne acelaşi artist care contemplă lumea cu un hulpav ochi estetic. Ospăţul din prima naraţiune e un spectacol magistral al degradării fiziologice, studiu bogat al unor exemplare umane în degringoladă. Pe optzeci de pagini, se mănâncă şi se bea. E un prodigios spectacol al ingurgitării continue, al fălcilor în mişcare, al clefăielilor, poftei şi dezgustului fericit, al farfuriilor pline, revărsate, ca şi al resturilor ospăţului. Romanul trăieşte extraordinar prin astfel de amănunte. Maria, singură în bucătărie, după încheierea mesei, pare asediată de vesela murdară şi de mirosurile fetide ca de prezenţe fizice, agresive. Sultana devoră bucatele, nu le mănâncă. Pascal, venit a doua oară pe furiş ca să se plângă Mariei de Palada (se culcase cu nevasta lui, Iana), nu reuşeşte să-şi descarce inima grea, dar e apucat de o foame sălbatică şi cere de mâncare. Din nou, autorul preferă psihologicului fiziologicul. Scena în sine putea fi dostoievskiană, prin acest Pascal umil care se umileşte şi mai rău, iubind-o pe Iana tocmai fiindcă l-a înşelat şi ţinând-o copilăros şi supus de mână în clipele în care totul în el se revoltă contra nesăbuinţei femeii, însă Mircea Ciobanu nu dezvoltă niciodată lucrurile în acest sens şi scena rămâne estetic uimitoare, dar fără adâncime. Este mereu o înclinare spre artistic şi pitoresc. În episodul nunţii, totul se reduce în fond la acelaşi spectacol. Peţitorii mănâncă şi beau până adorm: slăbănogul Cunţ cu capul pe genunchii uriaşului Dudescu. Nunta e pantagruelică. Mesele debordează de bucate, sosurile curg ca vinurile, paharele se răstoarnă. Pictură flamandă, abundenţă, senzorialitate, grotesc. Oaspeţii, prea beţi şi doborâţi de o digestie colosală, sunt plimbaţi la nesfârşit de trăsuri prin oraş, căci birjarii nu le pot smulge adresa. *Craii de Curtea-Veche* şi *Frumoşii nebuni ai marilor oraşe* îşi dau întâlnire în acest carnaval negustoresc bucureştean din 1926. Vulgaritatea însă lipseşte cu desăvârşire. Mircea Ciobanu e un artist care îşi scoate efectele din căutarea contrastului. A observa cu ochi de estet mahalaua sufletească – iată în definitiv tema. Contemplarea e, în acelaşi timp, nesăţioasă şi ironică. Remarcabilul tact artistic (şi în limbă) îl opreşte pe romancier de la excese. Senzorialitatea naratorului e copleşitoare şi totodată reticentă. Procură delicii, fără să abuzeze. *Istorii* e proza unui artist, elegant şi detaşat, pe alocuri rece, meticulos, meşteşugar, care se lasă atras de spectacolul vitalităţii primare (şi al reversului ei: degradarea), instinctuale, frenetice, din dorinţa (tot de natură artistică) de a estetiza trivialul şi de a transfigura ordinarul. Formula *Istoriilor* devine clară abia după ultimul volum.

Ea nu este una clasică, în ciuda faptului că faţă de *Martorii*, *Cartea fiilor* sau *Epistole*, *Istoriile* par mai puţin radicale în materie de înnoire a prozei. Mai bogate sub raport epic şi mai obiective ca manieră, el nu respectă totuşi câteva din exigenţele fundamentale ale romanului tradiţional. Şi, în primul rând, o exigenţă pe care am putea-o numi a unităţii: nu e vorba doar de acea linearitate cronologică, de la care romanul antebelic se abate rareori, şi atunci doar în chip mecanic, prin intervertiri temporale simple, de felul celor din *Orb prin Gaza* al lui Huxley, ci de o viziune unitară a oamenilor şi a destinelor lor, care să ne dea impresia că există un unic criteriu de apreciere şi că, în definitiv lumea însăşi înfăţişată în roman este coerentă şi omogenă. Titlul sugerează că istoria de familie pe care ne-o relatează s-a pulverizat în numeroase *istorii*, autonome nu atât prin felul în care autorul înţelege să le juxtapună, fără a le lega direct, cât prin imposibilitatea lor naturală de a mai fi gândite la un loc sau, eventual, ca *membra disjecta* ale unui trunchi comun. Este aici o eterogenitate de substanţă a însuşi universului uman: moral, istoric şi social. „Istoriile" nu mai fac „istoria".

Există totuşi o naraţiune-cadru şi un moment temporal de referinţă: revelionul din casa Palada din anul 1959. Fiecare din cele cinci volume se deschide cu un episod situat în acest cadru de

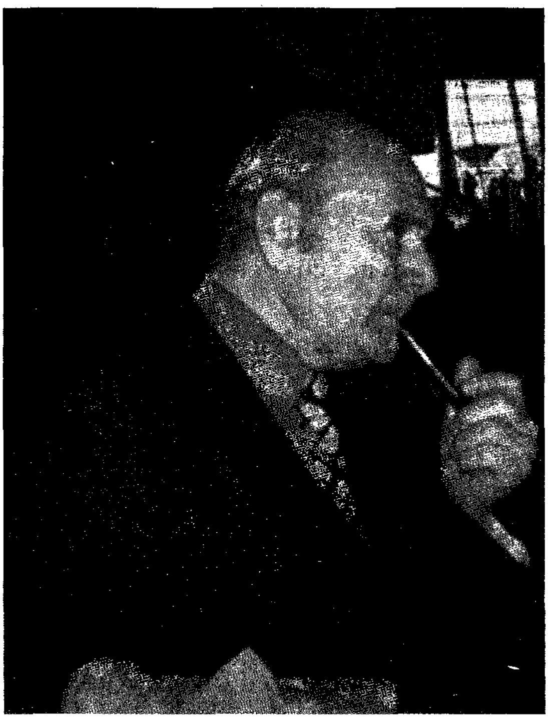
spaţiu şi de timp. Revelionul propriu-zis ne este relatat în primul volum. Următoarele trei volume descriu zilele de sărbătoare de după el. În fine, al cincilea cuprinde o zi întreagă: „cea dintâi zi de lucru a anului o mie nouă sute cincizeci şi nouă". Dacă Mircea Ciobanu ar fi pus în ordine aceste episoade (doar ultimul extins la tot romanul), am fi avut în faţă un roman cu o remarcabilă unitate de timp (trei zile) şi de loc (casa Palada, casa Pascal şi rătăcirea prin oraş, după părăsirea lor succesivă). Dar, exceptând cel din urmă volum, în celelalte mai există câte două episoade, al treilea având-l în centru pe Gheorghe Palada, ca protagonist al unor retrospecţii situate în timpul şi după cel de-al Doilea Război Mondial, adică aproximativ în deceniile de dinaintea nopţii de revelion cu pricina. Episodul mijlociu este cel mai vechi, sub raport temporal, din toate, şi el aduce în prim-plan alte personaje decât cele care au luat loc la masa de revelion sau pe care le puteam găsi pe şantierele Palada: relaţia dintre unele şi altele este una destul de laxă, o relaţie de familie, la drept vorbind; episoadele mijlocii îi descriu pe ascendenţii Mariei Palada, soţia inginerului, aşa cum erau ei în anii celuilalt război mondial sau imediat după aceea. Există şi o deosebire de manieră narativă între aceste episoade mijlocii – care alcătuiesc un roman obiectiv, de moravuri, deseori împins în pitoresc şi fabulos – şi episoadele iniţiale şi finale, care sunt mai analitice şi, în general, centrate pe unghiul de vedere al unui singur personaj.

Romanul nu e egal pe toată lungimea. O anume oboseală a imaginaţiei survine la un moment dat. Arta detaliului este mai vie, mai bogată, mai flamandă în cele dintâi trei volume, unde şi personajele sunt mai pregnante. E drept, pe de altă parte, că autorul este un maestru al ocolurilor, amânărilor şi parantezelor, al incoerenţei epice, pe care chiar a teoretizat-o, în felul lui, cu ajutorul unei parabole din al treilea volum. O colecţie de *istorii*, aşadar o scriere formată din episoade (treisprezece la număr), se dovedeşte până la urmă ostilă tocmai episodicului (care e varianta cea mai joasă a epicului), încercând să se clădească pe o altă temelie, a mitului, poate. *Istorii* este unul dintre cele mai originale romane din literatura noastră şi care n-a reţinut până acum, în măsura cuvenită, atenţia.

M.H. SIMIONESCU
(n. 23 ianuarie 1928)

În 1969, *Ingeniosul bine temperat*, cartea de debut a lui Mircea Horia Simionescu, a fost primită cu simpatie, deşi mă îndoiesc că i s-a înţeles de la început natura adevărată. Recitesc cronica pe care i-am consacrat-o în *Contemporanul* şi-mi dau seama că analiza (la care n-am multe de schimbat în detalii) era orientată spre o latură care azi nu mi se mai pare esenţială: valoarea caracterologică a onomasticii. Făceam o analogie cu operele de caracterologie morală de tipul Theophrast-La Bruyère şi descifram, în nume, virtuţi, vicii, deprinderi, ticuri, însuşiri fizice sau temperamentale. Acest aspect există cu siguranţă în *Dicţionarul onomastic* (cum e subintitulat *Ingeniosul*) al lui Mircea Horia Simionescu. Dar *Dicţionarul* nu este în primul rând o operă de reflecţie morală, ci una de reflecţie estetică. Este în fond cel mai original metaroman pe care-l cunosc: un roman al numelor proprii, care sunt adevăratele lui personaje. În loc ca numele să fie determinat de condiţia socială şi individuală a celui care-l poartă (în felul legăturii observate la Caragiale de către Ibrăileanu, într-un eseu strălucitor prin inventivitate), în *Ingeniosul*, onomastica este în sine creatoare, născând indivizi „reali", printr-un joc al imaginaţiei din care alea-

toriul nu lipseşte. Căci, pornind de la sugestia onomastică, putem închipui oricâte fiinţe şi biografii particulare. Sfera numelor e mai largă decât a onomasticii propriu-zise. Mircea Horia Simionescu apelează la nume de scriitori şi de opere fictive, ca şi cum ar voi să schiţeze o istorie a literaturii (culturii, ştiinţei etc.) pe de-a-ntregul imaginată, în prelungirea cunoscutei idei a lui G. Călinescu. O astfel de schiţă de istorie (decupată ca o bibliografie) găsim în al doilea volum din *Ingeniosul bine temperat*, *Bibliografia generală*. Din păcate, acesta, ca şi al treilea volum, *Breviarul* considerat de autor drept o *Istorie critică a secolului XX*, sunt, ambele, mult sub valoarea întâiului volum, şi pe alocuri ilizibile. Autorul a scris, de altfel, aproape numai metaromane (*Nesfârşitele primejdii* e unul dintre ele), din care *Dicţionarul onomastic* e probabil singurul care va rezista timpului. Ca şi puţine dintre nuvele. Din *Breviar* ne reţine atenţia un pasaj aflat în *Notele* finale. Acest capitol de note este o simulare a obişnuitului aparat care însoţeşte ediţiile critice.



Autorul profită de ocazie ca să-şi comenteze singur cartea şi, în fond, cărţile. După ce afirmă a fi împrumutat din scolasticul francez Pierre Abélard subtitlul cărţii sale (*Historia calamitatum*), Mircea Horia Simionescu scrie: „Dar suntem departe de a avea în faţă un roman! Abélard, amatorul de aventuri romanţioase, ar fi fost mulţumit să-şi ştie livrat titlul unei cărţi cu amoruri fericite/demente, cu adevăruri galante/principiale, cu morţi/supravieţuitori. Dar, vorba poetului, n-a fost să fie aşa. Atacând energic literatura, autorul cărţii n-a mers decât până la jumătatea drumului său epic, de unde, întorcând privirea, s-a simţit cuprins de nostalgie: titlul îl chema înapoi. Viguros, hotărât să nu fie slab ca o muiere şi nici sever ca un tratat ştiinţific, şi-a continuat drumul, aci avântându-se înaripat cu cântecul pe buze, spre cursele savante, doctorale, spre formulările reci şi lapidare, aci zăbovind metodic, cu şublerul şi micrometrul în mână, ca să studieze plăsmuirile evanescente, părelnicele umbre ale fanteziei, parfumurile suave şi inefabilul cel în veci însetat de determinanţi [...] Fapt e că, în cele din urmă, călătorul a ajuns să scrie o carte care, dacă nu e nici tratat şi nici roman, ceva tot trebuie să fie din moment ce e alcătuită din cuvinte şi, pus sub ochii unui alfabet, îi produce individului, pe buze şi în interior, un bâzâit uşor, voluptuos..." Tonul glumeţ ascunde o definiţie absolut serioasă a literaturii pe care Mircea Horia Simionescu o practică în mod consecvent. Proza lui nu mai constă, în primul rând, în relatarea întâmplărilor unor eroi. În al doilea rând, îmbină evocarea vieţii cu studiul artei, stilul liric cu cel savant, ceea ce o face să semene cu ceva nedecis între roman şi tratatul ştiinţific. Caracterul insolit al cărţilor lui Mircea Horia Simionescu decurge din această ironică lichidare a oricărei formule tradiţionale. În *Dicţionarul onomastic* există o discuţie semnificativă între „autor" şi un „critic literar" (în metaromane, criticul e, cum se vede, un personaj absolut necesar). Acesta din urmă apără punctul de vedere tradiţional în literatură. Se arată surprins de „îngrămădeala îngrozitoare" care a luat locul în *Ingenios* compoziţiei ordonate. Autorul răspunde: „Cartea nu intră în categoria eseului, ca să aibă o logică a demon-

straţiei, e o *literatură*, fără alte preocupări". Metaromanul ar fi deci literatură pură. Criticul obiectează în continuare: „Dar sunt adunate acolo toate variaţiile posibile pe marginea numelor, fără ca în concluzie să se desprindă o idee majoră". Răspunsul autorului la acest clişeu critic este că ideile putând fi minore, contează dispunerea lor în felurite chipuri iar secretul ordinii interne apare abia la a doua lectură. Opera sparge tiparul consacrat ca să-şi consacre ordinea proprie; ordine aleatorie la o vedere pripită, riguroasă, dacă o cercetăm cu atenţie. Criticul vrea „un fir roşu, conducător". Autorul replică: „A fost, dar s-a descusut. Acum nu-ţi rămâne decât să cauţi copcile pe unde a trecut cândva". În noua operă mai există un sens esenţial: al jocului. Literatura tradiţională nu se joacă, nu experimentează decât accidental; aceea modernă stă în întregime sub semnul ludicului şi al experimentului. Prin experiment nu se mai înţelege un mijloc preparator în vederea unui rezultat, ci rezultatul însuşi. M.H. Simionescu afirma că opera lui utilizează „jocurile distractive", convertind „atracţiile" în literatură. Nu se teme (nici naratorul din *Vara baroc* nu se temea) de lipsa gravităţii ori a sublimului şi, mai ales, e convins că cititorii nu se vor rătăci: „Cititorii obişnuiţi mă vor citi şi mă vor înţelege, pentru că şi lor le place jocul mai mult decât filosofia de manual." Totul e să nimerească unghiul favorabil de abordare: „Sunt totuşi anumite unghiuri în dicţionar de unde se văd mai bine coloanele înalte, cele laterale, mai modeste, unele pridvoare, unele logii, unele dependinţe. Ai însă grijă, undeva se va deschide deasupra bolta, vei avea în preajmă fresce şi perspective foarte graţioase". Iată nu pur şi simplu o estetică a romanului (pe care orice metaroman o evidenţiază), dar şi o reţetă a lui. Când literatura adoptă în acest mod radical perspectiva jocului, o face din cauza faptului că ea nu mai poate trece în ochii creatorului decât ca pură şi suverană convenţie. Fumul iluziei mimetice s-a risipit. Ne apropiem de încheierea unui ciclu istoric: romanul modern a început acum două secole şi jumătate odată cu descoperirea iluziei dătătoare de viaţă, a mimesisului, care l-a transformat foarte repede în oglindă sau document social, moral, individual; şi-a rafinat procedeele, pe măsură ce devenea conştient de ele, din nevoia (care i-a apărut drept esenţială multă vreme) de a semăna cu operele naturii, a acelei naturi care-şi ascunde atât de bine creatorul şi urmele mâinilor lui abile; a sfârşit prin a-şi asuma condiţia de artefact, exhibându-şi tehnicile specifice. Metaromanul înfăţişează unul din aceste ultime avataruri. Conştiinţa artificiului distruge nu numai iluzia, dar şi elanul creator „serios": parodia e reversul creaţiei originare. Creatorul nu mai este inspirat de vocaţia serios-constructivă a dumnezeului biblic, ci de aceea glumeţ-destructivă a diavolului. Nu întâmplător lui Adrian Leverkühn, compozitorul din romanul lui Th. Mann, diavolul este acela care-i propune un contract asigurându-l, în schimbul renunţării la sentimente, de o nemaiîntâlnită virtuozitate. Virtuozitatea modernă nu este decât expresia unei conştiinţe tehnice foarte dezvoltate: când un hohot drăcesc de râs însoţeşte orice încercare de a folosi mijloacele artistice prea bine ştiute. Arta devine preponderent comică sau grotescă. Metaromanul înseamnă comedia literaturii.

Ingeniosul este un mare repertoriu de teme şi motive literare, de artificii, tehnici şi mijloace romaneşti, privite cu ochiul parodistului. Un „dicţionnaire des idées reçues": idei literare. Aşadar, un flaubertian joc de-a literatura, un loc al locurilor comune, pe care inventariindu-le ca un scrib alexandrin, autorul le şi persiflează. Primul element al metaliteraturii este superioara ei gratuitate, în sensul de aventură a cuvântului şi a scriiturii. Eliberate de „realitate", numele proprii din *Dicţionarul* lui Mircea Horia Simionescu devin, prin jocul fanteziei, generatoare de asociaţii şi impresii, adică, în fond, de o nouă realitate. Modelul ilustru îl oferă Proust, într-un capitol din *Swann*, în care naratorul călătoreşte printre nume de oraşe, încărcate de splendoarea sunetelor care le compun, ca nişte meri de roade. Aceste nume de locuri nu evocă locurile,

ci, dimpotrivă, provoacă în narator o profuziune de imagini, culori, forme, care nu mai au puterea de a reprezenta ceva: „Numele de Parma, unul din oraşele pe care doream cel mai mult să-l vizitez de când citisem romanul lui Stendhal, îmi apărea îndesat, lucios, mov şi gingaş". În loc să trimită la o realitate, numele se umple de o realitate, ca un vas de o substanţă colorată. Ceea ce este la Proust sugestie toponimică, este la M.H. Simionescu sugestie onomastică. Uneori sugestia cea mai simplă şi mai inexplicabilă: „ESTRELLA. Meridională dulce şi parfumată, ca un ceai de tei". Alteori, impresia hrănită cultural, sofisticată, dar la fel de inexplicabilă: „ESFIR. Anatomie alungită, trasă prin ţevi ca seniorii lui El Greco. Priveşti printre Esfiri ca printre gratiile închisorii". Capacitatea de iradiere a numelui este practic infinită. Din aceste grăunţe cresc imagini complexe, arborescente, „viaţa" numelui depăşind graniţele dintre specii şi regnuri: „FRUSINA. Culoarea tutunului, insecta aceasta trăia prin ţara ştofelor bunicii, se hrănea cu evenimente din jurul războiului de reîntregire şi ţinea, prin zbârnâitul fin al aripelor ei, o întreagă casă de copii". În fine, portretul total, perfect articulat, armonios închis în liniile şi culorile sale ca la pictorii abstracţi: „CÉLINE. Subţirime anatomică de filigran, mâini foarte albe şi reci (semn al melancoliei), nasul ascuţit şi ridicat, trăsătură a caracterelor veninoase. Femeile lui Jean François de Froy, din acest aluat, caută umbra copacilor rămuroşi, mângâierile întârziate şi indecise, jocurile prudente, lucide. Alcoolul, cafeaua, tutunul, emoţiile, ceaiul, condimentele prăfuite sunt duşmani organici ai fiziologiei sale economice. Céline trăieşte noutăţile în doze homeopatice şi e, întotdeauna, suferindă de prea ampla recepţie a mişcării. Cu o astfel de organizaţie, Céline supravieţuieşte numai în apropierea clavecinului, harpei, pastelurilor fine, broderiei, vaselor de porţelan, rondelului." Numele s-a instalat confortabil, ca păianjenul în centrul plasei sale, întinzând treptat antene şi fire în toate părţile, construindu-şi ambianţa imediată, vecinătăţile, deschiderile sau exploziile spre marele univers. Daţi-mi un nume şi vă reconstruiesc lumea. Raportul s-a inversat: nu lucrurile poartă un nume, numele poartă lucrurile. Suntem în apropierea centrului vital al literaturii ca aventură a cuvântului. Numele proprii produc autorului şi revelaţii de ordin cultural sau artistic. ACULINA conţine în cele şapte litere un întreg roman clasic: „Fată cumsecade sub acoperiş străin. Stăpânii (sau rudele) o îmbracă ieftin şi o plesnesc la un cuvânt pronunţat pripit. E măritată de stăpâni, într-un târziu, cu un brutar beţiv. După moartea acestuia, se remărită cu un plutonier în retragere, cu avere la ţară. Slugăreşte gospodăria plutonierului şi, în timpul unui incendiu, arde ca o torţă, înfiorând cartierul cu urlete de martiră. Sufletul ei credincios revine spre seară la bucătărie să frece tingirile şi să fiarbă lăturile pentru porci." Astfel de romane în pastişă sunt numeroase, iar portretistica trimite, pe rând, parodic, la întinsa gamă a romanelor realiste. Parodia portretului senzaţional, în ADA: „Anatomic economică, proporţională, os şi nerv. Gât vânos, cu linie mai mult tulburătoare decât frumoasă. Şolduri drepte, sâni mici, mâini subţiri. Adesea, părul roşcat (nu obligatoriu!) şi pistrui pe pielea fierbinte. Sângele grăbit cere biciuire. Ada, ca să trăiască, are nevoie de răzbunare, sânge, dezlănţuiri maladive şi despărţiri teribile." Parodia portretului solemn şi pretenţios, în ANDROMEDA: „Solemnă ca arcadele repetate ale celor cincizeci şi două de bătăi de timpan din începutul Simfoniei I de *Brahms*, simplă ca desenul unui copil şi profundă ca peisajul lui Breughel, complicată ca un aparat electronic de calcul, frumoasă ca o femeiuşcă din Giuleşti şi Tei." Portretul kitsch, obiectul dorinţei impregnate de prost gust, ca traversele căii ferate de gudron, în CONSUELLA: „Frizerii, şoferii, impiegaţii de mişcare visează să se logodească, măcar pentru o zi, cu o Consuella. Ei o văd în visele lor ca pe o floare albastră într-un câmp galben, ca pe o zână în costum de baie, ca pe o ţărăncuţă cu ciorapi de nailon, ca pe o fecioară între hoţi de

automobile. De fapt, o Consuella e o femeie gasteropod, impersonală și lipicioasă". *Ingeniosul* constituie un adevărat repertoriu parodic, de la realism la urmuzianism. Urmași ai lui Gayk et comp. sunt ACHIL ROȘCA, omul-păianjen, ADALBERT, omul arhitectonic, Agar, omul-mașină, BENEDIK, omul muzical, COLETTE, femeia-pliant, ERWIN, omul-eprubetă. Un singur exemplu, foarte urmuzian: „AGAR. Râde, se încruntă, muncește, se amuză, citește servindu-se de un motor excelent, confecționat în nu știu ce atelier obscur, la începutul secolului nostru. Reparațiile întâmplătoare de-a lungul anilor n-au modificat decât magnetoul generozității, care ezită uneori". La comedia onomastică trebuie s-o adăugăm pe aceea a formelor discursului literar. *Ingeniosul* recurge la procedeul borgesian al citatului inventat, parodiază stilul tratatului științific sau inserează, caragialian, anunțuri pentru Mica publicitate și Faptul divers. Discursul îndrăgostit-copilăresc: „FUFU I. – Draga mea, vrei tu să fii regina nesfârșit iubită a visurilor mele? Dar vrei ca pe mine să mă cheme Fufu și pe tine Fufa?" Discursul melodramatic și meschin: „DIMITRIE [...] Te-am iubit din toată inima. Nu m-ai înțeles. Și n-a fost sacrificiu pe care să nu-l fac pentru tine. Te adoram. Acum pricep că totul s-a sfârșit. Sufletul mi-e sfâșiat, lacrimile îmi îneacă respirația. Te rog să-mi înapoiezi scrisorile. Odată cu ele, înapoiază-mi mărțișorul de aur (celălalt poți să-l păstrezi în amintirea mea). Trimite-mi pieptenul albastru și celelalte lucruri pe care ți le-am dăruit..." Am putea cita parodii (mai mult sau mai puțin groase) ale discursului memorialistic, aforistic (de tip Renard), clasic (al elogiului, al flatării, al refuzului), liric etc. În sfârșit, în câteva articole sau chiar nuvele mai ample sunt parodiate forme romanești complexe: cronica de familie, romanul social realist, romanul psihologic, povestirea picarescă, scrierea de science-fiction (*Norul de argint*), romanul fantezist (*Turnurile*). Ampla nuvelă intitulată *Dispepsii* reprezintă apogeul acestei metaliteraturi. Vomitarea tuturor amintirilor trăite sau artistice, după o intoxicație cu Holbein cel Tânăr, ne poartă în marele grotesc și ne amintește de Grummer. Ce ne poate aștepta la capătul acestui inventar comic de clișee literare? Poate doar paradoxul ca, alungată pe ușă din muzeul literaturii, viața să reintre pe fereastră. Și să conturbe munca răbdătoare, meticuloasă a arhivarului, răvășindu-i fișele, mototolindu-le, furându-le. Scurta povestire finală s-ar putea intitula *Răzbunarea numelui* sau *Explicația autorului*. Unul dintre personaje cere socoteală autorului:

„A intrat pe ușă, fără să zică bună-ziua, s-a îndreptat spre raftul în care îmi țin bruioanele acestui dicționar și, desfăcând mapa cu fișe, a deschis exact la IRIMIA.

— Așa? Scrii rău despre mine? M-ai incondeiat cum te-ai priceput! Asta nu e literatură obiectivă, ci bârfeală!

S-a înfuriat cumplit. Mi-a luat fișele, le-a mototolit, pe multe dintre ele le-a împăturit și le-a vârât în buzunar.

A plecat furios.

Iată-mă în situația de a nu mai putea continua această lucrare. Mai aveam notate circa 3500 de nume, pe câteva sute de pagini. IRIMIA mi le-a distrus sau mi le-a risipit. Impresia mea este că în buzunar a vârât cinci sute de pagini. Poate că furia lui nu mi le va strica.

Rog din tot sufletul pe cititorul acestor pagini ca, în cazul în care îl va întâlni, să-l convingă că nimic din ce am scris la titlul IRIMIA, ca și la toate numele, nu conține nici cel mai mic strop de adevăr, că toate considerațiile mele caracterologice sunt convenționale. N-am urmărit nici intriga, nici injuria. Am făcut un simplu joc particular.

Să-mi dea înapoi manuscrisul.

Să vie să-l împac. Spuneți-i că între timp am scris despre IRIMIA niște pagini elogioase, drăguțe. Despre orice se poate scrie, deopotrivă, foarte urât și foarte frumos. Despre el am scris, recent, cât se poate de frumos.

Așadar, până una alta, sunt nevoit să închei aceste pagini FĂRĂ SFÂRȘIT".

Pe la sfârşitul anilor ’60 l-am cunoscut personal pe Mircea Horia Simionescu. Veneam la Universitate, ca să-mi ţin seminarele, de două ori pe săptămână, lunea şi marţea. Aveam o scurtă pauză de prânz, între unu şi jumătate şi două, în care trebuia să mănânc şi să-mi trag, cum se spune, sufletul. Descoperisem pe strada Academiei, la câţiva paşi de Facultatea de Filologie, un lactobar liniştit şi foarte ieftin. Cu puţini lei, mâncam o pereche de ochiuri şi o porţie de brânză de vaci cu smântână şi mămăligă. Acolo l-am întâlnit pe autorul *Ingeniosului bine temperat.* Era un bărbat impozant, elegant, cu o figură extrem de expresivă. Am aflat că lucra alături, la Comitetul Central. Era un fel de şef de cabinet al lui Popescu-Dumnezeu. Prezenţa lui în lactobar nu mă mira mai puţin decât tipul literaturii pe care o scria acest înalt funcţionar al secţiei culturale a P.C.R. Epoca era una de destindere ideologică, dar îmi venea greu să înţeleg cum mergeau laolaltă bizara proză din *Dicţionarul onomastic* cu limba de lemn a discursurilor pentru secretariatul C.C. Am început prin a-l întreba pe Mircea Horia Simionescu de ce preferă popularul local bufetului din incinta C.C., pe care îl bănuiam mai bine aprovizionat. „Îmi stă mâncarea în gât de câte ori mă aflu în tovărăşia celor mai mulţi de acolo”, mi-a răspuns el cu franchețe. Cum de nu-i stătea literatura în gât în condiţiile slujbei pe care o făcea, n-am îndrăznit să-l întreb, nici atunci, nici mai târziu, când el demisionase şi relaţia noastră putea fi considerată aproape amicală. În povestirea *Îngerul cu şorţ de bucătărie,* M.H. Simionescu se referă el însuşi, cu un umor care nu ocoleşte sarcasmul, la experienţele funcţionarului cultural din anii ’60. O explicaţie propriu-zisă nu există nici acum. S-ar părea că n-avem altceva mai bun de făcut decât să ne imaginăm că destinul ne rezervă tot soiul de surprize şi că, dacă din grefierul Curţii de Casaţie a ieşit Urmuz, nu este niciun temei să refuzăm şefului de cabinet al secretarului cu propaganda al C.C. al P.C.R. dreptul de a deveni unul dintre cei mai puţin ortodocşi scriitori contemporani, insolitând tematic şi artistic romanul românesc, parcă dinadins împotriva tuturor regulilor şi normelor.

Povestirile sunt în aceeaşi manieră ironică, fantezistă, nabokoviană şi livrescă pe care i-o ştim. Elementul comun cel mai frapant este, ca şi în romane, aspectul metaliterar. Fără excepţie, aceste povestiri îşi pun în scenă propria condiţie. Întreaga proză a lui M.H. Simionescu ţine, în definitiv, de metaliteratură. Prozatorii optzecişti şi-au descoperit în el pe unul din marii precursori. Alături de Radu Petrescu şi, în mai mică măsură, de Costache Olăreanu, Tudor Ţopa, Alexandru George, autorul *Ingeniosului bine temperat* a reprezentat modelul pentru proza tânără din deceniul nouă. Zece ani mai devreme, când modelele active erau Preda ori Buzura, M.H. Simionescu era tratat cu o politicoasă rezervă de către critici, care vedeau în el un autor netăgăduit original şi inteligent, dar marginal. Intrarea lui M.H. Simionescu în prima linie nu s-a putut realiza decât prin schimbarea paradigmei literare.

Nivelul de conştiinţă de sine, dacă-l pot numi aşa, al prozei lui a fost rareori atins înainte. Romanul realist n-avea aproape deloc această conştiinţă. Acum câteva decenii, Dana Dumitriu a încercat să alcătuiască o antologie a opiniilor despre roman formulate de romancierii noştri interbelici. A trebuit să renunţe, din cauză că (onoare unor excepţii precum Camil Petrescu ori Mircea Eliade) marea majoritate a romancierilor dovedeau o gândire artistică rudimentară şi antologia ar fi cuprins doar plicticoase locuri comune. Din proza lui M.H. Simionescu şi a emulilor săi poţi oricând extrage opinii precum cele căutate zadarnic de Dana Dumitriu în altă epocă şi în alt tip de proză. Artistul modern poartă şorţul ucenicului într-ale literaturii. Povestirea *Starea de fapt şi trecerea ei pe curat* este, de exemplu, un adevărat inventar al acestor opinii, cu ajutorul cărora putem caracteriza perfect proza autorului. Povestirea ne oferă pe tavă elementele definirii ei: valoarea detaliului derizoriu, labirintul şi lipsa coordonatelor, parantezele,

dezordinea aparentă etc. Eseismul structural își îndulcește ariditatea teoretică prin ironie, prin acea vervă glumeață care face hapul mai puțin amar, cum zicea Kogălniceanu (și el, mare maestru de ceremonii al acestui fel de povestire), și deopotrivă printr-o *mise-en-scène* de tip teatral, care stă la originea metaliterarului. Nu avem nici povestire, nici roman la M. H. Simionescu în absența intrării în scenă a autorului însuși și a regiei la care el recurge ca să ne tulbure dulcele somn al ficțiunii. George Pelimon, alter-ego-ul său de la *Nesfârșitele primejdii* încoace, își divulgă personalitatea ternară, dând la iveală, într-o povestire absolut senzațională intitulată *Repetatele înfrângeri ale domnilor D'Aubusson*, trei persoane care-l locuiesc în același timp, cu biografii distincte și cu firi opuse. E mai mult decât ludic ori parodic. E un nou chip de-a concepe literatura.

Din păcate, nivelul prozei lui M.H. Simionescu a scăzut ireversibil de la un timp încoace. O bună parte din ea e aproape de necitit.

RADU PETRESCU
(31 august 1927-1 februarie 1982)



Pe la începutul anilor '70, M.R. Paraschivescu vorbea într-un jurnal despre necunoscutul Radu Petrescu – romancier, căruia i se mai refuzau manuscrisele prin redacții – ca despre un „foarte mare prozator". Numele era ca și străin (deși Radu Petrescu publicase ceva în *Națiunea* lui Călinescu deja în 1946 și apoi în *Viața românească* și în *România literară*). Romanul său de debut, *Matei Iliescu*, se ridică peste o bună parte din producția de proză a momentului. El dovedea, din partea autorului, o triplă temeritate. Întâi, a pune drept titlu un nume (un cititor ironic sau grăbit l-ar putea confunda cu numele autorului însuși, insuficient cunoscut) (nu este o faptă la îndemâna oricui. În al doilea rând, cele cinci sute de pagini ale acestui roman de debut conțin o poveste de dragoste și nimic altceva. În fine, romanul pare a fi scris în afara mediului literar, fără cea mai vagă legătură cu temele, manierele sau pretențiile prozei din epocă. Un lucru asemănător se observa și în *Minciuna* lui Mircea Cojocaru, roman interesant, dar fără vreo urmare, autorul lui dispărând literalmente, cu deosebirea că *Matei Iliescu* este un roman aproape „demodat", ca materie și ca tehnică, perfect lizibil de la un capăt la altul, deloc dificil. Este totuși o carte de nepovestit. Ce se întâmplă are o semnificație mai mult interioară. Subiectul ca atare se poate formula într-o propoziție: un adolescent se îndrăgostește de o femeie tânără, cu câțiva ani mai mare decât el, și, după două anotimpuri de iubire, aproape o părăsește. Totul durează un an, așa că anotimpurile se cuvin luate în sens simbolic: iubirea e la început candidă și fermecătoare, nevinovată și senină, spre a deveni, la urmă, pasiune. *Matei Iliescu* este romanul unei inițieri erotice și, în

același timp, romanul nașterii și morții unei iubiri. Temă prin excelență romantică și sadoveniană (ca și descrierea, în fundal, a vieții provinciale). Talentul prozatorului constă în modul de a călca pe întreaga gamă a sentimentului, de a-i sugera intensitățile și variațiile, de a pune luminile și umbrele, de a sfredeli sufletul cu o cruzime care știe să rămână tandră, cu o tandrețe care știe să fie crudă. Analiza devine palpabilă, ca și cum sufletul ar fi atins delicat cu vârful degetului, pe clapele invizibile de la rădăcina emoției, făcut să cânte, cu finețe dar și cu hotărâre. Gesturile, cuvintele, privirile personajelor sunt un limbaj subtil pe care prozatorul îl descifrează ca nimeni altul; fiecare cuvânt poartă un imponderabil grăunte de emoție și o privire lasă, o clipă, să transpară gândul dinăuntru, fiecare gest are o semnificație. Radu Petrescu este un *poet* al dragostei și cartea lui ne face să ne gândim la nuvelele lui Turgheniev sau la romanele de dragoste ale lui Knut Hamsun, la *Spre mare* a lui Duiliu Zamfirescu sau la *Adela* lui Ibrăileanu, la, de ce nu, *În umbra fetelor în floare* (Marta și Dora nu sunt fără legătură cu Gilberte și Albertine). Arta în sine rămâne inanalizabilă, iubirea dintre Matei și Dora este o iubire ca oricare alta; dacă nimic extraordinar nu se petrece, nu e mai puțin adevărat că „banalitatea" e aparentă; întâlnirile, conversațiile și îmbrățișările eroilor au înscrise în ele, ca într-un filigran, un plan mai adânc și mai esențial; iubirea lor este unul din chipurile trecătoare ale Iubirii. Matei și Dora sunt măștile accidentale ale unei piese unice care se joacă de la începutul lumii. Întâmplările dragostei pe care o trăiesc Matei și Dora ascund și revelă acest scenariu fundamental. Autorul nu face greșeala de a căuta excepția, căci el știe că orice soluție extremă ar tulbura caracterul de necesar și de implacabil, ca un accident survenit în ritmul regulat al universului. Lumea în care cei doi eroi există și se iubesc își pierde, pe nesimțite, chipul profan: simpla lor atingere o resacralizează. Ne aflăm pe insula lui Paul și a Virginiei, în edenul tuturor îndrăgostiților, acolo unde ochii indiscreți și grosolani ai oamenilor nu ajung să vadă. Întreaga natură devine intermediarul iubirii, *limbajul* ei: Matei și Dora își vorbesc nu numai cu ajutorul cuvintelor, al privirilor, al mâinilor, dar și cu ajutorul frunzelor, al ierbii, al gângăniilor, al păsărilor. Ei se oglindesc în apa râului cum s-ar oglindi în ochi, ascultă freamătul pădurii cum și-ar asculta inima, sunt solidari cu apusul sau răsăritul stelelor, cu lumina albă a soarelui sau cu umbra temătoare a lunii. Radu Petrescu este ceea ce se cheamă un stilist. Fraza lui e trecută prin mai multe filtre, instrumentele au fost acordate cu grijă, niciun sunet fals nu se produce.

Aproape toate cărțile care au urmat țin de specia jurnalului intim, pe care autorul l-a pus pe hârtie din 1946 și până la moarte, în 1982. Acest jurnal, nepublicabil o bucată de vreme, a apărut târziu, sub diferite titluri (*Ocheanul întors*, *Părul Berenicei*, *A treia dimensiune*), fără marcarea întotdeauna a calendarului. Când, postum, au fost editate pagini inedite din jurnal, cuprinzând intervalele dintre 1946-1951 și 1954-1956 (*Catalogul mișcărilor mele zilnice*), s-a putut remarca faptul că, fără a fi fost neapărat modificate în substanță, paginile deja tipărite suferiseră un laborios proces de literaturizare. Conceput ca un memento și ca un mod de consemnare a lucrărilor de pe șantierul literar, jurnalul a luat, la publicare, caracterul unei opere în sine. Poate că autorul a vrut să-i repete pe Amiel, pe Renard sau pe Gide. În orice caz, *Catalogul* apare ca mult mai puțin lucrat, mai spontan, deși extrem de interesant și mai autentic uneori, scutit de autocenzură. Adevărata operă literară a lui Radu Petrescu este compusă din aceste jurnale din care ultima parte rămâne a fi tipărită cândva. E vorba de unul dintre puținele noastre jurnale de existență (cu formula lui M. Zamfir), întinse pe aproape toată durata vieții autorului. Autorul și-l caracterizează bine: „Jurnalul e un fel de debara, ca și romanul, altfel situată însă, în care nu intră decât cei care au plăcerea de a răscoli prin multe lucruri anodine până să ajungă la micul obiect prețios", scrie el în *Părul Berenicei*. Substanța cărții: între 1961 și 1964, Radu Petrescu lucra la

întâiul său roman tipărit, *Matei Iliescu*, şi jurnalul este, în cea mai mare parte, jurnalul acestui roman. Dacă ar fi să-l credem pe autor, destinaţia a fost la origine strict personală: „jurnalul e doar pentru mine, o oglindă montată între *celelalte* foi ale mele, în aşa fel încât să mărească spaţiul lor cu sugestia unei alte dimensiuni, *mai* adânci...” Adevărata şcoală literară, Radu Petrescu recunoaşte a o fi început, prin 1946, tocmai cu exerciţiul zilnic al jurnalului, părăsind versurile şi preparându-se inconştient pentru roman. *Matei Iliescu* fiind un roman admirabil (ca şi una ori două din cele patru *Proze*), jurnalul romanului nu rămâne cu nimic mai prejos.

Calitatea lui literară este, înainte de orice, remarcabilă. Autorul e un om fin şi cultivat, care are, pe lângă instinctul artei, discernământul ei, *un cititor cu creionul în mână* (dar iată chiar o definiţie metaforică a criticului) al epopeilor homerice, al lui Boccaccio şi Tasso, dar şi al lui Joyce. Jurnalul îi reflectă lecturile, în care clasicii se întâlnesc cu modernii, fără a le ceda totuşi în importanţă: lecturi ce par inspirate de vorba lui Faguet, adică *încete*, în doze homeopatice. A doua temă a jurnalului este chiar aceea a scrisului. Scrierea lui *Matei Iliescu* e un prilej pentru autor de a înregistra psihologia specială a omului care scrie literatură. Poţi să nu cunoşti romanul la care se referă Radu Petrescu: jurnalul lui e o operă la fel de captivantă. Stilul trăieşte din stil. O formă gramaticală, de exemplu, ne este explicată din unghi pur estetic: condiţionalul „are nu ştiu ce aer afirmativ, decis, sub un prim aspect concesiv, ca o fibulă, care deşi mică, ornată, ţine totuşi pe dedesubt veşmântul în gheara acului ei”. Un pasaj din Boccaccio, în care Florio şi Biancofiore plâng şi-şi şterg unul altuia lacrimile, este comentat aşa: „Aici sumt două priviri: a celor doi care se privesc unul pe celălalt, plângând, şi a scriitorului care urmăreşte mişcarea mâinilor eroilor şi observă astfel că degetul cu care îşi şterg ei lacrimile este *dilicato*, delicat. Dacă zburăm peste privirea scriitorilor, nu pricepem nimic din arta lui Boccaccio. Scena nu este în două, ci în trei personaje”. Alteori, jurnalul adăposteşte exerciţii de scris, în felul lui Jules Renard: „Telefonistele, deschise la căldură ca nişte flori de gura-leului, din carne crudă”. Sau: „Ce se asociază cu şiroitul şi pliciuitul iazului: piuit, foşnet de pene, plesnetul unei frunze căzând pe apă, rostogolire de roţi, bătăi umezi de toacă, pocnetul unei porţi, note de goarnă, strigăt uman, şuieratul trenului”. Acestea şi altele produc delicate efecte de artă literară.

Spontaneitatea este elaborată, nimic nu e improvizat. Dar proaspăt în artă nu e ceea ce e natural, ci ceea ce e artistic. O altă însuşire constă în dimensiunea morală a notaţiilor. Caietele lui Radu Petrescu sunt un jurnal al vieţii interioare, chiar dacă din ele nu lipsesc (şi cum ar putea lipsi?) referinţele la lumea din jur. Dar această lume o observăm în jurnal prin luminile şi umbrele pe care le aruncă asupra sufletului autorului. Numai ce se reflectă există. Iar interioritatea este discretă. Sinceritatea lui incontestabilă este epurată de zgura nesemnificativului. Foarte laconic, nu permite inimii să se lăbărţeze. E făcut din constrângeri, renunţări şi abdicări politicoase. De altfel, aceasta este chiar conduita etică pe care Radu Petrescu a adoptat-o în viaţă şi, într-un rând, o mărturiseşte: „Împrejurările au făcut ca eu să nu exersez alte arme decât ale tăcerii, ale surâsului, ale retragerii. Viaţa mea practică a fost aspirată de mult în alt plan, ce mi-a mai rămas sunt nişte rudimente care nu au cum nutri nici măcar o umbră de onestă agresivitate insuportabilă. [...] Destinul, provocat, nu a izbutit să mă omoare, pentru că lovea în viaţa mea practică – ce încetase de mult a mai exista. Cuţitul s-a înfipt mereu într-o umbră.” Şi încă: „Viaţa mea nu-mi aparţine decât câteva minute aici, în faţa hârtiei. Dar aici trebuie să fiu lăsat în pace”. Metafora cutiei de sticlă plină de fluturi este cât se poate de norocoasă: jurnalul lui Radu Petrescu este expresia unei fragilităţi foarte brave, capabilă să-şi păstreze intacte miracolele lăuntrice cu ajutorul unei armuri casabile şi transparente. În legătură cu acest aspect, Alex. Ştefănescu a scris în suplimentul bucovinean al *Convorbirilor literare* din decembrie câteva cuvinte

nedrepte. Deşi a înţeles că există la Radu Petrescu „o formă de refugiere ironică din faţa kitschului instituţionalizat", n-a putut depăşi, în timp ce citea, „sentimentul că am intrat într-o seră, în care vegetaţia seamănă perfect cu cea de afară, doar că este mai palidă. Excesul de artă duce în cele din urmă la ineficacitatea artei, aşa cum armurile sofisticate ale cavalerilor teutoni îi făceau pe aceşti cavaleri, în ultimă instanţă, inapţi de luptă. Radu Petrescu a fost un mare artist condamnat la ineficacitate". Dar ce înseamnă eficacitate în materie de artă? Nimic mai mult decât ca adevărurile artistului să ajungă până la noi. Regretă Alex. Ştefănescu faptul că autorul jurnalului nu e un scriitor „popular"? Am bănuiala că despre aceasta e de fapt vorba. Dar, dacă e aşa, ar fi să ignorăm natura acestei arte şi să-i cerem lui Radu Petrescu să fie altul decât este. Cât despre vegetaţia de seră din jurnal, ea este pur şi simplu o lectură greşită a criticului. Nu priza la realitate lipseşte jurnalului, nici „realismul". Dar el trebuie citit prin intermediul artei lui specifice. Radu Petrescu are ochi de pictor şi toate detaliile converg spre o plastică a tabloului. Un grup de lucrători şi de măturători de stradă îi sugerează această remarcabilă compoziţie:

„Pe aici trec foarte adesea mici grupe, femei şi bărbaţi, de măturători, cu lopeţile şi cu măturile pe umeri, sau îşi fac de lucru în jurul vreunui castan nişte ţărani cu târnăcoape şi pari, în apropierea unui foc de vreascuri cu fum albastru. Întâlniri! Printre măturătorii de stradă, spre pildă, am văzut o fată care, aşa, cu bocanci în picioare şi cu pantaloni şi haină vătuită şi cusută ca o plapumă (la fel pantalonii) avea figura tărăncilor lui Grigorescu, cap rotund, deşi insensibil lat, cu obrajii roşii, cu rotunzi ochi negri, vioi şi de o fericită, infinită puritate [...] Unul dintre cei care lucrau la tăiatul unui castan avea pe el, în afară de ghetele şi ciorapii de lână înalţi până sub genunchi şi răsfrânţi ca la futbolişti (aşa cum se poartă şi în Dîmboviţa, spre munte), nişte pantaloni cafenii de dimie şi o bluză roz. Ei, bluza asta roz, trasă peste haină după cât îi şedea de umflată, *îl prindea*, cum zice Caragiale, departe de a fi ridiculă. Şi dacă un pictor ar fi fost acolo (dar unde sunt pictorii, pentru numele lui Dumnezeu!) ar fi fost emoţionat nu numai de omul acesta, mare şi greoi în bluza lui roz, puţin murdară, dar de întregul grup de muncitori. Oamenii aceştia, ca şi măturătorii şi măturătoarele de stradă de care am spus, au geniul şederii laolaltă, au geniul grupului – în care volume, mărimi, culori, umbre şi lumini, fizionomii, se organizează de la sine într-un volum unic, într-o sferă indestructibilă. Când se mişcă execută parcă un balet".

Vederea prin mijlocirea artei nu împuţinează realitatea, ci doar o structurează altfel. Şi, în plus, jurnalul lui Radu Petrescu nu şi-a propus să fie unul de moravuri. E un document personal; o foaie de temperatură morală. Nu o cronică zilnică: o machetă a existenţei. Dar când cel care îl scrie este un mare artist, foaia lui de observaţie prezintă un interes universal.

Prima carte postumă a lui Radu Petrescu se intitulează *Meteorologia lecturii* şi este o colecţie de eseuri care, toate la un loc, ne propun „o schiţă a literaturii europene". Autorul e conştient că „lacunele" pot să pară mult prea mari pentru „un astfel de proiect", dar crede că „avantajul decupării de felul celei practicate este că tot ce a rămas pe dinafară vine de la sine să se aşeze sub una sau alta dintre situaţiile descrise". Şi adaugă: „Am lăsat materia să se organizeze liber de la sine, în vârtejuri care reiau mereu aceleaşi câteva teme, altfel luminate şi sporindu-se de fiecare dată prin noile lor vecinătăţi". Titlul, *Meteorologia lecturii*, ar sugera tocmai absenţa oricărei pretenţii de ştiinţă pedantă, imposibilă „în condiţiile obişnuite de informare", ale criticilor ca şi ale meteorologilor. Eseurile sunt sclipitoare şi obscure. Proza, mult mai clasică în tăietură, a lui Radu Petrescu nu ne lăsa să întrevedem stilul manierist al acestei cărţi, erudită, subtilă, spectaculoasă, profundă, capricioasă, fermecătoare şi foarte greu de urmărit. Este în

ea ceva din delirul asociativ al lui G. Călinescu din *Domina bona* şi *Poezia „realelor"* sau din artificiozitatea preţioasă a eseurilor lui Şerban Foarţă şi Cornel Mihai Ionescu. Deschiderea extremă a compasului intelectual (ca şi obscuritatea ce rezultă) m-a făcut să mă gândesc la *L'homme précaire* a lui Malraux, numai că Radu Petrescu are mai puţin patos. Ideea centrală, simplificată, ar fi aceea că literatura europeană modernă trebuie citită, ca într-o emblemă, în epopeile homerice, care la rândul lor îşi au emblema în episoadele binecunoscute ale descrierii scutului lui Ahile şi catalogului corăbiilor, *Iliada*, iar în povestirea lui Ulise din palatul lui Alcinou, în episodul duhurilor chemate în jurul gropii cu sânge din Nord şi în acela al uciderii pretendenţilor, *Odiseea*. Această repetare în mic, la scara personajelor, a subiectului unei opere, André Gide a numit-o „mise en abîme" şi a exemplificat-o cu tablouri de Memling, Metzys, Velázquez, cu *Hamlet*, *Wilhelm Meister*, *Prăbuşirea casei Usher* şi cu opere proprii. Radu Petrescu dă însă o interpretare personală procedeului: „S-a scris mult, de la Gide încoace, de punerea în abis a cărţii, niciodată de punerea în abis, în carte, a lumii". Şi apoi: „Dacă, acum, revenim la premisa cărţii ca abis al vieţii şi înţelegem că una fără alta nu pot fi gândite, astfel încât să putem afirma despre viaţă că este ce devine [...], textul în textul poemelor homerice, ori al summei homerice, ortodoxe ori eretice..." Altfel spus, literatura europeană modernă ar fi un uriaş palimpsest, în transparenţa căruia l-am putea citi pe Homer. Întâia sursă fiind aceasta, *Aeneida* lui Virgiliu este o a doua, însă nu sub semnul tragicului, ci al idilicului. Spiritul virgilian reprezintă o erezie în raport cu ortodoxia homerică. Didona deschide seria literară modernă a femeilor (Francesca, Emma Bovary), a ariostismului şi, prin el, a lui Flaubert, Eminescu şi alţii. Îndoita origine discutată de Radu Petrescu lasă pe dinafară una din cele mai importante dimensiuni ale europenităţii care ar lega episodul biblic al jertfei lui Isaac, de Dostoievski şi Th. Mann. Auerbach, în *Mimesis*, a crezut de cuviinţă că poemele homerice şi *Vechiul Testament* se află la originea celor două stiluri fundamentale ale literaturii europene.

Radu Petrescu a avut o receptare contradictorie. Unii l-au socotit scriitor minor din cauza livrescului prozei sale. Alţii l-au văzut în el pe marele scriitor nerecunoscut al generaţiei sale. I.B. Lefter l-a opus lui M. Preda, sub acest raport. După 1989 cota lui Radu Petrescu n-a scăzut precum a autorului *Moromeţilor*, dar nici n-a crescut. Ceea ce era de aşteptat, dată fiind natura intelectuală şi elitistă a prozei lui.

COSTACHE OLĂREANU

(1 iulie 1929 – 23 septembrie 2000)

Costache Olăreanu a debutat în 1971 cu o carte, *Vedere din balcon*, urmată de micul roman *Confesiuni paralele* (cu pagini de umor verbal caragialian, scrise cu un sigur instinct al aleatoriului, dacă nu şi al absurdului existenţei) şi de *Ucenic la clasici*, un jurnal intim din anii 1949-1953, întregit cu câteva scurte proze descriptive sau moraliste. Tradiţia la noi a unei astfel de proze ar fi pierdută fără cărţile din deceniile 8 şi 9 ale lui Radu Petrescu, Tudor Ţopa sau Costache Olăreanu. Nu e greu de remarcat la toţi aceşti scriitori, cam de-o vârstă, un anumit aer comun, de familie, datorat atât formaţiei intelectuale, cât şi aşa-zicând esteticii implicite a prozei lor. Formaţia (uşor de dedus din jurnale) se bazează pe lectura timpurie şi asiduă a literaturii franceze, mai exact a filosofilor literaţi de felul lui Montaigne, şi a istoricilor literaţi din Grecia şi Roma veche, la care se adaugă frecventarea muzicii. Umanioarele erau în floare în anii

adolescenţei lui Costache Olăreanu: evantaiul de discipline care a lăsat urme în *Ucenic la clasici*, precum şi ideea însăşi a acestei ucenicii, constituie o dovadă mai mult decât grăitoare. Jurnalele, apoi, ţinute în adolescenţă, sunt totuşi deplin mature stilistic. Au fost scrise evident spre a fi publicate. Sunt opere literare, nu confesiuni menite a rămâne secrete până după apariţia operei propriu-zise. Jurnalele scriitorilor români au avut de obicei un caracter secundar în raport cu poezia sau cu romanele şi au părut interesante prin informaţia pe care au procurat-o despre autori deja fixaţi în conştiinţa publică. E cazul celor ale lui Maiorescu sau Galaction. Generaţia lui Costache Olăreanu a urmărit, se pare, să redescopere jurnalul ca gen literar, aşa cum îl practicaseră, cu un deceniu sau două mai devreme, Mircea Eliade, M. Sebastian şi ceilalţi, amestecându-l sau nu în romanele lor. Deviza tuturor ar fi aceasta: „Vivre c'est ecrire le Journal".



Îi desparte însă sensul autenticităţii, care prevala la cei dintâi. Pentru Costache Olăreanu (din care am extras deviza, dar la care şi alte forme de jurnal sunt luate teoretic în considerare: „Ce formidabil ar putea deveni acest jurnal! Dar cu o condiţie: să ajung celebru". Sau: „Un jurnal se face prin mulţimea zilelor descrise. De ce n-ar fi posibil un fel de calendar pe marginea căruia să trecem însemnările noastre?"), viaţa cotidiană furnizează în fond pretextul pentru mici şi rotunde naraţiuni, al căror rost constă în perfecţiunea lor de poem sau de sonată. Evenimente mărunte sunt prinse în vârful peniţei, ca nişte scame lejere, şi puse cu grijă în pagină. E o artă de bijutier. Nicio dezvoltare epică: instantanee şi fulguraţii. Jurnalul lui reprezintă un triumf al fragmentului. Modelul nu e Gide, ca la Eliade şi la generaţia lui, ci Jules Renard, citit şi citat de la început. Ceea ce face farmecul *Ucenicului la clasici* nu e deci nici tenacitatea maioresciană, care înregistrează totul, zi de zi, nici sinceritatea unui Octav Şuluţiu, ci capacitatea de a formula artistic impresia. Psihologia şi moravurile sunt scoica în care se ascunde o perlă ce trebuie extirpată intactă. Scopul nu e nici descriptiv, nici introspectiv, ci, în primul rând, estetic. *Ucenic la clasici* e o carte încântătoare prin caligrafiile ei rafinate. Degetele apasă pe o claviatură puţin întinsă, dar din care încearcă să obţină toate sunetele şi combinaţiile de sunete posibile. Un „auz absolut" face din aceste echivalenţe metaforice ale impresiilor o delicată muzică de cameră. Din câteva linii, se sugerează o prezenţă, adesea numai senzorială, în care ideea morală e încifrată, deductibilă însă din impresie. Iată-l pe Zambaccian: „Armeanul e gras, cu buze groase, dar are mâini uscate, uşor prăfuite ca brutarii". Sau pe Al. Rosetti: „Foarte elegant, cu bărbia lui proeminentă, pare o pasăre de baltă cu apa ajungându-i până la glezne". Fantezia lucrează uneori mai amplu. Sadoveanu, invitat la o întâlnire literară, îşi aşază pălăria imensă pe un scaun: „...Nefiind scaune destule, mulţi stăteau în picioare, dar... nimeni, absolut nimeni, nici măcar vreuna din notabilităţi, nu a îndrăznit să ia pălăria s-o pună în cuier sau în alt loc şi să-şi tragă scaunul sub ea. Enorm am regretat că maestrul nu s-a dezbrăcat mai cu de-amănuntul,

că nu şi-a pus haina pe un scaun, vesta pe altul, că nu şi-a lăsat pantofii în mijlocul încăperii, bretelele pe un fotoliu, cravata pe o masă, batista pe o etajeră şi izmenele pe tot întinsul unei canapele. N-ar mai fi rămas decât puţin, foarte puţin spaţiu, eventual pentru un Călinescu sau un Perpessicius. Restul locurilor ar fi fost ocupat de labele imensului elefant". Acestea nu sunt portrete propriu-zise, ci definiţii metaforice. În stilul lui Jules Renard, multe din aceste definiţii laconice sunt de o admirabilă pregnanţă: „Orga: un milion de oameni captivi"; „Batoza: cine a pierdut un elefant?"; „Noaptea vine în oraş ca un circ de provincie"; „Luna ca un cap de beţiv adormit"; „Fulgi mari ca nişte pene. Dar unde sunt gâştele?"; „Cimitirele – nişte oraşe cu capu-n jos". Ca la Mircea Horia Simionescu (*Ingeniosul bine temperat*), numele proprii trezesc asociaţii neaşteptate: „Cunosc o prietenă de-a Iarinei, cu un nume ca o dulceaţă de afine: Erjike". Calitatea limbii este însuşirea principală şi în *Portrete şi alte scrieri*, care amintesc de exerciţiile similare de digitaţie din *Aquaforte* a lui E. Lovinescu. Aici întâlnim portrete, descripţii, mici fabule, moralităţi, amintiri. Fantezia, la fel de atent controlată stilistic, mai degrabă delicată decât bogată, îşi ia câteodată zborul spre zonele cu aer rarefiat ale fabulosului plastic şi ale absurdului. Mustaţa cuiva e un miriapod de peria căruia se prinde o întreagă familie de microorganisme. Un bibliograf seamănă cu un rozător tenace care sapă canale prin rafturi şi tunele între etajele bibliotecii, devenind un pericol pentru soliditatea edificiilor publice. Nasul altui individ e o construcţie la care au colaborat inginerii şi moraliştii: unii, ca să-i găsească forma perfectă, de fuselaj de planor, şi materialele necesare pentru prototip, ceilalţi, ca să ascundă de ochii lumii minunea tehnică.

Costache Olăreanu este un prozator de modă veche (dar ce subtili artişti sunt uneori demodaţii aceştia!), cultivator al desuetudinii şi deopotrivă al fantasmagoricului, moralist cu senzaţii acute şi observator care trage lumea toată în alambicurile unor metafore perfecte. E cu atât mai curios că toate prozele sale de după acest strălucit debut au rămas la nivelul unor simple exerciţii de digitaţie literară. Cel mai cunoscut dintre romane, *Ficţiune şi infanterie* (1981) e un metaroman ca atâtea altele în epocă, de la *Martorii* lui M. Ciobanu la *Întoarcerea autorului* de Tudor Ţopa, inferior însă artisticeşte. Un romancier pierde manuscrisul romanului său. Situaţie complementară celei din *Martorii*, pierderea duce la necesitatea rescrierii romanului. Dar a scrie a doua oară însemna a scrie un altul. Se iveşte posibilitatea mai multor versiuni pentru aceleaşi fapte. Scenariile înmulţindu-se, trama devine aleatorie. Din ce în ce mai zăpăcit de insolitul împrejurărilor, romancierul din roman pierde simţul realităţii lui fictive şi începe să se închipuie în vizită la personajele sale, care se comportă ca nişte fiinţe reale, deşi autorul nu le poate privi altfel decât ca pe nişte creaţii proprii, fabricate după o reţetă pe care o cunoaşte foarte bine. În ciuda acestor contacte ale romancierului cu personajele proprii, el nu este cu adevărat personaj în romanul pe care vrea să-l scrie. Sandu din *Ioana* era: ceea ce dădea romanului caracter biografic sui-generis. La Holban conta de fapt raportul dintre o anume experienţă erotică şi exprimarea ei, dintre jurnalul intim şi ficţiune. La Costache Olăreanu, aventura eroului-romancier nu este existenţială, ci artistică. Nimic psihologic ori moral nu ne reţine. Experienţa constă în studierea pe viu a acelor mecanisme care garantează funcţionarea imaginaţiei literare.

OCTAVIAN PALER
(1 iulie 1926 – 7 mai 2007)



Adevărul despre Octavian Paler e undeva la mijloc între opinia foarte favorabilă, dar cumpănită, a lui E. Simion din *Dicționarul general al literaturii române* și opinia negativă, pe alocuri sarcastică, a lui Marian Popa din *Istoria* sa. Proza lui subiectivă și moralistă, de factură eseistică, pare de altfel făcută să stârnească reacții contrarii. Și nu numai ale criticilor literari. Ea permite, pe de o parte, identificarea unor categorii de cititori cu ambalajul cultural accesibil al impresiilor de călătorie ori al considerațiilor filosofice și de tot felul, creându-le o puternică iluzie de familiaritate cu lumea cutreierată de scriitor, pe care-l însoțesc cum ar urmări o enciclopedie turistică, și cu marile nume invocate de el la tot pasul, ca și satisfacția de a recunoaște în citatele abundente și comode câte ceva din ceea ce au învățat ei înșiși la școală. Pe de altă parte, mai ales după 1989, publicistica politică a scriitorului a căzut pe un teren fertil nu pentru dialog, ci pentru conflict. La divizarea politică și civică a societății actuale, trebuie adăugat faptul că Paler s-a angajat în tot acest timp în campanii care vizau cauze, valori și idei, nicidecum persoane, ceea ce l-a făcut să treacă mereu în opoziție față de politicieni și de partide pe care le susținuse înainte. Acest lucru i-a derutat pe destui dintre cititorii lui, atașați, ei, de persoane mai degrabă decât de idei. Bonusul de simpatie de dinainte de 1989 i-a fost retras uneori după aceea, fără ca neapărat cărțile lui să devină obiectul unei aprecieri mai obiective și mai limpezi.

Drumuri prin memorie, *Caminante* (toate, după 1970), sunt jurnale de călătorie în Egipt, Grecia, Italia, Mexic, impregnate de livresc, împănate de citate și referințe, calofile. „În geamul avionului a încremenit o lună fosforescentă, ca un ghețar electric. Uitându-mă la ea, am început s-o aseamăn cu un sfinx". Impresiile sunt deturnate de considerații precum următoarele: „M-am retras pe esplanada pavată din fața statuii, întrebându-mă ce-a putut să simtă acel emir din Evul Mediu care a vrut să-i distrugă cu tunul surâsul păgân. Probabil, însă, era și el victima confuziei care se face îndeobște între monstrul pervers și crud din mitologia greacă, sfinxul trimis de Hera să-i pedepsească pe tebani, pe care l-a învins Oedip, și acel «androsfinx», sfinxul masculin, pomenit de Herodot, apărut ca un principiu solar și protector în zoolatria Egiptului antic. Derutați de asemănarea exterioară, deși în mitologia elină sfinxul avea totdeauna cap de femeie, grecii i-au botezat la fel. Deosebirea e însă fundamentală. În valea Nilului, plăsmuirea aceasta bizară s-a născut din alte gânduri, «enigmă în sine și pentru sine», cum spunea Hegel." Ceea ce autorul remarcă e neapărat încărcat de semnificație, rareori natural. Ciudad de Mexico înseamnă fiesta iar pe peretele camerei de hotel atârnă un calendar aztec. Stilul lui Paler este și în *Mitologii subiective* empatic și emfatic: „Mi-am pus toată

viața în cumpănă cu răspunsul dat de Oedip sfinxului [...] Dacă ar fi spus, nu «omul», ci «un zeu», altul mi-ar fi fost destinul". Oarecum în pofida evidenței, Paler afirmă că nu în bibliotecă, ci pe stradă a descoperit morala pe care o proclamă în *Scrisori imaginare*. Îi place să se refere la Montaigne care își scria eseurile în biblioteca din turnul unde se retrăgea, care avea însă ferestre de jur împrejur. Dacă scrisorile sunt adresate apropiaților întru „iubire, singurătate și înțelepciune", precum Unamuno sau Camus (de la care Paler a deprins, mai degrabă decât de la Montaigne, pe lângă unele idei, arta însăși a eseului), *Polemicile cordiale* îl vizează, între alții, pe Voltaire, la care inteligența, nu inima, e rege.

Cea mai interesantă dintre aceste prime cărți este *Apărarea lui Galilei* (1978), un dialog între savantul italian și „conștiința lui din ce în ce mai intransigentă". Confruntarea aceasta va deveni o temă majoră la Paler. La mijlocul anilor '70, când apărea cartea, tema era departe de a fi atât de inocentă cum vom fi găsind-o astăzi. În *Scrisori solitare*, după aproape douăzeci de ani, Paler o va lega de îndoielile sale personale, mai mult, de felul lui profund de a fi: „Era firesc să-l înțeleg mai bine pe Galilei, decât pe Giordano Bruno. Dacă m-ar întreba cineva: «Sunteți în stare să vă dați viața pentru o idee, pentru un adevăr?», n-aș ezita să zic: «Nu, n-aș fi în stare»". Întreaga dilemă e de altfel deplasată de pe abjurarea din Tribunalul Inchiziției pe acea formală, rostită *sotto voce* de Galilei, „eppur si muove", menită a sugera triumful adevărului științific asupra dogmei religioase. E aici o concepție, nu doar o concesie. Scriind în prefață că e vorba de o carte „despre prudență și iubire", autorul ascundea numai pe jumătate problema etică. În fond, el s-a temut toată viața de moarte, după cum o repetă de câte ori are ocazia („Sunt recunoscător că exist, disperat că voi părăsi într-o zi toate acestea și fericit că mi-e dat să mângâi lucrurile din jurul meu"). Procesul abjurării ar fi însă mai mult, o *mise-en-abime* a proceselor staliniste. Fără să fie maximă, o anumită transparență există. Terorizat de posibilitatea condamnării la rug, Galilei spune: „Toate amintirile mele țineau partea Inchiziției. Ele mă îndemnau să abjur". După abjurare (care e tipica autoînvinuire din procesele politice comuniste), amintirile legate de legitimitatea gestului sunt cele care nu-i dau pace, ca și îndoielile („în fiecare noapte mă întreb dacă nu era mai bine să înfrunt rugul"), falsele consolări („am destul timp să răspândesc în lume acest adevăr din moment ce sunt viu") ori concluziile idealistice („Câtă vreme există un singur om care spune adevărul, nu există Inchiziție perfectă"). Întreg Paler este aici, inclusiv pesimistul incapabil să renunțe la speranțe: „Adevăratul curaj al poetului nu constă în a cânta ploaia, ci, văzând cerul pârjolit, să continue să spere".

Cărțile care urmează (majoritatea, după 1989) sunt jurnale intime (și chiar, după exemplul lui Malraux, un contrajurnal) sau memorii. *Viața ca o coridă*, din 1987, e plină de note de călătorie, un fel de marotă a unui om care e în definitiv un sedentar. Cele mai atractive pagini sunt totuși acelea care evocă timpul și locurile copilăriei, multe reluate în *Deșertul pentru totdeauna* (2003), probabil cartea cea mai frumoasă și mai emoționantă a scriitorului. În sobrul eseist se revelă acum sentimentalul. Neînstare să se refere la „viața (lui) intimă", dar întorcându-se mereu la satul nașterii sale, la familie, ca la o matrice. În plină ebuliție a publicisticii politice, evocările sunt un fel de compensație sufletească. Paler știe foarte bine să separe „partea secretă" a ființei de aceea publică, nu în sensul că ar fi invaribilă, dar în acela că scapă controlului, inconștientă, așadar, populată de fantasme, vise și obsesii. Ceea ce e de remarcat în aceste cărți (nu mai puțin în *Aventuri solitare*, un jurnal intim, dar tot fără intimitate, *Autoportret într-o oglindă spartă* fiind o versiune nouă a *Vieții ca o coridă*), e un portret interior al autorului, foarte discret, ca să nu zic inexistent în precedentele, în care era multă filosofare, uneori banală, nu cruțată de generalități, dar puțină sensibilitate vie, palpit al ființei dinăuntru. Paler ni se revelă ca un „solitar diletant", vorba lui, care trage cu coada ochiului

la lume, sceptic fără Dumnezeu, nici religios, nici stoic („Liniştea cu care Marcus Aurelius vorbeşte despre moarte mi se pare de neînţeles"), adorând soarele, lumina, marea, dar trăind mai des înconjurat de umbre, egotist incapabil de confesii, pesimist plin de speranţe şi nostalgie care nu vrea să se lase târât în propriul trecut. Părerile „publice", politice, sociale, sunt nete, clare, categorice, acelea „intime" sunt şovăielnice şi oscilante. Se întoarce necontenit în visele lui în Lisa natală, conştient că n-ar mai putea trăi acolo, cutreieră lumea, deşi ceea ce reţine sunt mereu aceleaşi câteva locuri „sacre", fie din munţii Făgăraşului unde a copilărit, fie dintr-o Grecie antică locuită de zei şi de mituri, şi este, mai ales în anii din urmă, un scrib politic pătimaş, intolerant, nu o dată nedrept, un fel de Cato cenzorul al României în tranziţie, care preţuieşte însă cu mult mai mult istoria, vechimea, tradiţiile decât prezentul, cotidianul şi efemerul în care ne scăldăm cu toţii de aproape două decenii.

Primul dintre cele două romane (*Viaţa pe un peron*, 1981) rămase de la Paler e o parabolă buzzatiană şi jungeriană, mai degrabă decât kafkiană, fără originalitate, dar bine scrisă şi cu un substrat politic evident pentru vremea când s-a publicat. Relatarea la persoana întâi, ca şi unele lucruri care ţin de naratorul fără nume şi de viaţa lui sunt cele din cărţile de memorialistică. Născut în zodia Racului, ca şi Paler, naratorul are destule amintiri comune cu autorul. E vorba, pe scurt, de un profesor de istorie refugiat într-o gară părăsită de frica unor ciudaţi îmblânzitori de cobre care puseseră stăpânire pe oraşul lui, terorizându-i pe locuitori şi instaurând o atmosferă de suspiciune şi de frică. Îşi împarte singurătatea cu o femeie care, la rândul ei, îşi abandonase casa dintr-un oraş pe care nişte dresori de câini îl aduseseră în aceeaşi situaţie de insecuritate şi groază. Întâmplările au mai puţină importanţă într-un astfel de roman. Unele sunt totuşi semnificative. Naratorul, căruia i-a plăcut în tinereţe să însceneze procese, o face şi acum, cu tovarăşa lui de singurătate, jucând rolul procurorului şi al avocatului şi lăsându-i-l ei pe al judecătorului, căci detestă să dea sentinţe. Procesul imaginat n-are substanţa şi gradaţia aceluia dürrenmattian din *Pana de automobil.* Abia la urmă descoperim ideea centrală a romanului: naratorul are de ales între a fi „victimă sau îmblânzitor". Şi spre deosebire de Béranger din *Rinocerii* lui Ionesco nu rezistă presiunii: va pleca în lume, cu fluierul folosit de toţi, ca să îmblânzească prin cântecul lui cobrele care-i vor ţine pe oameni ostatecii unei oribile utopii. Ca şi *Apărarea lui Galilei*, bănuim că *Viaţa pe un peron* metaforizează atât o stare de fapt generală într-o epocă totalitară, cât şi propria experienţă morală a autorului. Paler a fost o vreme un apropiat şi un beneficiar al puterii comuniste, parlamentar, redactor-şef al unui cotidian important, a trecut apoi într-o disidenţă, nu neapărat făţişă ca a lui Deşliu, cu care situaţia lui are mai multe elemente comune decât cu a lui Goma ori Tudoran, membri de rând ai PCR, ei, însă resimţită dramatic de foştii tovarăşi de drum care l-au marginalizat fără nicio ezitare. Nimic din această despărţire nu apare în memorialistică ori în jurnale. Nici sentimentul de căinţă pentru trecut. Nicăieri Paler nu menţionează faţa nevăzută a acestui trecut, care îşi va fi avut partea de compromis şi laşitate. Şi, iată, romanul (ca şi următorul) luminează parţial tensiunea sufletească şi morală la care duplicitatea l-a expus pe autor. Dilema lui Galilei a fost, sigur, a lui Paler însuşi. Ca şi aceea a naratorului anonim din *Viaţa pe un peron*, sfârşită, ea, cum a început dilema autorului. *Un om norocos* e încă mai limpede o utopie negativă, asemănătoare cu *Biserica neagră* a lui A.E. Baconsky (toată partea referitoare la dresori şi îmblânzitori din *Viaţa pe un peron* e de asemenea baconskyană), cu un punct de pornire nesemnalat în *Salonul nr. 4* de Cehov. Un sculptor e internat la un azil de bătrâni unde urmează să facă monumente funerare pentru foarte probabilii decedaţi dintre pacienţi. Aşezămîntul e la fel de ilizibil pentru noul locatar ca şi *Castelul* lui Kafka ori *Falezele de marmură* ale lui Jünger pentru ai lor (monumentele urmează a folosi

marmora de pe nişte faleze vecine!). Sculptorul îi descoperă treptat ciudăţeniile ori chiar misterele. Pacienţii sunt prizonierii unei idei care le-a fost inculcată şi anume existenţa unui Bătrân, de nimeni întâlnit de multă vreme, în jurul căruia se ţese scenariul unei lumi mizerabile şi fără scăpare, scenariu utopic justificat ca toate cele ale totalitarismului modern. Din păcate, latura senzaţională acaparează evenimentele din roman (prea multe violenţe, violuri şi asasinate fără un rost evident), care nici nu mai au, de la un punct încolo, o semnificaţie limpede. Finalul e confuz. Dacă *Viaţa pe un peron* a trecut de Cenzură fără mari probleme, *Un om norocos* a fost victima, la mijlocul ultimului deceniu de comunism, a unui proces public în stilul acelora din primul deceniu. Desfăşurat într-o sală de cămin cultural dintr-un orăşel de provincie, cu participarea unor activişti PCR, a unui public de strânsură însă temeinic instruit şi în regia a doi scriitori, Platon Pardău şi Vasile Băran, procesul a reprezentat doar un viguros şi virulent rechizitoriu, apărarea lipsind, iar sentinţa fiind oarecum teoretică, fiindcă romanul se vânduse şi nu mai era nimic de interzis. *România literară* a publicat un reportaj al şedinţei de condamnare. Nu atât subiectul romanului (străveziu totuşi), dar nu mai supărător în sine decât cel al *Vieţii* a fost cauza repetării urâtelor apucături staliniste, la care regimul păruse a fi renunţat, cât degradarea atmosferei, şi culturale, în România de la sfârşitul epocii comuniste. Ceea ce fusese tolerat cu trei ani înainte, devenise acum insuportabil pentru oficialitate. Urmarea pentru autor a fost minimă, el continuând a publica, dar a reprezentat pentru credibilitatea autorităţii culturale o grea lovitură, ca şi pentru cei doi scriitori participanţi, ale căror nume au fost şterse din istoria literaturii române.

BUJOR NEDELCOVICI

(n. 16 martie 1936)

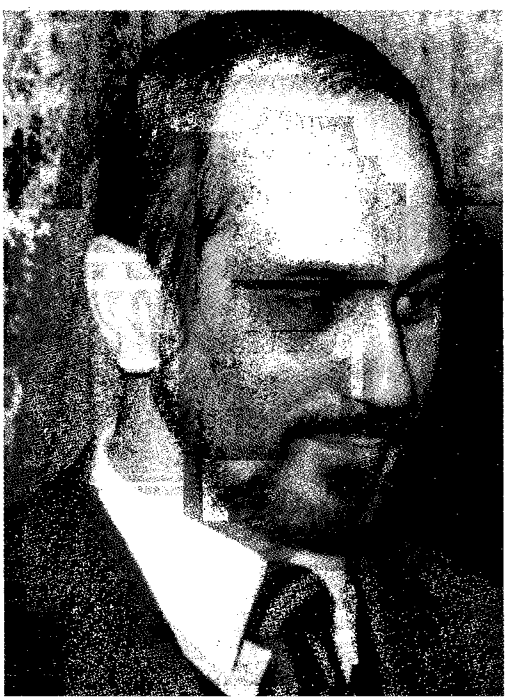


Foto: I. Cucu

Debutul lui Bujor Nedelcovici este printre cele din urmă ale generaţiei '60, urmat doar de al mai tinerelor Dana Dumitriu şi Gabriela Adameşteanu, dacă nu-i luăm în considerare pe mai vârstnicii Tudor Ţopa şi chiar C. Ţoiu, al cărui adevărat debut e acela cu *Galeria cu viţă sălbatică*. *Ultimii* (1970) este un bun roman de început de carieră şi oarecum diferit de cele care-i vor urma. Sunt şi câteva elemente comune tuturor, cum ar fi intriga poliţistă sau factura cinematografică. Factura romanului datează mai mult sau mai puţin. Ea este aceea din mai toate romanele deceniului 7 şi va fi înlocuită în deceniul următor. În aceeaşi situaţie cu Bujor Nedelcovici se află şi Aug. Buzura după *Absenţii*, şi Al. Ivasiuc după *Cunoaştere de noapte*. În *Ultimii*, paginile de proză obiectivă alternează cu monologuri interioare. Psihologismul provenea din noul roman francez, dar trebuie considerat

şi ca o reacţie la maniheismul vieţii sufleteşti din romanul realist-socialist. Lectura e dificilă din cauza cursului voit complicat, uneori inextricabil, al naraţiunii, cu evenimente impregnate de o subiectivitate stranie care le deturnează. Nu se poate trage totdeauna linie între ce li se întâmplă cu adevărat personajelor şi ce e doar rod al visului, al obsesiilor ori pur şi simplu al felului lor de a povesti. O fostă actriţă, femeie frumoasă şi bovarică, dă semne de mitomanie, atribuindu-şi o crimă necomisă şi comiţând apoi una ca să nu fie descoperită cea dintâi. Până la urmă, se autodenunţă (fireşte, pentru crima imaginară) şi se sinucide. Un factor poştal, om onest şi modest, e cât pe ce să fie, el, acuzat de crimă, stârnind bănuiala anchetatorilor prin faptul că nu doreşte să se explice. Personajele trăiesc, la propriu ca şi la figurat, într-o zonă crepusculară, ilustrând o tipologie scumpă de pe acum autorului, şi anume a vinovaţilor fără vină. Drepţii şi infamii, justiţiarii şi criminalii stau deopotrivă, confesându-se sau tăcând, în faţa aceleiaşi justiţii lipsite de discernământ. În filigranul acestor poveşti dostoievskiene se poate citi chipul hâd al realităţii comuniste, dar numai dacă ne reamintim codul. Spectrul e deplasat spre etic: ilegalităţile şi abuzurile sunt tratate aşa-zicând sub specie universal-umană, fără priză imediată la realul politic, în cheie abstract-morală. Prim-planul romanului e acoperit de tot felul de istorii bizare ori chiar abracadabrante, ai căror protagonişti sunt indivizi asociali, singuratici, neobişnuiţi, supravieţuitori („ultimii"), socialul comunist fiind relegat în plan secund. În *Ultimii*, într-o astfel de paranteză, ni se relatează soarta unui tânăr exmatriculat din facultate fiindcă era fiu de deţinut politic, obligat să lucreze pe un şantier care nu e încă acea colonie penitenciară din memorialistica postdecembristă şi unde mai persistă un aer, dacă nu idilic, oricum respirabil, de solidaritate şi cinste. Abia în *Somnul vameşului* o astfel de poveste va deveni piesa de rezistenţă a romanului. Nici anchetarea crimei nu angajează o critică nemijlocită a sistemului, cum se va întâmpla în *Zile de nisip*. Nu este vorba încă nici de P.C.R., nici de Securitate. Doar de Miliţie, ale cărei interogatorii sunt însă acelea din procesele staliniste. O scenă foarte puternică este aceea în care factorul poştal e silit să mărturisească fapte de care nu era vinovat, fiind ţinut sub presiune de cei doi ofiţeri care i-au legat iubita de o barcă găurită, pe cale să se scufunde.

Următorul roman al lui Bujor Nedelcovici este *Somnul vameşului* (1981), o trilogie rezultată din rescrierea a trei cărţi publicate separat în anii '70. Trilogia este autobiografică, la fel ca mai toate cărţile scriitorului. Este unul dintre romanele cele mai lizibile, în sensul abordării obiective a realităţii, cu personaje clar definite social, şi a renunţării la abuzul de psihologism care îngreuna până la confuzie lectura *Ultimilor*. *Somnul vameşului* este şi o cronică de familie. Ceea ce pierde în materie de originalitate psihologică ori caracterială, romanul câştigă în epic, în intrigă şi în fond în atractivitate, spre a nu mai vorbi de anvergura şi adâncimea problematicii sociale. Iustin Arghir este dat afară din barou, având un tată deţinut politic, ajunge şofer de camion pe şantierele tineretului şi încearcă apoi să-şi redobândească statutul profesional. Toate firele pornesc de aici. Victimă a „originii nesănătoase", Arghir este moştenitorul nenorocos. Clasica temă balzaciană e politizată. Factorul biologic, esenţial pentru naturaliştii secolului XIX, este secularizat. Iustin porneşte în căutarea propriului trecut nu neapărat din încredinţarea naivă că ar fi cu adevărat vinovat sau că excluderea lui din societate ar fi o fatalitate, cât din dorinţa de a-şi cunoaşte, între ascendenţi, aliaţii. Familia lui Arghir, întinsă pe două generaţii, a suferit din plin vicisitudinile istoriei. E populată de personaje care se ţin minte. Păstrând proporţiile, avem în *Somnul vameşului* o *Forsythe saga* românească. Colonelul Ion Arghir, bunicul patern, este un personaj ieşit parcă din cronica Isabelei Allende, amestec de militar de carieră şi de cow-boy, Ştefan Orleanu-Fier, bunicul matern, este un bancher provenit dintr-un negustor de cai, înrudit cu protagonistul din *Sfârşit de veac în Bucureşti*,

romanul lui Ion Marin Sadoveanu. Scena în care Orleanu își codoșește propria fiică, scoțându-i-o în cale, cu ceasornicul în mână, după ce i-a studiat umbletele, fiului lui Arghir (scopul ascuns fiind de a pune mâna pe Casa cu Lei a colonelului la care râvnea fără noroc de pe când era tânăr), este una dintre cele mai puternice. Defectul altor personaje este așa-zicând o anume tipicitate socială ori caracterologică și care le face să semene cu niște vechi cunoștințe ale cititorului de cronici familiale. Romanul tentativei de reabilitare a lui Iustin Arghir nu e mai puțin interesant. Până la urmă, bătăiosul tânăr izbutește. Dar nu fiindcă sistemul și-ar fi corectat eroarea. Iustin redevine judecător și chiar președinte de tribunal grație intervenției unor cunoștințe sus-puse. Și care nu-l ajută neapărat din principiu, ci fiindcă vor să facă din Iustin omul lor de încredere. Dar Arghir este un intransigent, din rasa lui Saint-Just, și le deschide dosare sprijinitorilor lui, care se răzbună, înscenându-i o poveste și determinându-l pe un polițist tenace (un Javert care nu acționează din convingere, ci la comandă) să se țină de capul lui. Arghir se autosuspendă, devenind un simplu notar. Activiștii PCR au un vag aer convențional, aceeași înfățișare, aceleași gesturi, ceva între cumsecădenie și bornare morală, ca și aceia din romanul lui Preda sau Ivasiuc. Intriga e pe alocuri cusută cu ață albă. Cu tot acest schematism, *Somnul vameșului* e un roman meritoriu, mult mai direct critic decât *Ultimii* și mai firesc realist.

Ultimul roman publicat de Bujor Nedelcovici în România, *Zile de nisip* (1979), este un polar psihologic. Dan Pița va scoate din el un film interzis din dispoziția personală a lui Ceaușescu. Un chirurg renumit și, politic, un arivist este jefuit pe plajă la mare de un tânăr, pe care îl prinde el însuși (absolut convins că tânărul prins este chiar hoțul), predându-l miliției. Medicul face o fixație, nu atât din pricina pagubei, dar fiindcă pretinsul hoț nu recunoaște în ruptul capului a avea vreo legătură cu jaful. Amenințat, bătut, închis, judecat, condamnat, tânărul tâmplar o ține pe a lui. Lucrurile se complică prin moartea unui copil, lovit, se crede, din întâmplare de hoț în timp ce fugea de urmăritorii lui. Toată prima parte a romanului descrie ancheta și eforturile ofițerilor și ale păgubașului de a-i smulge puștiului recunoașterea faptei. Partea a doua reia întâmplările din punctul de vedere al puștiului. Nu suntem nici acum mai lămuriți. Ultima parte e teribilă: atras ca un magnet de băiat, medicul are o nouă confruntare cu el (fusese eliberat între timp). Simțindu-se din nou în pericol, speriat, puștiul îl omoară pe rivalul său și se autodenunță. Cercul s-a închis. Enigma rămâne intactă. În cutele tragice ale întâmplării stă la pândă fatalitatea. Voințele cele mai puternice sunt îndoite de coerența ei supraumană. Se remarcă lesne motivele recurente: vinovatul nevinovat (ca în orice roman polițist, există în *Zile de nisip* incertitudine și suspans, dar nu și o soluție), ambiția politică și ispita puterii, abuzul, violența, sentimentul nedreptății. Puștiul le seamănă lui Iustin Arghir și lui Petran, factorul poștal din *Ultimii*. Pe ei cade mereu bănuiala. Orice ar face, dau de bucluc. Ei sunt țapii ispășitori. Și niciunul nu știe, din mândrie ori încăpățânare, să se apere. Cel mai interesant lucru în *Zile de nisip* este raportul dintre medic și tânărul tâmplar: numai moartea accidentală a celui dintâi îi desparte. Confruntarea le-a schimbat amândurora viața. Medicul e părăsit de soție, dă rateuri în meserie, își pierde funcția. Până la urmă, pare îmblânzit în setea lui de a-și manipula semenii, dar, paradoxal, oferta de a-l ajuta material pe vrăjmașul lui îi atrage sfârșitul. Tânărul nu se bucură nici de ultima șansă de a fi liber și stăpân pe soarta lui. Nu atât de direct politic ca *Somnul vameșului*, *Zile de nisip* a trezit suspiciunea cenzurii, care i-a intuit potențialul subversiv. Ancheta de miliție are toate datele anchetelor de Securitate care se bazau pe obligarea deținutului de a-și recunoaște fapta. Confesiunile smulse cu mai mare sau mai mică brutalitate reprezintă esența proceselor staliniste. Köstler a dovedit-o magistral în romanul său *Zero și infinitul*. Ca să nu mai vorbim de analizele lui Robert Conquest din *Marea teroare*. Ceea ce conta (și în *Zile de nisip* ideea este

aceeaşi) nu era aflarea adevărului, ci legitimarea unor sentinţe dinainte stabilite şi evident abuzive. În *Zile de nisip*, cel care remarcă inegalitatea luptei este tânărul: „...Sunteţi statul, iar eu un nenorocit de tâmplar!". *Zile de nisip* este romanul cel mai original şi mai solid al lui Bujor Nedelcovici.

Cenzura a intuit corect şi subtextul real al parabolei din următorul roman al lui Bujor Nedelcovici, *Al doilea mesager*, ultimul scris în România, dar publicat în Franţa în 1985. Romanul este o *political fiction* a cărei acţiune se petrece într-o fictivă colonie franceză unde a fost instaurată o dictatură de tip sud-american. Ca şi în *Racul* lui Alexandru Ivasiuc. Cenzura comunistă i-a pretins modificări pe care autorul le-a refuzat. E greu de presupus în ce ar fi putut să constea acestea fără a altera substanţa parabolei. Similitudinea dintre Institutul de reeducare din roman şi experimentul de la Piteşti e frapantă, deşi nu ştim dacă autorul avea cunoştinţă de cărţile lui V. Ierunca şi D. Bacu. O mulţime de alte lucruri făceau încuviinţarea cenzurii aproape imposibilă: fosta colonie e populată de statuile şi de tablourile Guvernatorului, şcolarii sărbătoresc Ziua Victoriei cu spectacole, steguleţe şi lozinci, lumea stă la coadă pentru orice, curentul electric şi apa caldă se întrerup frecvent. Şi ce ar fi de spus despre fraze ca acestea: „Acum ne găsim în plină Perioadă a Victoriei [...] După ce ai distrus totul: economie, industrie, agricultură, artă, morală, constaţi că ai rămas doar cu oamenii [...] Ce faci cu ei? Îi egalizezi, îi uniformizezi, îi omogenizezi [...] Îndobitocirea dirijată şi conştientă a maselor!" Plasarea acţiunii într-un regim de extremă dreaptă, ca şi în *Racul*, nu mai înşela pe nimeni, deşi implica din partea autorilor un compromis major: numai dictaturile de stânga se bazau pe ideologie şi, implicit, pe reeducare; în cele fasciste ori sud-americane, manipularea conta pe un fond primar discriminatoriu şi agresiv. Nici dezindividualizarea, prin distrugerea proprietăţii private, cum este aceea practicată de Guvernator, nu e caracteristică nici celei mai autoritare drepte. În ciuda acestei încercări de a masca natura opresiunii, *Al doilea mesager* conţine o parabolă care întrece în radicalitate toată critica socială din romanele tipărite în România înainte de 1989. E onest să admitem că el era de nepublicat. Autorul nu s-a împăcat niciodată cu ideea, dând vina pe editori, pe critici, pe toată lumea. *Al doilea mesager* este de altfel romanul lui cel mai ambiţios. Asemănarea cu *1984* al lui Orwell este izbitoare, deşi maşinăria totalitară funcţionează în romanul lui Nedelcovici cu mai mare subtilitate. Spălarea creierelor a fost perfecţionată. Cetăţenii se internează la Institut, ca să li se aplice *ideoterapia* de bunăvoie, când se simt slabi sau de câte ori regimul le recomandă o cură politică. Şi nu „dosarul de cadre" e decisiv, ci „datele biogenetice". Institutul ţine loc şi de învăţământ politic, şi de închisoare. *Ideoterapia* constă esenţial în recunoaşterea publică a greşelilor. Stalinismul are în cazul ei o faţă mai umană: nu există tortură (decât sub forma privaţiunilor ori a presiunilor morale), nici violenţă fizică. *Ideoterapia* uzează de formulele politeţii şi ale producerii paşnice de convingeri. Subiectul e acesta: Danyel Raynal, romancier celebru în lume, revine acasă şi, în primul timp, e incapabil să înţeleagă că a nimerit într-o altă lume decât aceea pe care o lăsase, cu unsprezece ani în urmă, la plecare. Prietenii, apropiaţii, cunoscuţii se comportă într-o manieră stupefiantă. Şocat, Raynal îşi propune să nu cedeze insinuărilor, rugăminţilor, apoi ameninţărilor şi chiar durităţilor. Are cu Guvernatorul o confruntare precum aceea dintre puşti şi medic în *Zile de nisip*: doar că de data asta individului nu i se dă nici cea mai neînsemnată şansă în bătălia cu statul. Raynal nu numai că nu-l ucide pe Guvernator, ca puştiul pe medic, cu riscul pierderii definitive a libertăţii, dar acceptă să fie reeducat şi devine, după un timp, mâna dreaptă a Guvernatorului. Romanul se intitula într-o primă versiune *Ereticul îmblânzit*. Însă autorul a complicat lucrurile, găsind un final care să justifice titlul definitiv: în ultimul capitol, se întoarce din străinătate Michel, fost coleg şi prieten al lui Raynal, întâmpinat de acesta în felul în care fusese el însuşi întâmpinat cu

două decenii mai devreme de un alt prieten al lor, neînţelegând nimic şi neprimind nicio explicaţie etc. Istoria se repetă. Cercul se închide, ca şi în *Zile de nisip*, ca şi în alte romane ale autorului, la fel de pesimiste. Finalul acesta risipeşte şi bruma de iluzie că Raynal nu e complet mancurtizat (se ştie parabola teribilă din romanul lui Cinghiz Aitnatov cu acei tineri transformaţi în slugi credincioase şi fără minte prin aplicarea pe creştet a unei băşici din piele de cămilă care, uscându-se, strângea ca într-o menghină capul nefericiţilor), rămas din contra să relateze, în cartea pe care tocmai a încheiat-o, experienţa întoarcerii acasă într-un mod neconformist, exact aşa cum se petrecuse în realitate. Cartea nu poate fi decât un nou eşec.

De aici înainte romanele lui Bujor Nedelcovici scad vizibil în valoare şi interes. Ca şi altora, exilul nu i-a folosit scriitorului. O vreme el s-a folosit de experienţa anterioară. Apoi a încercat să se jertfească, fie şi fără entuziasm, pe altarul literaturii pe care o doreau editorii din Occident. *Cartea lui Ian Înţeleptul* aparţine încă de prima categorie. Uitat în ţară, la plecare, şi redescoperit, după 1989, prin informaţiile din dosarul de Securitate, romanul a fost scris în anii '80 şi este tot o parabolă. Într-o tabără de corturi de pe malul mării, undeva în Franţa, se răspândeşte o epidemie pe care autorităţile o tratează prin transformarea taberei de vacanţă într-un lagăr şi a turiştilor în ostateci. El e un emigrant român, devine conducătorul lagărului. Ian e un dictator blajin şi charismatic. La sfârşit, e totuşi lapidat de ostatecii nemulţumiţi care descoperiseră că autorităţile ridicaseră interdicţia. Parabola e neclară, iar evoluţia personajului, neconvingătoare. O temă asemănătoare găsim în romanul Oanei Orlea *Pietre la ţărm*, dar acolo atmosfera de nelinişte şi teroare surdă e mult mai bine exploatată. Prefacerea lui Ian poate fi apropiată de a eroului *Buneivestiri*, romanul lui Breban, dar n-are nici pe departe adâncimea şi anvergura aceleia. În mod curios, autorul, care, în ediţia de *Opere complete*, şi-a luat obiceiul de a-şi prezenta singur soarta şi problematica romanelor, vorbeşte despre Ian ca despre Christos. Ideea reapare la recenzenţi. Destinul lui Ian nu îndreptăţeşte însă astfel de aprecieri. Nu e deloc limpede de ce *Cartea lui Ian Înţeleptul* ar putea fi comparată de exemplu cu *Războiul sfârşitului lumii* a lui Llosa ori cu altele care pornesc de la mitologia christică. *Dimineaţa unui miracol* (1993) este, cu excepţia primelor capitole, scris în exil. O notă autobiografică nu lipseşte, după cum nu lipseşte din niciunul din romanele lui Nedelcovici. Romanul, foarte palid epic şi psihologic, este povestea, relatată de protagonista însăşi, a unei femei care revine în ţară ca să descopere, după o lungă şi tristă experienţă a separării de bărbatul iubit, că, dacă dragoste nu e, nimic nu e. În *Îmblânzitorul de lupi* (1991), autorul se arată din ce în ce mai preocupat de filosofie şi de religie. Romanul îşi pierde aproape orice autenticitate. Narator este tot o femeie, plecată în căutarea bărbatului. Asemănarea cu *Baltagul*, repede invocată de critică, se opreşte aici. Mai degrabă, *Îmblânzitorul* duce cu gândul la *Nopţile de Sînziene*, fără totuşi farmecul inenarabil al naivei şi misterioasei poveşti sadoveniene. Eroul nu e un pădurar simplu ca Peceneaga, e un jurnalist cândva cunoscut, care dresează câini-lupi în marginea unei păduri din Elveţia. Este în el ceva malefic („gândul care ucide", zice autorul referindu-se la Dostoievski), dar şi ceva tămăduitor. În final, bărbatul dispare fără urmă. Nu e deloc limpede de ce dispariţia (moartea?) lui ar putea fi o cheie (sacrificiu?) a încetării nenorocirilor care s-au abătut de la o vreme peste apropiaţii şi rudele protagonistului. Singurul oarecum interesant dintre aceste ultime romane ale lui Nedelcovici este *Provocatorul* (1997). Şi aici narator este o femeie, şi încă una tânără. Aspectul comercial e mai vizibil decât în toate. Tânăra e iubită de un cinquantenar, *homme à femmes*, inteligent, farseur, care joacă teatru în viaţă cu mai mult talent decât pe scenă (e actor), pe deasupra fost amant al mamei noii lui cuceriri. Dacă Céline, naratoarea, e fără relief, Guy, iubitul şi soţul ei, e unul dintre cele mai reuşite personaje ale scriitorului, cu verva lui neobosită şi cu sfârşitul

lui tragic şi neprevăzut. Ultima parte a romanului răscumpără uşorul aer de frivolitate de până aici. *Provocatorul* reprezintă o lectură agreabilă, cu tot (sau din cauza) excesului de exotism (fericitul cuplu peregrinează printr-o Franţă la fel de turistică precum California, Canada ori Mexic) şi de erotism (pe cât de frecvente, pe atât de kitschoase scene de sex). În mod vădit, odată cu consemnarea subiectelor legate de regimul comunist şi de exil, autorul nu mai are despre ce să scrie. Numeroşi scriitori ori cineaşti din ţările fostului lagăr sovietic au păţit la fel când au încărcat să-şi schimbe obsesiile preponderent politice şi morale de oameni trăiţi în Est cu obsesiile preponderent sexuale ale trăitorilor în Vest.

Imediat după 1989, de altfel, Bujor Nedelcovici s-a lansat într-o publicistică frenetică şi angajată (articole pe teme literare scria de prin anii '70). A publicat inclusiv pagini de jurnal intim (strânse apoi în trei volume), iar mai de curând o carte inspirată din propriul dosar de Securitate, care i-a fost restituit. Când nu preferă consideraţii de ordin filosofic sau religios („Îl caut mereu pe Dumnezeu! Citesc Plotin şi Kant. Încerc să înţeleg crezând şi să văd înţelegând..."), jurnalele sunt interesante ca documente de viaţă şi pentru o stare de spirit caracteristică aceleiaşi *intelighenţia* din Est. Tonul este dat nu atât de nevoia de a consemna, ca să nu uite, sau de a-şi aminti, cât de o irepresibilă înclinare justiţiară. La fel cu Iustin Arghir, alter-ego-ul său din *Somnul vameşului*, Nedelcovici e un masochist al scormonirii trecutului, un intransigent gata a se răfui cu toţi şi cu toate. Cartea despre dosar se intitulează *Un tigru de hârtie* şi, din păcate, e mai mult un „eseu", cum zice autorul însuşi, decât o mărturie ori un examen al documentelor, şi încă un eseu pretenţios, abundând în „explicaţii ontologico-filosofice" ori „teologice" lipsite de originalitate. Descifrarea „surselor" şi identificarea lor reprezintă însă un lucru interesant şi instructiv, ca şi filajul, denunţurile, ameninţările ori presiunile la care autorul e supus în timpul regimului comunist. E păcat că romancierul din Nedelcovici n-a ţinut pasul cu teoreticianul, lăsându-l pe acesta să întoarcă pe toate feţele Răul metafizic, în loc să înfăţişeze pur şi simplu acel banal şi cotidian rău fizic şi psihic de care am suferit cu toţii, decenii la rând. *Un tigru de hârtie* putea să fie un palpitant roman non-ficţional (sunt în el destule pagini încurajatoare în acest sens). Nu e pe alocuri decât un eseu prezumţios şi agasant. Dosarul de Securitate al lui Nedelcovici merita, din câte ne putem da seama, mai mult decât acest bla-bla-bla împănat cu citate şi referinţe pretenţioase, care nu ne iartă nici de istoria poliţiilor secrete, nici de biografiile torţionarilor mondiali, nici de înalte consideraţii asupra „fracturii" ontologice care ar caracteriza lumea noastră ieşită, totuşi, cu bine, din coşmarurile fascismului şi comunismului.

CONSTANTIN ŢOIU
(n. 19 iulie 1923)

Cel mai vârstnic dintre prozatorii care au debutat în anii '60, Constantin Ţoiu este şi cel din urmă care a cunoscut consacrarea. Primele lui cărţi au trecut aproape neobservate. Dacă nuvelele din *Duminca muţilor* erau doar lipsite de originalitate, deşi bine scrise, romanul *Moartea în pădure* reprezenta un debut cu stângul care putea compromite cariera unui scriitor cult şi talentat. Ignorarea de către critică s-a dovedit profitabilă. Tema romanului nu era nouă. *Moartea în pădure* era un *remake*, în 1965, al *Vânătorii de lupi*, odioasa nuvelă care l-a lansat pe Petru Dumitriu cu un deceniu şi jumătate mai devreme, zugrăvind eroismul comuniştilor în bătălia cu oamenii munţilor din aceeaşi perspectivă realist-socialistă pe care o regăsim la Radu Theodoru, în

romanul în două volume *Muntele*, apărut cam odată cu al lui Ţoiu, şi, cu o abia vizibilă amendare, chiar şi la Buzura, zece ani mai târziu, în *Feţele tăcerii*. Se prea poate, în altă ordine de idei, ca procesul de conştiinţă pe care Ţoiu îl va intenta în 1999 în *Barbarius* protagonistului său (un fost procuror care slujise credincios justiţia regimului Dej, cuprins ulterior de remuşcări) să fie o timidă încercare de recunoaştere a păcatului de tinereţe.



Norocul ca acel prim volum să fie uitat, Ţoiu l-a datorat succesului neaşteptat al *Galeriei cu viţă sălbatică* (1976), considerat de mulţi drept adevăratul debut al unui scriitor al cărui nume circula în lumea literară de prin anii '50, în legătură cu câteva stilizări de opere traduse din rusă şi chineză, şi totodată cu o publicistică foarte personală, strânsă în două volume, care inaugurau seria *Pretextelor* şi *Prepeleacului* din *România literară*. Tema *Galeriei* era „obsedantul deceniu", în alt mediu însă decât acela ţărănesc sau industrial frecventat de majoritatea romancierilor, de la Preda la Ivasiuc. Ţoiu e atras de mediul artistic şi deopotrivă de acela al „foştilor" din familiile bune, deposedate de comunism şi azvârlite în închisoare. Original este de pe acum romancierul şi prin nivelul intelectual al prozei, prin stilul elegant, de care nu mulţi contemporani sunt capabili. Dacă admitem că un Radu Petrescu, un Mircea Ciobanu şi alţi câţiva cu o scriitură nobilă şi subtilă nu au avut o cotă literară pe măsură, trebuie să recunoaştem că la modă era în epocă o altfel de proză, cenuşie, primitivă, când nu rudimentară ca expresie, şi al cărei merit era directeţea mesajului politic şi istoric. *Galeria* e un roman admirabil scris, într-o limbă curată, de modă veche, deloc în linia romanului realist interbelic care antipatiza calofilia, mai degrabă în aceea clasică a prozei scurte a lui Negruzzi, Ghica, Odobescu, Caragiale, tatăl şi fiul, ţinuţi toţi la mare preţ de autorul *Pretextelor*. G. Dimisianu a remarcat protocolul stilistic (numindu-l ceremonial), Alex Ştefănescu a vorbit de „boierie". *Galeria* e totodată un roman spiritual, plin de vervă, de o voioşie incomparabilă a observaţiei şi ideilor, ludic şi aproape frivol, în raport cu subiectul, însă în fond serios, cum nu sunt de obicei romanele româneşti, dar care ne face să ne gândim la acelea ale unor Aldous Huxley ori Saul Bellow. Protagonistul *Galeriei* este tânărul Chiril Merişor, angajat pe un post modest într-o editură de stat (singura prin anii '57-'58 când se petrece acţiunea), după ce a fost exclus din partid la verificările de la începutul deceniului 6. Întâmplarea face să uite într-o cabină de probă de la un magazin de confecţii un caiet de însemnări zilnice. Încăput, pe o cale sau alta, pe mâna Securităţii, caietul cu coperţi albastre (ce anticipare stranie a *Caietului albastru* al lui N. Balotă, datând din aceiaşi ani şi uitat cu intenţie în tren, tocmai ca să nu fie interceptat de Securitate, şi publicat o jumătate de secol mai târziu!) devine probă în procesul politic intentat autorului lui. Condamnat, Chiril Merişor se spânzură în închisoare. Pe un pachet de ţigări restituit familiei după moartea lui, împreună cu câteva lucruri personale, deţinutul scrisese: *indestructibil*. La apariţia romanului, cuvântul n-a

scăpat nimănui. El era încărcat de un mesaj pozitiv şi optimist, de tipul acelora romantic-revoluţionare ale lui Gorki şi ale altor scriitori realist-socialişti, care însă se refereau de obicei la o istorie mai puţin destructivă. Acest aspect n-a părut important, deşi tocmai el face echivoc cuvântul. În definitiv, care este mesajul adevărat în condiţiile în care protagonistul romanului, împreună cu alte zeci de mii de „politici”, piere într-o temniţă comunistă? Mesajul sugerat în roman este acela că vremurile se vor schimba şi că abuzurile nu se vor mai repeta. Obligat ori nu de Cenzură (nu există nicio informaţie în această privinţă, Ţoiu dezvăluind, în *Barbarius*, doar faptul că a izbutit să obţină, după o întâlnire cu Cenzorul-Şef, să nu fie eliminată sinuciderea lui Chiril), romancierul a introdus forţat în desfăşurarea evenimentelor (limitate la doi ani din „obsedantul deceniu”) un plan de referinţă ulterior. Două pasaje, atribuite naratorului omniscient, se referă explicit la Congresul al IX-lea al PCR şi la înscăunarea lui N. Ceauşescu, unul prilejuit de un cortegiu funerar în care se află şi tânărul secretar general, mergând pe jos, aproape neglijent, cu banderola neagră de pe braţ pe jumătate desprinsă (suntem în 1967 la înmormântarea lui Arghezi, aşadar după zece ani de la sinuciderea lui Chiril Merişor), altul, în final, când o ploaie zdravănă curăţă aerul de tot praful acumulat în trecut. „Tragem o linie” de la care viaţa „începe de la capăt”, notează autorul. Ce e drept, perspectiva ulterioară nu lipseşte din niciunul dintre romanele „obsedantului deceniu”. Sintagma lui Preda (nu contează că a fost avantajos interpretată) tocmai această linie despărţitoare o consfinţea: între o epocă socială tragică şi o alta în care devenea posibilă în literatură obsesia şi aprecierea tragediei. Ideea se ivise la Congresul al IX-lea evocat de Ţoiu, odată cu despărţirea (tactică, ştim astăzi, nu ideologică) a lui Ceauşescu de moştenirea lui Dej. Inedită şi curajoasă era în *Galeria* absenţa acestui element de transcendere a epocii, care ar fi sugerat că nu era vorba de o metamorfoză reală a regimului, ci doar de o schimbare la faţă. Mai grav este că, nejustificate de timpul acţiunii, introduse din exterior, pasajele cu pricina (acela din final, îndeosebi) creează impresia cât se poate de netă că optimismul lor e tras direct din documentele de partid. *Indestructibilul* fiinţei umane pare cu atât mai mult o tristă ironie, cu cât doar douăzeci de pagini separă unul dintre pasaje de cea mai radicală analiză a sistemului comunist din întreg romanul contemporan. O întreprinde bătrânul anticar Hary Brummer, comentând posibila arestare a lui Chiril ca urmare a unei eventuale interceptări de către Securitate a caietului cu însemnări personale (din nou anticiparea în ficţiune a morţii în închisoare a inginerului Gh. Ursu, personaj cât se poate de real, ca şi jurnalul lui intim care a fost cauza arestării, şi nu înainte de 1964, în epoca Dej, ci în plin ceauşism, două decenii mai târziu!):

„Baza democraţiei este – începu bătrânul [...] – sau decurge din «prezumţia de inocenţă», tipică societăţilor evoluate, în care, până la proba contrarie, orice individ este considerat nevinovat [...] Şi, invers, catastrofală pentru om, pentru cultură, politică, societate, ce vrei, este cealaltă poziţie posibilă [...], numită prezumţia de vinovăţie, tipică autocraţiei neîncrezătoare, în care prima reacţie e de suspiciune [...] *Păcatul originar devenit politică de stat!* – exclamă Brummer [...] Da, acest păcat de esenţă religioasă, din noaptea umanităţii, transformat într-un instrument de şantajare a conştiinţei, de punere a ei în continuă gardă, era, după Brummer, marele inamic al conştiinţei umane ...«Asta am vrut să spun, repetă el, inamicul nostru este ideea că noi putem fi oricând vinovaţi de ceva [...] Şi asta se exercită asupra unei imaginaţii traumatizate de mult, prin ale cărei falii, fose, hăuri continentale, naiba mai ştie (fiindcă aici anticarul îl încredinţa pe tânărul său prieten că era vorba de un întreg continent), răzbesc miasme, forme apocaliptice, rebusul subconştientului nostru, unde zac obsesiile sclaviei

milenare»... Îşi da seama Chiril, îşi da seama el ce Leviathan dormita aici?"

Astfel de lucruri nu puteau fi citite nici în romancierul cel mai aplecat către ideologie dintre toţi, Ivasiuc. Ele reprezintă o excepţie până şi în *Galeria.* Ar fi fost util să ştim dacă nu cumva Cenzura le-a tolerat în schimbul pasajelor care plasau analiza lui Brummer înainte de Congresul IX. Mai ales că, în restul romanului, acest ton direct nu se mai regăseşte. Evenimentele politice de care atârnă soarta lui Chiril sunt indicate indirect şi evaziv. Ceea ce a părut întâilor comentatori ai romanului o fineţe stilistică (existentă şi în romanele următoare) şi anume caracterul perifrastic al exprimării, conversaţia încărcată de aluzii şi de referinţe, ca aceea dintre oameni perfect avizaţi, ar putea fi şi o încercare de a conturna dificultatea spunerii lucrurilor pe nume. Nu e desigur numai asta. În definitiv, Ţoiu maximiza un potenţial aluziv caracteristic întregului nostru roman supus Cenzurii, punând în joc un soi de complicitate cu cititorul, ca şi cum i-ar face cu ochiul. Lasă că ştim noi despre ce e vorba, nu e cazul să insistăm! Stilistica aceasta esopică avea, în mod cert, şi alt rost decât acela de a înşela Cenzura (de fapt, de a o determina să vrea să fie înşelată) şi anume insinuarea unei atmosfere de suspiciune generală. Funcţia amfibologică a limbajului, dusă la perfecţiune de Ţoiu, era dublată de una politică. Personajele din *Galeria* şi din alte romane ale vremii par a se şti supravegheate, ascultate, şi vorbesc în dodii. *Big-Brother* e mereu prezent, deşi nevăzut, şi le determină comportamentul şi vorbirea. Uneori, în *Galeria*, aluzia, subtilitatea esopică ori dorinţa autorului de a nu trata maniheist oamenii şi motivaţiile lor duc la situaţii ori personaje neverosimile. Ofiţerul care-l anchetează pe Chiril (într-un pasaj citat în *Barbarius*) vorbeşte fluent franceza, recunoaşte versuri ale lui Baudelaire, îşi declară *sans ambages* îndoielile („Crezi că eu n-am îndoieli? Te înşeli. Am.") şi, încă, le leagă de condiţia normală a intelectualului („Un intelectual are îndoieli, asta e meseria lui"). Subtilitatea romancierului ia în astfel de împrejurări o înfăţişare complet neplauzibilă. Culmea este că securistul face declaraţiile cu pricina exact când îi reproşează lui Chiril că a pus drept motto în caietul lui celebra axiomă a lui Descartes despre îndoială. Cu toată ambiguitatea morală, *Galeria* rămâne un roman foarte interesant, foind de viaţă, cu personaje memorabile, viguros şi deopotrivă rafinat. În aceeaşi piele cu a romancierului, se află de pe acum un memorialist dotat cu un ochi plastic, de colecţionar de obiecte, obiceiuri şi imagini, ca acela al lui Ghica, şi înzestrat cu erudiţia anecdotelor picante, în stare a deştepta o lume apusă. Împreună cu Alexandru George, autorul *Galeriei* e unul din tot mai rarii cunoscători ai Bucureştilor de ieri şi de azi. Jumătate din materia romanului nu e de ficţiune. Câteva personaje sunt cu cheie. Istoria e reconstituită prin biografii reale. Pagina seamănă cu un album de familie din care ne privesc de tot mai departe oameni cari au fost.

Dacă în *Însoţitorul* (1981), roman de intrigă şi de acţiune, lăbărţat, cu evocări îndelungi şi tacticoase, fără legătură cu subiectul propriu-zis, continuă să coexiste în doze incerte romanescul şi memorialisticul, în *Obligado* (1984) intriga nu e decât un pretext pentru amintirile pitoreşti ale personajelor care peregrinează prin Bucureştii mateini. Aristocratul Jorj Turgea şi fotograful Bartolomeo Boldei deambulează şi se conversează refăcând în sens invers drumul lui Pantazi şi al naratorului din *Craii de Curtea-Veche.* Cuplul peripatetic e într-o măsură acela din *Galeria* ori din *Însoţitorul* şi-l vom reîntâlni în *Căderea în lume.* Ca şi în *Barbarius* mai pe urmă, partea de roman psihologic e onorabilă, dar fără adâncime. Fotografului i-a murit nevasta şi nu s-a obişnuit cu ideea. Îl consolează trei dintre prietenele defunctei (una oferindu-i aşa-zicând serviciu complet). Dialogul imaginar dintre soţi e mai degrabă spiritual şi amuzant decât pătruns de disperarea solitudinii. În schimb Bucureştii, în perimetrul Calea Victoriei, Cişmigiu, Cotroceni, pe unde-i poartă paşii pe toţi, sunt plini de parfumul trecutului. Ţoiu descrie mediul artistic al Capitalei

fără a-l şarja ca Preda în *Marele singuratic*, portretele fiind simpatice, iar caricatura sentimentală. La sfârşitul anilor '90, Ţoiu publică alte două romane (*Istorisirile Signorei Sisi* şi *Barbarius*) asemănătoare cu *Obligado* prin lipsa intrigii şi prin decupajul stilistic caracteristic mai degrabă memorialisticii decât romanului. *Istorisirile* sunt o simplă însăilare de situaţii şi de personaje istorice (personaje istorice apăreau şi în *Obligado*), mai ales din epoca legionară (aceeaşi din *Căderea în lume*), pentru care autorul arată o curioasă predilecţie, fără multă invenţie, dar şi fără suportul acelor povestiri magistrale care făceau deliciul documentar şi narativ al romanului anterior. *Barbarius*, care a stârnit entuziasmul lui Alex Ştefănescu, e un roman ratat, care iroseşte însă premisele unei proze de mare calitate. Problema morală (este şi aici, ca şi aiurea, una) aflată în centrul intrigii constă în remuşcările unui fost procuror dejist, vinovat de a fi cerut condamnarea unor nevinovaţi, emigrat în Italia, unde a traversat o gravă criză de identitate, crezându-se reîncarnarea unui retor şi sclav roman, Barbarius, şi ţinând discursuri agitatoare în Forum, şi revenit după '80 acasă mai curând ca un fiu risipitor care-şi trăieşte în opulenţă bătrâneţea decât ca un ins ruşinat şi pregătit pentru o penitenţă, fie şi simbolică. Se remarcă şi aici, ca şi în *Obligado*, o anume complezenţă a romancierului faţă de sine ori de câte ori se închipuie sub înfăţişarea unui personaj. Remuşcările nu par sincere, pocăinţa e formală. Intrigii psihologice precare îi răspunde o mult mai atractivă relatare *à batons rompus* a unui trecut erotic, fireşte, excepţional. Primele capitole conţin povestea iniţierii sexuale a lui Cezar Zdrăfculescu, procurorul, pe când era proaspăt recrut, la sfârşitul războiului, şi fusese îndrumat de un leat cu mai mare experienţă la bordel. Nu există nimic comparabil în proza noastră. Curajoasa *Thalassa* macedonskiană, din epoca de apus a romantismului naturalist, îi era foarte probabil ştiută lui Ţoiu, cu solemnităţile ei poematice într-un decor insular şi exotic. Ştiuţi îi vor fi fost şi Dostoievski (Elisaveta, prostituata cu instincte materne, îl roagă pe Cezar să-i citească din Vechiul Testament, la fel cum procedează Sonia în *Crimă şi pedeapsă* cu Noul Testament) şi Henry Miller ale cărui *exploits* din *Sexus* şi din celelalte au lăsat urme adânci în *Barbarius*. Intertextualitatea este de altfel evidentă peste tot în roman, autorul mergând până la a-şi autocita pasaje din *Galeria*. După extraordinara scenă a iniţierii, plină de umor tandru sau glisând în comicul cel mai lipsit de vulgaritate, imaginaţia romancierului pare a seca brusc. Dacă a doua acuplare, ciclopică, pe un vârf de munte, sub viscolul care transformă organele genitale în stalactite şi peşteri de gheaţă, mai posedă unele resurse lirice, tot ce urmează e searbăd şi neinteresant.

Mult mai echilibrat între romanesc şi memorialistică este *Căderea în lume* (1987), probabil cartea cea mai bună a autorului, deşi nu s-a bucurat de faima *Galeriei*. În deambularea lor continuă prin Bucureştii copleşiţi de o iarnă ce pare eternă, întreruptă de vizite armeneşti, bătrânul domn Negotei şi prietenul său cvadragenar, Babis Vătăşescu, evocă acelaşi trecut plin de culoare, cu personaje de neuitat, multe istorice sau abia fardate, din celelalte romane, cu deosebirea că în miezul *Căderii* este un veritabil turnir ideologic. Babis a descoperit nişte memorii ale răposatului său tată în care i-a atras atenţia prezenţa unui unchi, tot Babis (numit apoi Întâiul), individ charismatic, instruit, căpetenie legionară cu mare trecere la camarazi, împuşcat din ordinul lui Antonescu. (În *Istorisirile* era un personaj asemănător.) Epoca şi eroii ei nu-i sunt deloc indiferente lui Ţoiu. De partea cealaltă, un fost comunist, un bătrân aproape handicapat, imobilizat ca şi tânărul Ispas din *Galeria*, la care se adună cu ocazia unui Revelion toată crema intelectuală a Capitalei. Intertextul e vizibil din nou. Prototipul Domnului Leo este autorul romanului *Revelionul*, Paul Georgescu, pasionat şi el (chiar în romanul cu acest titlu) de dueluri ideologice şi personaj obişnuit şi în alte ficţiuni contemporane, cum ar fi Ion Micu din *Cel mai iubit dintre pământeni*. Domnul Leo nu e cu nimic

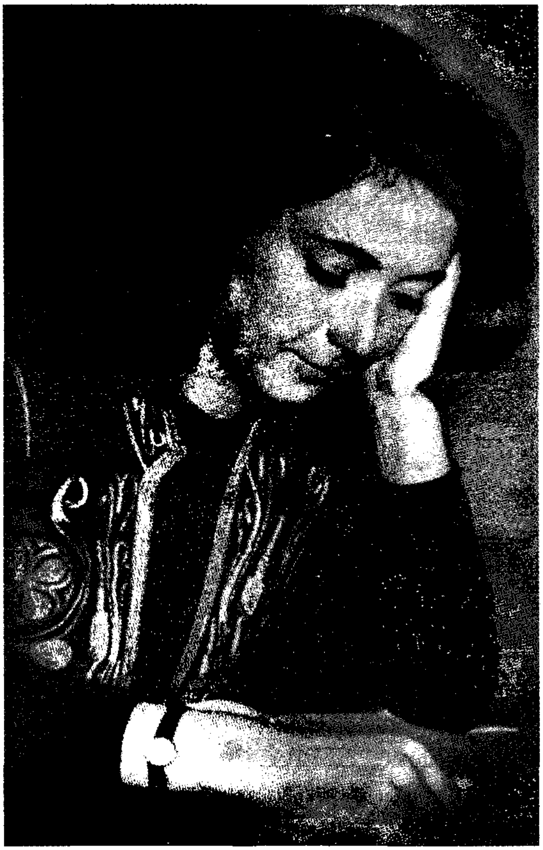
inferior artistic personajului lui Preda iar confruntarea prilejuită de noaptea Anului Nou este la Ţoiu excepţională. Romanul nu pare debitor Cenzurii, personaje, ca Babis Întâiul, pe care aceasta le-ar fi dorit negative (dacă nu stupid bestiale), dovedind o imensă strălucire intelectuală şi o fundamentată onestitate morală care contraveneau deopotrivă şablonului fixat deja în *Cronica de familie.* Nici comunistul nu este eroul fără pată şi prihană din galeria realist-socialistă, iar în duelul ideologic nu există nici învingători, nici învinşi. Perspectiva obiectivă a romancierului este absolut uimitoare dacă avem în vedere sfârşitul anilor '80, când *Căderea* a apărut. Darul de povestitor al lui Ţoiu este aici la apogeu. Şartul un pic desuet al povestirii este deopotrivă acela matein din *Craii* şi acela odobescian din *Câteva ore la Snagov.* Ţoiu este şi un perfect *causeur.* Romanul e antrenant ca un polar de idei şi, stilistic, o bijuterie.

Pretextele şi *Prepeleacul* (tipărite sub diferite titluri) reprezintă o publicistică originală şi rafinată, în care dăm imediat peste autorii favoriţi: Ghica, Odobescu, cei doi Caragiale, Neculce, Creangă (întreg primul *Prepeleac*), Budai-Deleanu (*Caftane şi caftele*). Din Ghica, „acest Saint-Simon valah al moravurilor balcanice de epocă", Ţoiu culege, conform obiceiului lui de a scoate stafidele din cozonac, o sugestivă caracterizare a junilor români şcoliţi la Paris înainte de 1848, care ar fi fost mişcaţi în acţiunea lor de o „gândire electrică". Şi cum să-i scape o capodoperă a prozei noastre cum este scrisoarea adresată de I.L. Caragiale lui Alecu Urechia despre uluitoarea vizită a lui Delavrancea la Berlin? Sau „coţcărelile" căruţaşului din Creangă? Sau ocolurile savante ale lui Odobescu prin arta culinară: „şi abea după o lungă şi elocventă laudă a peştelui din Balta Snagovului, îi înduplecai a pune să scoată din coteţe o minunată plătică lătăreaţă, vie şi grasă"? Acelaşi „gurmand al asociaţiilor scăpărătoare" ar împărtăşi cu Sadoveanu un „aer comun de aristocratică viţă artistică". Şi ce s-ar putea spune mai nimerit despre propriul stil decât ce spune el însuşi despre acela al lui Duiliu Zamfirescu: „glisser et ne pas appuyer"? Şi alte lucruri ne reţin. Rostul scabrosului Pîrgu ar fi să facă să explodeze o naraţiune trenantă şi săţioasă sub greutatea paftalelor ei de stil. La Neculce, *mazâl* este „vorba teribilă care a terorizat Principatele Române veacuri şi veacuri". De la o dată încoace, eseurile lui Ţoiu aduc tot mai des a jurnal (nu numai de lectură), curăţind drumul prozei spre anunţatele cărţi de memorii. Scriitor de primă mână, în ciuda inegalităţilor, Ţoiu are ceva din spiritul meridional şi funambulesc al muntenilor, cu faconda lor inepuizabilă, dar amendat de o eleganţă şi de un rafinament trecute definitiv la muzeul literaturii precum malacoavele doamnelor şi caftanele domnilor la acela al modei.

Când Ţoiu se hotărăşte să publice *Memorii din când în când* (2003), se observă că multe dintre întâmplările şi portretele din romane sunt la origine reale. Excluderea (căutată cu lumânarea) a lui Chiril Merişor din partid, ancheta de la sediul miliţiei de pe Ştefan Furtună, un personaj cum e norocosul Cavadia (Titus Popovici), ca să exemplific doar prin *Galeria,* toate sunt trase în ficţiune direct din realitate. Natura prozei lui Ţoiu fiind evidentă, e curios că el n-a perseverat în memorialistica propriu-zisă. Ce e de notat în *Memorii din când în când,* dar şi în *Morsus diaboli* ori în alte cărţi care au cules din *România literară* tablete săptămânale (*Prepeleacul*), cu acest caracter, este „răutatea" memorialistului. Prozatorul era doar subtil maliţios. Memorialistul muşcă. Şi e mizantrop din cale-afară, mai ales când evocă anumite momente biografice de după 1989, ocazie cu care chiar plăteşte poliţe. Portretele sunt în acva-forte. Toată cordialitatea romancierului se duce pe apa memorialisticii.

DANA DUMITRIU

(9 septembrie 1943-10 octombrie 1987)



În anii '70 ai secolului trecut, Dana Dumitriu scria la noi cel mai radical roman psihologic. Îşi citise precursorii în felul ei stăruitor şi aşa-zicând cu condeiul în mână: pe Hortensia Papadat-Bengescu, dintre români, pe Henry James, M. Proust şi Virginia Woolf, dintre străini. În *Ambasadorii sau despre realismul psihologic* (1976), titlu inspirat de celebrul roman al lui James, Dana Dumitriu analizează câteva dintre binecunoscutele lor romane (adăugându-le *Quartetul Alexandria* al lui Lawrence Durrell, care se bucura de o mare glorie în epocă, nu şi *Patul lui Procust* al lui Camil Petrescu). Autoarea eseului este cea care a încetăţenit în teoria românească a speciei conceptele lui James, „realism psihologic", „punct de vedere", „dramatizare", şi a dat titlului romanului – *Ambasadorii* – un sens tehnic precis şi anume acela de „reflectori". Ideea principală a eseului este că romanul modern exploatează dubla tradiţie a realismului obiectiv şi a analizei psihologice, aşezând în centrul naraţiunii un personaj (sau mai multe) care filtrează lumea din jur prin senzaţiile, emoţiile şi gândurile lui. Determinismul clasic este în acest fel răsturnat: nu evenimentele exterioare sunt hotărâtoare pentru trăirile sau comportamentul uman, ci, din contra, trăirile imprimă evenimentelor cursul. Dana Dumitriu şi-a scris eseul după ce publicase un volum de nuvele (*Migraţii*, 1971) şi un roman (*Masa zarafului*, 1972), în care psihologismul era deja evident. De altfel, debutanţii din jurul lui 1970 păreau toţi interesaţi de proza psihologică, şi Buzura, şi Ciobanu, şi Ivasiuc, pe care o vor părăsi apoi pentru proza socială şi politică. Singură Dana Dumitriu va rămâne consecventă psihologismului, dând în această manieră câteva bune romane (*Duminica mironosiţelor*, 1977, *Întoarcerea lui Pascal*, 1979, *Sărbătorile răbdării*, 1980), şi o trilogie istorică intitulată *Prinţul Ghica* (1982-1986), fără succesul de critică meritat, deşi foarte originale în contextul românesc postbelic (sau poate tocmai de aceea), în care lecţia realiştilor psihologici şi îndeosebi a lui Henry James va fi pe deplin asimilată.

Notele caracteristice se văd de la început. În *Madrigal*, cea mai bună dintre cele patru nuvele din volumul de debut, există deja pesimismul, viziunea morbidă asupra „trupului sufletesc" (cu expresia Hortensiei Papadat-Bengescu pe care Dana Dumitriu a validat-o teoretic în *Ambasadorii*), sărbătorile groteşti ale suferinţei şi ale morţii, sentimentul zădărniciei, eşecurile sau ratarea. Toate nuvelele, ca şi primul roman, sunt nişte monologuri. Persoana întâi a naraţiunii nu lipseşte decât dintr-un singur capitol al *Mesei zarafului*. Mai târziu, Dana Dumitriu va reconsidera din unghi jamesian procedeul, preferându-i stilul indirect liber al „reflectorilor". Aceştia devin ambasadorii în naraţiune ai autorului. Subiectele tuturor prozelor, nu doar ale celor de la debut, sunt culese din existenţa intimă, de

zi cu zi, a personajelor. Uneori, ca în *Madrigal*, cu o notă de excentricitate care, și ulterior, va colora o cuminţenie pe alocuri ternă cu episoade tari sau spectaculoase. În *Madrigal*, o tânără, fetişcană încă, iese de sub tutela unei mame imorale şi nebune graţie unui bărbat beat care-i cântă la pian în timp ce, în încăperea de alături, o bunică paralitică şi mută agonizează oribil. În *Sărbătorile răbdării*, eroina are o tentativă ratată de sinucidere, pe fondul unei groteşti „nunţi turistice" dintr-un sat ardelenesc. Analiza se aplică altminteri pe microplanurile unei psihologii cât se poate de normale, deşi nu lesne descifrabile, care nu evoluează prin salturi sau rupturi şi n-are nimic spectaculos, ci prin depuneri lente de substanţe sufleteşti pe cât de insesizabile, pe atât de corosive. Un roman fixat tematic, nu încă şi stilistic, este *Masa zarafului*. De pe acum se constituie universul închis al clanurilor familiale care o vor obseda până la sfârşit pe Dana Dumitriu. Fiecare din aceste clanuri (casa Amiralului în primul roman, despre care era vorba şi în nuvela *Firesc, prea firesc* din *Migraţii*) are intrusul lui, cel care înregistrează, ca doctorul Tudor în *Masa*, toate tensiunile, certurile, urile şi conflictele din clan, sau contribuie la sfărâmarea lui, ca Matei din *Întoarcerea lui Pascal*. Înaintea *Orgoliilor* lui Buzura, este zugrăvită fără indulgenţă viaţa din lumea medicală, cu mediocrii, ambiţioşii şi parveniţii ei. Lui Tudor nu i se recunoaşte o importantă descoperire, e înlăturat din institut şi reabilitat apoi cu preţul renunţării la paternitatea cercetării. Personajele masculine sunt în general lipsite de voinţă, predispuse la renunţare sau chiar la ratare, totuşi simpatice prin detaşarea de cele materiale, dacă nu neapărat şi de cele lumeşti. Cele feminine, în schimb, sunt puternice, decise, gata să se lupte pentru libertatea lor, fanatice în profesie şi fără feminitate. Dana Dumitriu face din femei centrul acţiunii în aproape toate romanele, rezervând bărbaţilor ingrate roluri secundare. Marta, Ema, Ghighi, Dora (sau cum le mai cheamă) opun abulicilor lor soţi sau amanţi o energie deseori clocotitoare, deşi canalizată câteodată greşit, neputând evita nici ele eşecul. Marta revine în casa Amiralului, de unde evadase, Petra se mărită cu bărbatul care-l dăduse pe tatăl ei vitreg pe mâna Securităţii, Ghighi se aşază pe linia trenului (având grijă să nu-şi murdărească rochia!) cu gândul sinuciderii. În ciuda veleităţilor ori fanatismelor lor, personajele feminine ale Danei Dumitriu nu sunt mai deloc simpatice. Nici umbră de feminism la o romancieră care nu cruţă pe nimeni şi nu dă nimănui nicio şansă. Sub acest aspect, romanele Danei Dumitriu se apropie mai degrabă de ale lui Buzura decât de ale lui Ivasiuc sau Ţoiu, mult mai îngăduitori cu slăbiciunile umane ori chiar cu destinul istoric al protagonistelor. *Duminica mironosiţelor* a fost cel mai pe gustul criticii vremii dintre romanele scriitoarei, dacă nu punem la socoteală *Migraţiile*, volum premiat şi unanim lăudat. Este un roman poliţist, absolut neaşteptat din partea Danei Dimitriu cea atât de puţin atrasă de evenimente, de epic. De altfel, *Duminica mironosiţelor* e un poliţist psihologic sută la sută, deloc reprezentat la noi după 1947, şi unul dintre puţinele valabile artisticeşte din producţia de romane, nici ea bogată ori strălucită, în genul poliţist ca atare. Ancheta privitoare la crimă îi oferă romancierei prilejul de a pune în practică tezele lui James despre roman ca prismă prin care trec interpretările cele mai diferite ale realităţii. În *Duminica mironosiţelor* începe să se vadă clar că romanul psihologic presupune o abolire a subiectivităţii auctoriale în favoarea reflectării realului de către conştiinţa ori subconştientul personajelor. Dana Dumitriu renunţă în romanele următoare la monolog şi chiar la persoana întâi (prezentă în *Duminica mironosiţelor* doar sub forma unui jurnal intim, iar în *Întoarcerea lui Pascal* sub aceea epistolară). Noile ei romane sunt mult mai obiective, deşi prismatice, foind de tablouri vii, de întâmplări, de locuri, de personaje, de amănunte, de obiecte, de veşminte, de bijuterii, de coafuri etc. Romanciera are vocaţia portretului minuţios, lucrat cu igliţa. Ea nu sacrifică nicio informaţie pe care o consideră utilă pentru cunoaşterea înfăţişării sau a comportamentului uman. Totul,

filtrat de „reflectori". În *Duminica mironosițelor* „reflectorii" se află în contradicție: maiorul anchetator este adeptul faptelor și al dovezilor palpabile, sora lui, cu care discută zilnic, este, ea, iubitoare de conjecturi și de scenarii, firesc, psihologice. Romanul are și o latură umoristică. Titlul însuși se referă la pudoarea cu care ascunde aspectele intime ale întâmplării Dora Iatan, femeia și savanta de renume național, victimă a unei tentative de viol, împrejurare în care soțul ei, tot medic, este ucis. Mediul medical este același din romanul anterior, însă perspectiva morală este mult mai dezinvoltă. E probabil motivul pentru care critica anilor '70 n-a acordat romanelor autoarei atenția de care s-au bucurat cele ale lui Buzura și restul. Imaginea societății comuniste este discretă în romanele Danei Dumitriu, reconstruibilă din detalii infinitezimale de ordin psihologic sau moral, dar fără pregnanța și mai ales fără accentul critic din *Vocile nopții* sau din *Cunoaștere de noapte.* Politicul este ca și absent. Personajele nu sunt idealizate, nici caricaturizate. Câteodată, cele mai reușite sunt cele distribuite în roluri secundare. Maiorul care anchetează crima e un ins cam necioplit, deși meseria și-o știe pe de rost, fără ca brutalitatea organelor de ordine să sară în ochi ca, de exemplu, în romanul lui Bujor Nedelcovici, *Zile de nisip*, dar și fără viziunea oarecum înnobilată asupra ofițerilor de Securitate din *Galeria cu viță sălbatică*, romanul lui C. Țoiu. *Întoarcerea lui Pascal* pare să fie rodul unui pariu, pierdut, că politicul nu e inaccesibil autoarei. Dana Dumitriu cedează tentației unei teme direct politice, așa cum făcuse cu câțiva ani înainte și Ivasiuc, după primele lui trei romane psihologice. Un inginer experimentat și circumspect este arestat ca sabotor. La proces depune împotriva lui Pascal Danielescu, un jurnalist care luase cândva lecții de pian de la soția inginerului, dar preferase apoi o carieră mai potrivită cu vremurile și publicase reportaje ideologice despre șantiere și eroi de marmoră. Tocmai psihologia nu e clară în *Întoarcerea lui Pascal.* Matei, jurnalistul vinovat, se retrage nesilit de nimeni la colectorul de apă al orașului, fiind el inginer de meserie. Nu se înțelege de ce: din sentimentul culpei, din orgoliu, din lașitate, din toate sau din niciuna. Petra, fiica vitregă a lui Pascal, îl caută la colector, unde rămâne, măritându-se mai apoi cu el. Iarăși nu știm de ce o face: îndrăgostită cândva de elevul mamei ei, nu ignoră rolul odios jucat de Matei în proces. Ar fi riscant să-i atribuim o dorință de răzbunare ca eroinei lui Caragiale din *Năpasta.* Pascal, ieșit după ani din închisoare, nu-și mai află locul. Ca și Surupăceanu, eroul din *Intrusul* lui Preda, după accident, Pascal, după închisoare, e un rebut al unei societăți incapabile să-și recupereze moral sau profesional slujitorii cei mai devotați. „Ce liber sunt și ce înfricoșat!", exclamă în gând Pascal. Nu ajunge acest mic curaj pentru a face din *Întoarcerea lui Pascal* un roman din seria celor politic memorabile din ani '60-'70. În *Sărbătorile răbdării,* Dana Dumitriu revine la psihologism și la tematica personală, intimă. Problema profesoarei de română de la un liceu bucureștean este mariajul ei nereușit, cu un medic eminent și ambițios, dar neînstare de afecțiune. Se reia până la un punct relația din *Duminica mironosițelor*, dar inversându-se rolurile: aici femeia este cea iubitoare de firesc, de libertate, de micile bucurii ale existenței, iar bărbatul, un om de știință coabitînd moral cu un carierist fără scrupule. Ca și în *Duminica mironosițelor*, și aici remarcabilă este observarea cotidianului, prospețimea străzii, cancelaria și clasele, familia, întreg microuniversul unei femei care se supără deodată pe rutina vieții ei de până atunci și „își rupe (ca proletariatul) lanțurile". Pigmentat cu scene și replici pline de haz (o întreabă pe Ghighi, profesoara pe cale de a divorța: „Poți trăi în lume așa, fără stăpân, fără încrengătură, fără clan, fără NATO, fără CAER? Așa, cu traista-n băț?"), romanul nu mai are totuși aceeași detașare a atitudinii ca *Duminca mironosițelor.* Lumea este tot mai grotescă, culminând cu nunta falsă din final, din care nu lipsește slujba religioasă. La fel cu poezia feminină a anilor '70 a Ilenei Mălăncioiu sau a Angelei Marinescu, romanele

Danei Dumitriu sau ale Tiei Şerbănescu sunt tot mai misogine ca viziune şi mai sarcastice ca ton.

Prinţul Ghica (1982, 1984, 1986) este, probabil, unicul roman istoric publicat în anii comunismului şi care este neinfestat ideologic: nici de stângismul realist-socialist de care erau impregnate, cu trei decenii mai devreme, e drept, *Un om între oameni* sau *Cronica de familie*, nici de clişeele naţionaliste atât de scumpe lui Paul Anghel şi autorilor de scenarii istorice de după 1971. *Săptămâna nebunilor* sau *Princepele* au, desigur, o paletă de culori mai variată şi mai vie, dar sunt de o artificialitate bătătoare la ochi, ca nişte montări hollywoodiene, în care adevărul istoric continuă să se afle în suferinţă. *Prinţul Ghica* e şi singurul roman psihologic din specia romanului istoric. Dana Dumitriu nu se dezminte. Naraţiunea, la persoana a treia, îl are pe Ghica nu doar ca protagonist, dar şi ca „reflector", alternând rolul cu Saşa, soţia lui, în capitole domestice ca viziune, sau cu domnitorul Cuza, mai ales spre sfârşit, în paginile despre o abdicare anunţată. Subiectivitatea aceasta stă pe un soclu documentar solid. Aproape fiecare gest şi replică au la bază dacă nu totdeauna acte istorice, atestări, măcar amintiri sau opere literare. Cuza e privit cu anume răceală, ceea ce surprinde în condiţiile unui timp care prefera varianta mitică a întâiului domn peste cele două principate române. Nici Unirea din 1859 nu are parte de tratamentul mitificator şi mistificator din istoriografia comunistă: „Crezi dumneata, domnule Negri, asta? Eşti convins că se vor schimba moravurile în Principatele unite?, întreabă necruţător şi ceremonios Bălăceanu. Nu poţi fi atât de naiv! Dar dacă eşti, îţi spun eu ce se va întâmpla. Laşii din Moldova se vor uni cu laşii din Valahia, canaliile din Ţara Românească cu cele din târgurile lui Ştefan cel Mare, şnapanii de dincolo de Milcov cu şnapanii de dincoace de Milcov şi aşa mai departe, căci ăştia sunt ca sectanţii, se caută, se întra-jutorează, se sprijină! Iar poporul se va trezi din entuziasm într-o Românie unită şi plină de lichele". Nimeni n-a scris cu mai mare ironie despre un eveniment considerat îndeobşte sacru. Nici Ghica nu e obiect de simpatie necritică. Poate că Ghica să nu fi fost nici aşa de detaşat, nici aşa de lipsit de ambiţie, cum ne lasă autoarea să credem. Însă personajul este, romanesc, foarte prezent, nu conturat de la început, cum e Bălcescu la Camil Petrescu, dar constituindu-se treptat, pe parcursul naraţiunii. Psihologismul, adică viziunea din lăuntru, şi această alcătuire din fărâme, ca un puzzle, dau impresia că autoarei îi scapă până la urmă întregul. De fapt ea preferă un personaj în permanentă mişcare, fără stop-cadre, şi care nu poate fi prins într-o formulă definitivă, ca un erou de biografie, cu destinul hotărât din capul locului. Ghica nu e un tip, ci un ins viu şi contradictoriu. De altfel, romanul debutează cu sosirea la Bucureşti a beiului de Samos, după zece ani de exil, şi se încheie cu părăsirea ţării de către Cuza. Nu mai mult de şapte ani din viaţa, destul de lungă şi nu scutită de peripeţii, a unuia dintre cei mai greu de fixat psihologic dintre paşoptişti. Considerat chiar de către contemporani o eminenţă cenuşie a vremii, prezent în toate intrigile, comploturile şi pregătirile pentru marile evenimente ale secolului, dar absent din revoluţie, ca şi din Unire (deşi sosise în ţară la timp), Ghica din romanul Danei Dumitriu este totuşi o prezenţă constantă în avanscena politică, de mai multe ori ministru şi prim-ministru (în această calitate intră în Palatul Domnesc din care Cuza tocmai ieşise, în ultima scenă din roman). Autoarea nu pare a pune preţ pe darul lui Ghica de a unelti din umbră. Nu-l cruţă, e drept, sugerând de la întâia apariţie a beiului înclinaţia spre autocompătimire şi chiar spre paranoia: „Doamne, ce vrea ţara asta de la mine? De ce o doresc şi de ce mă cheamă? Şi de ce pare atât de indiferentă la venirea mea?" Dacă în latură politică *Prinţul Ghica* desenează un tablou cât se poate de obiectiv, uneori scăldat în ironie, rareori în sarcasm, valoarea adevărată a frescei istorice provine din capacitatea autoarei de a sugera latura comună a existenţei oamenilor, banalul ori derizoriul existenţei cotidiene. În mijlocul

atâtor patimi şi seisme politice, Saşa Ghica găseşte timp să converseze cu o veveriţă. În astfel de scene minuţioase, atente, Dana Dumitriu îşi dovedeşte mai cu seamă vocaţia de prozator subtil şi inteligent:

„Saşa aude deodată un ciocănit mărunt la fereastră. Îşi lasă gherghеful, se ridică, se apropie, dă uşor la o parte perdeaua, atât cât să vadă printr-o mică fantă vizitatorul. Nu e o pasăre, nu este unul din porumbeii argintii care stăruie în cerşetorie, este o veveriţă roşcată şi cu o coadă stufoasă pe care şi-o ţine rotunjit. Nu vrea să o sperie. E liniştită, habar n-are că este privită. Stă pe labele din spate şi cu cele din faţă îşi spală urechile. Are mişcări repezi şi bruşte. Saşa lasă uşor perdeaua la loc, în fugă îşi aruncă şalul pe umeri, se încurcă în franjurile lui traversând holul şi salonul copiilor unde Totó şi Miţa examinează pe covor marele atlas englezesc, trece prin vestibulul rece şi deschide cu grijă, cu infinite precauţii cele două uşi de la intrare. Vocile copiilor îi par îngrozitor de stridente. Undeva se aude un hârşâit de fereastră. Ocoleşte rondul de flori ca să se apropie de veveriţă prin spate, să n-o sperie.

E foarte emoţionată.

Pantofii scârţâie pe pietrişul aleii.

Veveriţa se opreşte din spălat, o priveşte, aşteaptă gata să se retragă. Coada învoaltă îi stă pe spate ca un cârlig.

Saşa calcă moale pe vârfuri şi îi vorbeşte:

— Frumoaso! Roşcato! Ce n-aş da eu să am blăniţa ta, coada asta fermecătoare! Singuratico! Minunea lui Dumnezeu! Vrei să ne împrietenim, mironosiţo? [...]

Trebuie să fie cu mult, mult tact ca s-o cucerească [...] Veveriţa face câţiva paşi spre ea pe marginea ferestrei. Se opreşte şi cercetează. O priveşte atât de încordat încât pare mioapă.

— Sufletul meu blând! Măria-ta! Fetiţo!

Din două sărituri veveriţa este în palma ei continuând să o fixeze concentrată, sticloasă. E în ea tot atâta suferinţă cât în Saşa? Lumea toată balansează între suferinţă şi frică”.

Sunt şi scene în care realismul psihologic al Danei Dumitriu atinge o asemenea intensitate şi un umor atât de subtil, încât pot fi citite ca opera unui mare romancier:

„[Gr. Alexandrescu] se întoarce brusc şi coboară strada în sens invers. Împinge cu bastonul zăpada apoasă şi-şi priveşte oraşul ca pe o jucărie.

Când îşi pierde luciditatea şi umorul îl apucă amărăciunea, constată Ghica urmându-l.

Dinspre prăvălia fraţilor Capşa apare la pas galeş un cupeu hârbuit de piaţă. Calul galben-murdar cu urechile scurte îşi loveşte ritmic hamurile peste coastele descărnate. Pare a mirosi pavajul ca un dulău hămesit. Pe capră, birjarul împodobit cu o căciulă ţuguiată doarme acoperit de o pătură maronie, flendurită. Îşi bâţâie capul când pe un umăr, când pe altul, ca pe un pendul leneş, amintind că există un alt timp, al astrelor, al vieţii şi al morţii, al eternităţii. Ropotul copitelor însoţeşte balansul acelei căciuli-ciupercă şi totul este învăluit în mister aspru. Oare s-a urcat vreodată un călător în acest atelaj fantomatic? De unde? Spre ce? Totul e îngheţat în jur, numai înaintarea cupeului, atât de somnolentă şi de vrăjită, pare a fi un semn că realitatea e vie şi aşteaptă.

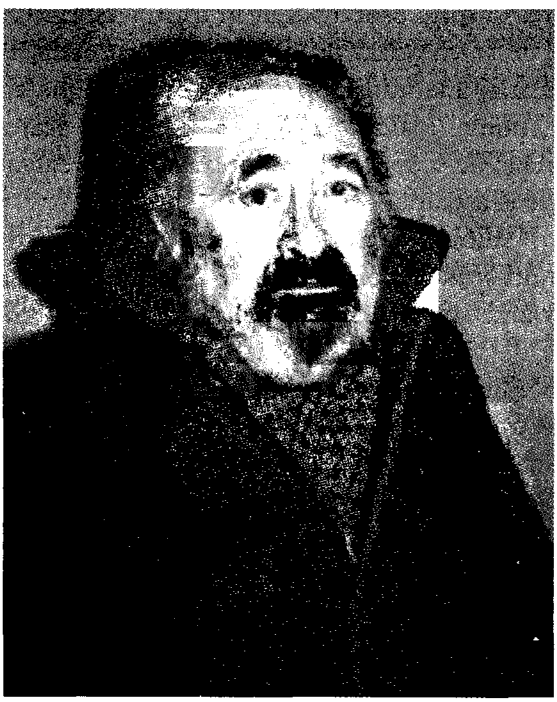
Ghica şi Alexandrescu se privesc şi, întorcându-se după birja care trece pe lângă ei şi le întoarce spatele, îşi scot pălăriile”.

Micromonografia *Introducere în opera lui C.A. Rosetti* (1984) este o dovadă a seriozităţii cu care Dana Dimitriu s-a documentat pentru *Prinţul Ghica*. Epoca şi oamenii ei au pasionat-o pe autoare până la capăt. De la festinul romanesc au căzut firimituri. Cartea despre Rosetti s-a închegat oarecum de la sine. Înfocatul paşoptist nu era de tot uitat când Dana Dumitriu o scria. Vasile Netea şi Marin Bucur tocmai publicaseră două ample monografii, interesante sub raport biografic, însă nule sub raport critic. Neinteresată, ea, de biografie, Dana Dumitriu se con-

sacră poeziei şi prozei lui Rosetti. Cel dintâi jurnalier intim al nostru, Rosetti este şi un redutabil gazetar politic. Mulţi îl detestau şi se temeau de el în a doua parte a secolului XIX. Capitolul despre poet este între toate cel mai remarcabil. Oarecum pe urmele lui Ş. Cioculescu, acela care, comentând monografiile menţionate, găsea că Rosetti este întâiul nostru „textier", nu şi cu adevărat poet, Dana Dimitriu, mai conciliantă, face o interesantă istorie a romanţei culte la noi, în care-i găseşte locul cuvenit autorului *Ceasurilor de mulţumire*. Rosetti pleacă de la cântecul de lume, care ar fi în vremea lui Anton Pann varianta autohtonă a poeziei galante trubadureşti, şi îl înnobilează prin şansoneta franţuzească. Linia deschisă de el urcă până la Nichita Stănescu sau Cezar Ivănescu, traversând o sută de ani de poezie erotică. Studiul este şi unul de psihologie şi sociologie a lecturii, într-un spirit pe care optzeciştii l-ar socoti postmodern: „Avem, deci, faţă de opera lui C.A. Rosetti în primul rând un interes istoric. Vrem, cu alte cuvinte, să descoperim prin el *gustul epocii*, idealul.ei intelectual, valabil ca simbol ..." Aşa cum o reconstituie Dana Dumitriu, epoca are o savoare inconfundabilă. Pariind pe diferenţă, nu pe identitate ori similitudine, autoarea *Introducerii în opera lui C.A. Rosetti* se desparte de langajul modernist redescoperit după război de către chiar generaţia ei de critici. A rămas de la Dana Dumitriu şi un jurnal intim, deocamdată nepublicat, dar care, date fiind însuşirile prozei ei, s-ar putea dovedi excepţional.

TUDOR ŢOPA

(27 mai 1928 – 10 august 2008)



Ultimul „târgoviştean" poate fi considerat Tudor Ţopa, care debutează la 47 de ani, ca şi Arghezi, cu *Încercarea scriitorului* (1975), jurnalul unui roman nescris, proză delicat psihologică şi bogat estetică, în care miza e dublă: formarea (sufletească, intelectuală) a unui tânăr de 18-19 ani, Teofil A., care este în acelaşi timp autorul şi personajul lui, şi experimentarea unui mod de expresie, dovedirea unei aptitudini artistice prin producerea spontană de exemple. Mai simplu spus, un tânăr face rost de un caiet în care notează vreme de doi ani aproape tot ce i se întâmplă. Materia aceasta de viaţă, care creşte treptat în volum, e tot timpul vizionată din două perspective: o dată în sine (şi de aici provin interesul psihologic, autoscopia minuţioasă, dar şi observarea lumii exterioare, familia, mediul, oraşul, cultura) şi o dată sub raportul tehnic al transformării ei prin scris în artă (exerciţii de portret, evocare, epică, descriere, teorie). Tipul de proză ca atare ne aminteşte de a lui A. Holban, M. Sebastian, Mircea Eliade: aceeaşi subiectivitate ce caută să se exprime, nimerind un ton intermediar între jurnalul personal şi creaţia obiectivă. Într-un chip metaforic, întreg conţi-

nutul cărţii (care începe aşa: „Am făcut rost de caiet. Bucurie, căci de mult voiam să însemn lucrurile mai uşor de văzut ce-mi trec prin faţă") se poate rezuma la fraza: Tudor Ţopa povesteşte cum încearcă Teofil A. să devină scriitor. Calităţile acestei proze, inteligentă, ironică, dar şi plină de graţie şi savoare, se constată numaidecât. Autorul are ochiul atent, ureche fină, mâna neşovăitoare. Ne izbeşte, întâi, peste tot, o mare capacitate de analiză a senzaţiilor. O pagină remarcabilă înregistrează efectele la acest nivel ale unei pleurezii:

„După ce febra îmi scăzuse, în a doua săptămână a bolii, citeam din cale afară de mult. Într-una din zilele acelea (afară era cald, transperantele galbene şi pătate se umflau încet şi lăsau camera să se înfierbânte), citind (tocmai sfârşeam un volum început în zori), aşa, pe neaşteptate, mintea începu să-mi joace feste. Închipuie-ţi – nu pot scăpa de tonul acesta... mă adresez cuiva – ei bine, noţiunile nu-şi mai încăpeau în piele, iar un râs fără haz mi se înălţa în burtă parcă umplându-mi-o. Mi s-a întinat mutra, părul mi s-a zbârlit. Eram aşezat cu dosul pe scaun, cu o pernă în spătar şi cu picioarele pe pat, acoperit de un cearceaf: nemaiputând răbda, m-am ridicat şi, iute, m-am lungit. Inima a început să duduie şi să mă sperie, câtă vreme la suprafaţa minţii totul se amesteca asemeni culorilor pe acuarela unui începător".

Altă pagină analizează senzaţii legate de mers (şi de privire), trei sferturi din jurnal fiind, de altfel, o peripatetizare continuă. Amintirile din copilărie sunt, mai ales, debordate de imagini, de mirosuri, de sunete („ţăranilor de pe banca din faţă... straiţele atârnate li se ciocneau întruna ca nişte coceni despuiaţi"). Este, apoi, un dar al observaţiei materializat în notaţii de atmosferă umană, de mediu, de meteorologie. Tudor Ţopa e un iubitor al străzilor, al caselor, al parcurilor, al mijloacelor de locomoţie: lume în tramvaie, pietoni goniţi de treburi, plimbăreţi singuratici, îndrăgostiţi pe bănci sau beţivi noctambuli. Câteodată, sub lupa perfidă a imaginaţiei, totul capătă dimensiuni stranii, se deformează, ca în această viziune ironic-onirică:

„Tot soiul de oameni se plimbă. Iată fata blondă şi înaltă cu ochi deschişi neaşteptat de albaştri; alături de ea, un pitic diform. Un rotofei îşi lăsase din pântecul feţei o barbă aspră şi rară. Femeia-i mergea cu capul în sus şi avea picioare foarte galbene. Un tânăr voinic păştea încet pe o bancă din claia unei femei slabe şi absente. Una, două sau trei fete cu ochi ascunşi dar sclipiţi undeva în carne priveau la mine. Lacul făcea multe cearcăne pesimiste în vânt şi un pod hodorogit, fără balustrade, îi sugruma un gât. Copil cu păr roşu, atârnând clătinat ca felinarul între o femeie mică, grăsuţă cu dinţi mari şi pe ici-pe colo argint, şi un bărbier (soţul) cu haină albă şi strâmtă la musteaţă neagră. Unul mânca o frunză. Parcul e foarte întins, cu arbuşti. Cerul s-a golit odată cu seara adevărată. Lucrurile s-au aprins pe stradă, iar eu am ajuns acasă".

Chiar şi aici se poate remarca pregnanţa portretului fizic. *Încercarea scriitorului* e plină de astfel de schiţe în creion în care Tudor Ţopa risipeşte cele mai variate însuşiri de portretist. Un personaj are aerul vag hoffmannian; „Pe strada mea am întâlnit un bătrânel scund cu pălărie, care era un şoarece crescut mare, fără nicio urmă de păr şi obez. Mai totdeauna e secondat de o javră". Alt portret aminteşte de roboţii lui Urmuz-Arghezi: „Domnul O.D. e mic şi pare făcut din două conuri trunchiate şi lipite prin cele două cercuri mici. Pe baza mare a conului de sus, e aşezat capul mititel, tuns, lucios, cu un nas mărunt, dar ascuţit, cu ochi tâmpiţi gata să se ferească înalt de orice întrebare inteligentă... O mână butucănoasă iese din mâneca verde a unei cămăşi cu aspect râios; se lasă moale într-a ta, nu semn al elasticităţii, ci al unei inactivităţi de copită". Mai fără sarcasm, dar în acelaşi stil arghezian şi urmuzian, e înfăţişat un bufon violonist care face gesturi meca-

nice: „Foarte mobil, urca din când în când cu capul la tavan apoi scădea, cu ochii rotunzi ieşiţi din orbite, până i se afunda bărbia-n vioară; dreapta, stânga – coatele sale împungeau grăbit în ambele părţi, iar gâtul viorii intra în vid, la scoatere smulgându-i-se violent corzi imaginare". Întipărind efectele, se ajunge la grotesc: „Sora mai mică a tatii... îşi adusese fetiţa: drăguţă, aurie, cu ochi înalţi, pe care maică-sa, cu gustul ei (are aptitudini de cioclu, spune Aurel, soţul, sau de maestru de ceremonii), a sluţit-o împlătoşând-o într-o rochie ţipător albastră cu două anexe – omoplaţi de mătase... Semăna a prapure de înmormântare mai ales dacă ai fi agăţat-o în vârful unei prăjini". Se poate şi invers, ca portretul să fie graţios, cu toată ironia rece, ca în profilul estetic al acestei femei dansând: „Domnişoara Pandora-blondă, cu ochi clari sub carne, nas mare în cele din urmă ascuţit, râs tăcut cu gura închisă; – capac înalt (ca de vechi patefon) aplecat peste aerul din faţă (întunecat dedesubt ca cel din cutiile deschise ale unor naturi moarte de Pallady); cu două stele de mătase neagră brodată în loc de sâni, dansează cu un cărucior de copil ridicat în două roţi, indiferent de bărbat – îi transformă pe toţi". Comparaţiile denotă un ochi de frecventator al picturii: „Pui de găină mai măricei, cu un început de pene, fini, ca nişte curteni din vremea Franţei lui Carol al IX-lea, păşeau rar şi-şi lungeau ritmat gâtul", sau o ureche informată muzical, traducând sunetul în imagini de o pregnanţă sugestivă: „râsul de pildă – ieşindu-i din gât încet, ca un fitil de lampă".

Caracterul lucid, în acelaşi timp, al acestei proze atât de vii se vede din multele observaţii asupra scrisului însuşi, care aştern o umbră fidelă la picioarele textului. Despre propriul stil, Tudor Ţopa notează:

„Fii limpede, direct. Adevăratele imagini nu sunt deformări ale unei lupe spinoase. Cresc în natură. Aruncă deci lupa. Năpîrleşte! Şi nu mai fugi după gestul desprins. Fii *tu*, în veşmintele *tale*; dacă vei creşte le vei lăsa, desigur, să crape: rămâi despuiat; dacă te vei pipernici, nu le umple cu vânt. Nu căuta să te „înnoieşti", vei fi un păianjen care din eleganţă sau din oroare de simetrie, apelpisit, îşi leapădă picioruşele unei părţi".

Punte (1985) reprezintă o a doua parte a *Încercării scriitorului* şi face evidentă intenţia autorului de a gândi întregul jurnal ca pe un *Bildungsroman*. *Punte* este un roman-jurnal, în tradiţia generaţiei '27 şi a lui Gide, conjugată cu experienţele oarecum similare, din deceniile din urmă, ale lui Radu Petrescu şi Costache Olăreanu, peste toate plutind un uşor aer „textualist", fără exagerare însă, mai degrabă printr-o potriveală de suprafaţă decât ca o estetică deliberată. La un loc, cele două volume cuprind însemnări din anii 1947-1953, grupate în trei secţiuni: *Familia*, *Prietenii* şi *Gândurile*. Textul acestor însemnări aproape zilnice este stratificat. Redactat odată cu evenimentele la care se referă, a fost transcris mai târziu, nu atât în scopul corectării autenticităţii iniţiale, cât în acela al dublării perspectivei. Autorul se ascunde sub mai multe identităţi: Teofil A. este eroul şi naratorul; copistul de la Vaslui este acela care recitind jurnalul prin anii '50 îl pune în ordine, îl structurează; există şi o a treia mână, a autorului care pregăteşte cartea pentru tipar (în 1974 şi respectiv în 1984). Rezultă un ingenios joc de note de subsol, de precizări şi de repetări, din care textul iese mai dens, dobândind şi o anumită capacitate reflexivă. Dacă am pomenit de textualism, m-am gândit îndeosebi la acest aspect al prozei. Se observă o plăcere vădită de a sabota linearitatea şi transparenţa simplelor însemnări zilnice, alegându-se o lucrătură complexă, pe alocuri inextricabilă, cu numeroase derogări de la cronologie – retrospective şi anticipaţii – cu o consecventă nesuprapunere a momentului scriiturii peste acela evenimenţial, cu inserturi şi citate, cu pagini de autocomentariu în care textul se pune în abis – totul, în cele din urmă, menit să accentueze materialitatea inefabilă a scriiturii, artisticitatea ei. Această continuă răsucire a textului asupra lui însuşi, scrupulul filologic al autorului-editor,

întârzierea pe „mărunţişuri" aparent nesemnificative, baterea pasului pe loc sunt nu numai caracteristice pentru stilul unei anumite proze de azi, dar dovedesc şi un superior umor intelectual. Vrând-nevrând, comparăm romanul-jurnal al lui Ţopa cu acelea, devenite referinţă obligatorie pentru proza postbelică, ale lui Radu Petrescu. Asemănătoare ca manieră, aceste jurnale de ficţiune diferă psihologic. La Radu Petrescu este izbitor un fel de clasicism estetic, vizibil atât în simţul, mai dezvoltat, pentru o natură (şi umană) estetizată, privită mereu în raport cu modele artistice, cât şi în pasiunea pentru lapidaritate, pentru fragmentul perfect şi rotund, în stare să treacă drept o definiţie memorabilă. Influenţa lui Jules Renard nu e în schimb considerabilă la Tudor Ţopa, ispitit mai mult de introspecţie, de autocunoaştere, de un psihologism cu implicaţie morală. Ca personaj, Teofil A. e un ins pe cât de inteligent şi de cultivat, pe atât de sensibil, de friabil sufleteşte. Retractil ca o mimoză, cu umoare schimbătoare, alunecând repede de la clovneria subţire şi de la hazul intelectual, la lacrimi, Teofil A. e şovăitor şi categoric, impulsiv şi sofisticat. Nu are expresivitatea avară a clasicului, ci aceea întortocheată, mefientă, indecisă a barocului. Realitatea e „pipăită" cu neîncredere, dizolvată în senzaţii contradictorii şi nu ajunge niciodată să fie „definită", trasă în formule nete.

GABRIELA ADAMEŞTEANU
(n. 2 aprilie 1942)



Primul roman al Gabrielei Adameşteanu (*Drumul egal al fiecărei zile*, 1975), remarcabil în multe privinţe, nu vine pe un teren gol. Între proza generaţiei '60 (generaţie care e în definitiv şi a Gabrielei Adameşteanu, dacă judecăm după vârstă şi nu după tardivul ei debut) şi proza generaţiei '80 se petrece o metamorfoză interesantă, la care participă, ce e drept, mai puţin romanul, cât proza scurtă. În antologia *Arhipelag* alcătuită de Mircea Iorgulescu în 1981 (şi care cuprinde nuvele şi povestiri tipărite în deceniul precedent) tranziţia aceasta este evidentă. O ilustrează câteva bucăţi, cum ar fi *Plugul de jos* a lui Ştefan M. Găbrian, *În memoria unui atlet începător* de Mihai Sin, *Nunţile* lui Norman Manea şi *O plimbare scurtă după orele de serviciu* a Gabrielei Adameşteanu înseşi. Autorul antologiei vorbeşte de neorealism. Îl vom reîntâlni la optzecişti propriu-zişi ca Mircea Nedelciu şi, după 1989, la Răzvan Petrescu. Una din reformele atribuite lui Nedelciu şi optzeciştilor, iat-o anticipată, cu un deceniu mai devreme. În proza generaţiei '60, realitatea a rămas mai mereu cuprinsă în cadre tradiţionale, privită de sus, „global", prin intermediul unor personaje coerente psihologic, indiferent dacă romanul era istoric, obiectiv sau

analitic. De la Preda la Buzura s-a consolidat prestigiul acestui roman realist şi psihologic, mai degrabă politic decât social, solid construit, cu intrigă clară şi evenimente bine reliefate, accesibil tuturor categoriilor de cititori. Scriitorii care au început să publice după 1970 au inovat în primul rând în felul de a considera realitatea. Metaforic, perspectiva lor poate fi numită mioapă. Ochiul se apropie foarte mult de o realitate devenită foarte poroasă. A rezultat o realitate „mărunţită", fluctuantă, şi personaje „inconsistente" sau fisurate. Noii prozatori preferau aspectului istoric al realităţii pe acela cotidian şi, lucru foarte important, făceau nesigură, dacă nu imposibilă, ierarhizarea evenimentelor în funcţie de semnificaţia lor. Mircea Nedelciu, care va teoretiza ulterior schimbarea, va vorbi de o plasă de pescuit cu ochiuri mici care reţine cele mai neînsemnate şi nesemnificative elemente ale realului, spre deosebire de aceea a generaţiei '60 în care ochiurile nu permit să rămână în plasă decât blocuri mari şi omogene de realitate. Neorealismul constă în prezentarea de aproape a acestui banal cotidian. Alarma Cenzurii, extrem de vigilentă cu noii prozatori, nu era fără temei: realitatea aceasta social-morală, „joasă", din nuvelele anilor '70 era cu atât mai urâtă, mai întunecată şi mai mizeră, cu cât era lipsită orice motivaţie înaltă, nobilă, *voire* ideologică. (Mizerabilismul prozei generaţiei 2000 îşi ignoră complet această rădăcină.) Oricât de oribile erau experienţele carcerale sau pur şi simplu de viaţă în romanele lui Preda, Ivasiuc sau Buzura, încercarea autorilor de a le situa într-un context istoric general le făceau, dacă nu justificabile, măcar explicabile. Acest lucru nu mai era cu putinţă în primul roman al Gabrielei Adameşteanu (şi nici la Sin, Găbrian, Manea). Autoarea va indica ea însăşi, într-o postfaţă din anii '90, un pasaj eliminat de Cenzură la cea dintâi ediţie (*O noapte de Paşti*). Clarificând, tot după revoluţie, tematica nuvelei *Întâlnirea*, în care exilul nu putuse fi înfăţişat cum ar fi dorit, a transformat-o pur şi simplu în romanul cu acelaşi titlu. Optzeciştii, care vor împinge neorealismul la extrem, vor avea totuşi mai multă şansă, fiindcă proza lor nu va mai fi exclusiv *terre-à-terre*, ci experimentală, polifonică, intertextuală, dimensiuni care vor îngreuna accesul la lectură şi vor calma cât de cât aprehensiunile Cenzurii. *Drumul egal al fiecărei zile* e un roman transparent autobiografic, alcătuit din scene, inteligent montate, fără povestire, fără intrigă, care înfăţişează, într-un stil exact şi eficace, aproape clinic, anii de formare ai unei tinere femei, care se descoperă pe sine pe măsură ce descoperă lumea din jur. Personajul n-are relief, nici evenimentele. Fundalul politic e doar sugerat (un tată arestat, un unchi exclus din partid), iar acela social-moral doar schiţat (lipsuri de tot felul, cozi, greutăţi materiale, frustrări). Dezideologizarea tabloului de viaţă cotidiană este deplină. Oamenii trăiesc cu problemele lor de fiecare zi. Suferinţa nu e înfăţişată emfatic. Bucuriile sunt quasi absente. Romanciera şi-a ales cu perfectă intuiţie personajul narator: Letiţia Branea e o fată obişnuită, nici frumoasă, nici urâtă, oarecum adormită, adaptându-se apatic la o realitate înceţoşată şi care-i pune mereu inteligenţa la încercare, ştiind mai bine ce nu vrea (să repete destinul mamei sale) decât ce vrea de la o existenţă mediocră.

Al doilea roman al Gabrielei Adameşteanu, *Dimineaţă pierdută* (1984), a avut în anii '80 succesul de public şi de critică pe care îl avusese în anii '70 *Galeria cu viţă sălbatică* al lui Constantin Ţoiu. Pe drept cuvânt: este un roman epic bogat şi psihologic profund, „adevărat" până în cele mai mici amănunte, modern în construcţie şi scris cu fineţe. Să adaug şi că romanul are şansa câtorva personaje memorabile, dintre care se detaşează Vica (*madam* Delcă), meritând ea singură o pagină de caracterizare. Vica e o lume întreagă: cu „ţoaşca" ei plină de borcane şi de conserve, de care nu se desparte niciodată (cum nu se desparte de basca ei ridicolă, absurdă), în drumurile prin Bucureştiul de acum câteva decenii, când mai exista clasa a doua la tramvai, cu obiceiul ei de a lua la rând casele rudelor ori ale cunoştinţelor, unde, la o cafeluţă, la o dulceaţă sau la un coniac se pot afla

atâtea, se poate trăncăni în voie (vai, dragă, cum trece timpul!), se poate bârfi, cu spiritul ei bornat, econom şi practic care o face un martor excepţional, deşi umoral, sărind lesne de la admiraţie la dispreţ, mai ales faţă de doamnele de „condiţie bună" în tovărăşia cărora ea, „neam prost", femeie simplă, cu o pensie de 650, se simte onorată şi umilită, cu imensa ei curiozitate indiscretă, băgăcioasă, în sfârşit, cu limba ei ascuţită şi colorată de mahalagioaică fără cultură şi care nu dă doi bani (e şi greu dintr-o prăpădită de pensie) pe gramatică. Primul roman al Gabrielei Adameşteanu lăsa să se întrevadă ochiul atent la cotidian, la detaliul realist, uşor sordid şi mediocru, dar încă nu urechea aceasta capabilă să asculte vorbirea străzii, a periferiei bucureştene de ieri şi de azi (Vica a ţinut prăvălie unde se puteau stropi cu vin Dealu Zorilor gustări frugale), a inimitabilului argou muntenesc: „Sssst! Vezi că te-aude ăştia! Vezi că tot cu urechea ciulită stă, tot s-auză ei ce zicem... tot să vadă ei ce facem... Şi lasă hârtia acolo, las-o, cum de ce-o ţiu? O ţiu s-o am când îmi trebuie! Dacă p-ormă, când am nevoie, n-o să mai fie? Mă fac de râs! E-te-na! Că ştie ei ce fac io! Pâine e aici în sertar! Pâine, ce altceva? Ce altceva vrei să fie! Păi unde vrei s-o ţiu? Ce faci? De ce goleşti sertaru? Lasă sertaru, lasă toate-ale mele cum le ştiu io! Lasă că ştiu io ce fac! Şi pâinea, dacă tot rămâne la masă, de ce s-o arunc? De ce s-o ia ei? De ce să le-o dau tot lor înapoi, spune şi tu! De ce să se piarză? Ce gândaci, care gândaci? Nu e gândaci deloc... nu-i nici picior de lighioană spurcată... Păi cum să fie dacă io dau cu gaz prin toate colţurile pă unde ştiu că se face, dau cu gaz şi-acasă, dau şi-aici şi lighioanele spurcate una nu îndrăzneşte...". Romanul are două planuri. Începe şi sfârşeşte într-un plan prezent, în care *madam* Delcă îşi face turneul ei de vizite, luând-o de dimineaţă, pe la cumnată-sa, unde spală la iuţeală nişte vase, îl bodogăneşte niţel pe Gelu, nepotul („*Nu te mai zgârma atât, uite cum ai ajuns s-arăţi* ..."), şi apoi la Ivona Scarlat, nevastă de avocat, vlăstar al marii burghezii de pe vremuri, unde o prinde seara şi vestea că i s-a prăpădit subit bărbatul. La Ivona, bând cafea şi vorbind de una şi de alta, priveşte o fotografie veche de familie, pe care gazda i-o desluşeşte: intrăm într-un alt plan al romanului, în care învie o lume trecută, în pragul şi-n primele zile ale războiului din 1916. O parte din personaje, Vica le-a cunoscut ea însăşi mai târziu (pe Muti, mama Ivonei, pe Margot, sora celei dintâi), de altele a auzit ascultând gura lumii (Profesorul, tatăl bun al Ivonei, colonelul Ioaniu, tatăl vitreg, Titi Ialomiţeanu etc.).

În centrul acestui plan secund se află tot o zi, de pe la sfârşitul verii lui 1916, când în casa Profesorului se petrece ceva, un mic fapt rămas obscur, care tulbură definitiv relaţiile, anunţând parcă treptata destrămare a familiei, peste care vor trece, lăsând urme adânci, două războaie şi nenumărate nenorociri. Ne aflăm într-o lume diferită de a Vicăi Delcă, opusă în două feluri acesteia: social şi istoric. Profesorul Mironescu, Papa, e un savant filolog din generaţia lui Ovid Densusianu, cu studii de romanistică în Germania de la sfârşitul secolului XIX, dintr-o familie înstărită, om remarcabil, onest şi îngăduitor, căsătorit cu mult mai tânăra Sophie, femeie voluntară, energică şi nesatisfăcută de matrimoniul ei, care are (s-ar părea) un *béguin*, o înclinaţie trecătoare pentru Titi Ialomiţeanu, funcţionar într-un minister, tânăr stângaci încă, dar abil, ce va face apoi o carieră asupra căreia părerile sunt împărţite. Alt personaj e sora Sophiei, Margot, elevă la Şcoala Centrală, temperamentală şi curajoasă, respingând cererea în căsătorie pe care i-o face acelaşi Ialomiţeanu, şi măritată cu un aventurier galant, dar revenită la iubirea ei din adolescenţă prin anii '50 când îl ascunde pe fostul funcţionar ministerial în casa ei de la Otopeni şi când complicitatea cu acest element „duşmănos" îi atrage câţiva ani de închisoare şi o moarte urâtă. Dacă liniile mari ale vieţii acestor oameni ne conduc până în prezent, *momentul* lor – care-i exprimă deplin – se fixează în acea zi din august 1916 în care se petrec scene de neuitat. E vorba de o lume şi de o epocă ce ne sunt bine cunoscute, nu doar din literatura mai

veche, ci şi din unele romane contemporane. *Madam* Delcă îşi aminteşte de zeppeline şi de bombardamente germane într-un Bucureşti negustoresc care a mai fost înfăţişat, în pagini extraordinare, în *Istoriile* lui Mircea Ciobanu. Mediul burgheziei mari şi mijlocii din aceiaşi ani apare şi în *Aşteptându-i pe învingători*, romanul lui Eugen Uricariu, cu care *Dimineaţă pierdută* are şi alte asemănări, de atmosferă şi de stil. Epoca începe să-i intereseze pe romancieri trei decenii după *Cronica de familie*. Gabriela Adameşteanu stăpâneşte bine ambele registre: şi pe acela istoric, burghez şi monden, şi pe acela actual, mahalagesc şi precar materialiceşte.

Alternarea prezentului cu trecutul o folosise şi Călinescu în *Scrinul negru*, unde *Madame* Valsamaky-Farfara comenta împreună cu Ioanide scrisorile Catiei Zănoagă descoperite în scrinul cumpărat de arhitect la Talcioc. La Gabriela Adameşteanu există acea fotografie de familie pe care Ivona Scarlat i-o arată lui *madam* (a se observa diferenţa!) Delcă. Însă diferenţa de procedare este remarcabilă. S-a atras atenţia din prima clipă asupra modernităţii romanului Gabrielei Adameşteanu, fără însă a se băga de seamă că ea constă într-un original melanj de elemente noi şi vechi. Întreagă prima parte a romanului, sfârşită cu prezentarea fotografiei cu pricina, reconsideră stilul indirect liber din proza psihologică a lui Slavici, Caragiale (nuvelele) sau Duiliu Zamfirescu. Nu lipsesc monologurile interioare (reproduse de obicei cu alt corp de literă), dar ele sunt, realistic vorbind, mai artificiale decât stilul indirect în care, la persoana a treia, nu numai gândurile sau impresiile personajelor sunt redate cu mare naturaleţe, dar verbalizarea lor la nivelul de expresie specific, agramat şi incult lexical al Vicăi Delcă. Tot aici observăm şi alt *remake* stilistic, rareori pus în pagină în romanul nostru de după ciclul *Hallipilor* al Hortensiei Papadat-Bengescu şi anume înaintarea naraţiunii prin conversaţia dintre personaje. Călinescu a vorbit la Hortensia Papadat-Bengescu de un colportaj superior. În dimineaţa în care Vica o vizitează pe Ivona, cele două femei stau de vorbă (în partea a treia a romanului, li se adaugă o prietenă a Ivonei, care are un punct de vedere personal asupra familiei acesteia din urmă). E o vorbărie de femei *între ele*, descusută, repetitivă, o *tacla* mic-burgheză (în care mahalaua şi *le meilleur monde* se întâlnesc într-o vreme de declin şi sărăcie), care pe măsură ce le dezvăluie felul de a gândi, părerile, prejudecăţile, le şi ascunde ori ne lasă să întrevedem evoluţia atitudinilor. Cele două lumi, înfrăţite o clipă de plăcerea bârfei şi de căldura încrederii reciproce, se despart din nou şi se privesc cu mefienţă. În sfârşit, există, în partea mediană a romanului, o alternare de perspectivă necunoscută romanului nostru tradiţional, dar foarte *en vogue* în anii '70-'80 la romancierii cei mai diferiţi, cum ar fi Buzura şi D.R. Popescu, Dana Dumitriu şi Ţoiu. Trecutul nu este descris direct prin intermediul fotografiei. Autoarea trece pe neaşteptate de la conversaţia prezentă dintre cele două femei la întâmplările din vara lui 1916. Le descoperim treptat în personajele reunite în casa profesorului Mironescu pe cele din fotografie, introduse în scenă în trei moduri: omniscienţa (cu verbele însă la prezent), monolog la persoana întâi şi pagina de jurnal. Această varietate narativă, care este şi una a unghiului de vedere, duce mai departe relativizarea psihologică din romanul ionic (teoretizată de Dana Dumitriu în *Ambasadorii*) şi creează o perspectivă multiplă capabilă să internalizeze reflectarea realităţii în mintea şi în limbajul personajelor. Nu sunt sigur însă că performanţa Gabrielei Adameşteanu este la fel de valoroasă în partea a doua a romanului (monologurile nu permit sesizarea unor diferenţe semnificative între sensibilitatea şi modul de a se exprima al unor personaje foarte deosebite unele de altele) cum este în mânuirea stilului indirect liber din celelalte părţi. Procedeul apare astăzi în bună măsură artificial. E adevărat însă că acest carusel de impresii îngăduie protejarea celui mai important secret aflat în miezul întâlnirii din grădină. Îi lipseşte însă Gabrielei Adameşteanu arta rafinată de care dă dovadă Henry James în *What Maisie new?*, modelul magistral de a proteja o

taină din câte cunoaşte literatura lumii. *Dimineață pierdută* e mult mai eficace în zugrăvirea sufletelor primare, ca al Vicăi Delcă, decât în sugerarea celor sofisticate. Romanul rămâne printre cele mai izbutite din perioada postbelică.

Întâlnirea (2003) e un roman ratat. Folosind date din biografia unchiului ei, arheologul Dinu Adameşteanu, care a făcut o carieră strălucită în Italia, unde a rămas în '38 la sfârşitul studiilor, ambiția autoarei a fost să descrie condiția universală a exilatului, mistuit de dorul țării natale. Paradigma este fireşte *Odiseea* şi *Ulise*. Fondul romanului e mai puțin moral decât politic. Nostalgiile şi frustrările protagonistului sunt foarte superficial analizate. Romanciera reproduce în schimb *note informative* de Securitate, probabil în parte autentice, după cum făcuse Buzura în *Orgolii* cu unele fictive. Supravegherea prin interpuşi şi agenți a profesorului, revenit în țară pentru câteva zile, la sfârşitul anului după ce, fireşte, îi fuseseră expediate în Italia numeroşi confrați cu sarcina de a-i afla relațiile şi intențiile, ar fi putut da un roman de spionaj, dacă autoarea ar fi fost preocupată de evenimente şi de suspans, nu de o psihologie care trenează banal pe zeci de pagini.

Nuvelele (culese în două volume, între care şi prima formă a *Întâlnirii*) nu prezintă, nici ele, vreun interes literar. În deceniile de după '89, când a fost acaparată de jurnalism, Gabriela Adameşteanu nu pare a mai fi scris proză, dacă exceptăm reluarea, de trei ori, a *Întâlnirii*, cu un efort meritoriu, dar neîncununat de succes.

Critica, eseul şi istoria literară

Ca şi inexistentă în deceniul dogmatic, critica literară a renăscut după 1964 din propria cenuşă. Poate mai limpede decât poezia, ea este, cel puțin în primii ani, un *remake* modernist. Modelele au fost din capul locului criticii din generația a treia maioresciană, îndeosebi G. Călinescu şi E. Lovinescu, dintre cei dispăruți, dar şi Ş. Cioculescu şi Vladimir Streinu, odată cu recuperarea lor la mijlocul deceniului 7. Stindardul criticii estetice a fost arborat din nou de această a patra generație maioresciană, mai întâi contra imixtiunii politicului, care îşi schimbase părul, nu şi năravul, şi, după 1971, contra național-comunismului care amintea în chip frapant de obscurantismele interbelice. Revenirea lui Maiorescu, la începutul anilor '60, a implicat, la începutul anilor '70, o revenire la Maiorescu. Uneori din aceleaşi pricini ca şi în anii '30-'40, când Lovinescu îşi publica studiile monografice. Moto-ul din Lovinescu pe care eu însumi l-am aşezat în capul cărții mele despre Maiorescu din 1970, despre evoluțiile mereu nelimpezi din cultura română, mi se pare astăzi premonitor. Nu-mi aduc aminte dacă îl alesesem dintr-o veritabilă aprehensiune (tezele din iulie surveneau exact după un an) sau pur şi simplu din întâmplare. Critica estetică a generației '60 şi-a dovedit destul de repede autoritatea. De pe la sfârşitul anilor '60 ea a reuşit să impună un canon diferit de al oficialității culturale. E semnificativ şi că acest canon critic a devenit aproape imediat şi unul didactic. Scriitorii generației '60 au pătruns în manuale când nu împliniseră totdeauna treizeci ori treizeci şi cinci de ani, înlăturându-i pe cei din generația precedentă care se compromiseseră în opere realist-socialiste. După 1970 n-au mai figurat în manuale nici M. Beniuc, nici Maria Bănuş, nici E. Barbu, nici Nina Cassian, nici *Nicoară Potcoavă*, *Bărăgan*, *Lazăr de la Rusca*. Elevii îi citeau în schimb în clasă pe Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Al. Ivasiuc, Aug. Buzura şi Nicolae Breban. În locul *Mărului de lângă drum*, învățau pe de rost *Trebuiau să poarte un nume*. Eficacitatea criticii estetice din anii de comunism rămâne un

fenomen încă greu de explicat, rezultat al unor factori diferiţi şi nu în toate cazurile clari.

După 1971 bătălia s-a dat pe faţă. Noul adversar era mai perfid decât acela dinainte, biruit în fond fără luptă. Realismul socialist nu mai reprezenta o realitate literară concretă după brusca desovietizare ideologică şi politică din aprilie 1964. Odată cu tezele din iulie, critica a avut de înfruntat nu atât Cenzura de partid (desfiinţată ca instituţie în 1977), cât reînvierea, sub numele de protocronism, a unor tendinţe izolaţioniste, paranoice şi în definitiv iraţionale, susţinute în mod agresiv de scriitori şi de critici pe care naţional-comunismul îi câştigase de partea lui. O dificultate majoră în controlul literaturii a reprezentat-o disidenţa. În ultimul deceniu şi jumătate de ceauşism zeci de scriitori emigraseră ori fuseseră pur şi simplu alungaţi, ca Soljeniţîn din Uniunea Sovietică, alte câteva zeci nu mai aveau drept de semnătură, siliţi la un veritabil exil intern. În aceste condiţii, a menţine sub asediul naţional-comuniştilor un canon firesc devenise aproape imposibil. Numai prăbuşirea ceauşismului a cruţat critica estetică de o tot mai probabilă dispariţie. Ea era pe cale, după ce păruse a câştiga războiul, să piardă ultima, dar hotărâtoarea bătălie.

Istoria literară a avut soarta ei. Am explicat în altă parte de ce, spre deosebire de critică, ea nu şi-a revenit decât târziu şi insuficient din letargia la care o condamnase dogmatismul. Un factor frenator a fost şi trend-ul tot mai pronunţat în gândirea anilor '60 spre sincronia de tip structuralist. Cercetarea istorică părea desuetă unor critici din generaţia '60, puternic marcaţi de structuralismul francez şi, apoi, de semiotică.

Eseul n-a avut până în 1989 caracterul interdisciplinar din anii noştri. H.R. Patapievici n-a publicat niciun rând. Dacă eseul literar îşi câştigase drept de cetate, acela filosofic, sociologic ori politic era practic irealizabil. Partidul avea monopolul domeniilor cu pricina. E de mirare că nu-l avea şi pe acela literar-artistic. Tolerat, pentru folosul pe care naţionalismul lui îl aducea oficialităţii, Noica s-a consacrat eseurilor pe teme culturale. Ontologia a publicat-o tardiv şi într-un tiraj confidenţial. O singură carte de filosofie a putut tipări, dintre emulii săi, G. Liiceanu. Niciuna, de logică, Sorin Vieru. Dacă o piaţă a ideilor literare a existat de bine-de rău, şi nu totdeauna în forme legal clare, una a ideilor filosofice s-a creat abia un deceniu după ce comunismul a părăsit scena istorică.

CORNEL REGMAN

(28 noiembrie 1919 – 14 iulie 1999)

Debutul critic al lui Cornel Regman, în lustrul dinainte de 1947, este absolut remarcabil. Viitorul cronicar literar scrie deocamdată mai mult despre clasici. Începându-şi, singur printre criticii de ieri şi de azi, articolele cu o critică a criticii. Toată prima parte din *Alecsandri, prozatorul* este, de pildă, admirabil scenarizată. Puţini se pricep mai bine ca Regman să facă atractivă sau chiar dramatică istoria aceasta a opiniilor. Ideea proprie, în schimb, despre proza poetului poate să pară, la capătul introducerii, destul de banală. Ea constă în aceea că „voiajul, deplasarea, peripeţia, deci mişcarea sunt prezente ca procedee curente, ca *figuri*, în naraţiunile lui Alecsandri, chiar atunci când în ele nu e vorba de nicio călătorie". E ceva din modul lui E. Simion de a vedea poezia matinalilor noştri poeţi din secolul XIX. Cât priveşte „notaţia pitorească" ea nu este bunul lui Alecsandri. Proza românească în întregul ei o cultivă. Din nou, traversarea criticii, de la Bogdan Duică la M. Zamfir, este extraordinar de interesantă în *Russo şi întemeierea eseului*. În acord cu Zamfir, Regman analizează comprehensiv *Cântarea*

României, aproape unanim dispreţuitul poem în proză. Legătura cu „fiziologiile" la modă („măritiş al observaţiei morale cu umorul") e, de asemenea, bine stabilită. Nu ştiu însă dacă în ce priveşte umorul din alianţa cu pricina, putem accepta că el este un „stil al generaţiei". E adevărat că umor au toţi romanticii moldoveni, dar cred că nu la toţi el poate fi definit ca un „tip specific de reacţie, şagă moldovenească spontană, grefată pe flegmatismul de esenţă intelectuală, un fel de teribilism bonjurist". E o mare deosebire, la acest capitol, între Negruzzi şi Russo, între Kogălniceanu şi Alecsandri. Ca şi Ibrăileanu, Regman e de părere că franceza e singura limbă pe care Russo o „vorbea bine" în epoca redactării *Sovejei*. Mi se pare că vorbea cel puţin la fel de bine şi româna, faptul de a nu scrie în româneşte având altă explicaţie, ce trebuie corelată cu scrierea în franceză a corespondenţei private de către toţi paşoptiştii şi postpaşoptiştii.



În fine, Negruzzi îi premerge lui Russo în materie de eseu, care, apoi, nu este la data respectivă o specie a criticii, aşa cum este astăzi, ci una a prozei. În schimb, forma suitei pe care Regman o propune în textele majore ale lui Russo este o intuiţie profundă şi mai nimerită decât aceea a „orchestraţiei, în care temele revin" pentru care pleda Caracostea pe vremuri (e de mirare că Regman o reţine şi pe aceasta, fără a releva incompatibilitatea). Şi aşa mai departe.

În anii '50 activitatea criticului se răreşte vizibil, ceea ce nu-l opreşte a publica unele lucruri compromiţătoare, uitate, din fericire, mai târziu, când s-a cerut socoteală pentru contribuţia la dogmatism altora, adevăraţii tenori din critica realismului-socialist. Reapariţia, Regman şi-o face la momentul oportun, după mijlocul deceniului 7, când critica e aproape pe deplin liberalizată. Volumele succesive, după acela de debut, *Congruenţe literare*, din 1966, vor fi culegeri de cronici. La cărţi de critică îndeosebi. Ele sunt de obicei necruţătoare. În Regman, criticii par a-şi fi găsit naşul. Maliţioasă şi chiar „rea" este de exemplu aceea despre compendiul de *Istoria literaturii române* al lui Al. Piru. Nu e iertat niciun nod în papură (între care o lungă discuţie referitoare la felurile compendiilor). Sunt şi numeroase observaţii juste, exprimate de regulă memorabil: „Punga cu elogii, bine strânsă la gură în cazul altor scriitori, se preface într-un veritabil corn al abundenţei înaintea proteguiţilor, aproape toţi prea mari pentru astfel de favoruri". Acesta e stilul caracteristic: o maliţie, dacă pot spune aşa, elocventă, o limbuţie caustică şi familiară, o plăcere a şuetei fără interlocutor. La Alexandru George (mai favorabil privit) este remarcată, ce altceva, maliţia care ar fi „regimul care convine cel mai bine acestei naturi care, în situaţii când ironia nu funcţionează, este nu rareori pândită de pedanterie". Meritul acestor cronici este de a nu se limita să întâmpine cărţile: ele sunt copioase ca nişte festinuri (din când în când şi puţintel indigeste). De la acelea ale lui Ş. Cioculescu din *R.F.R.* sau de la „menţiunile" postbelice ale lui Perpessicius, niciun critic n-a mai practicat genul acesta amplu de recenzie. Aerul timpului îl fac emulii lui Pompiliu Constantinescu sau Călinescu, toţi recenzenţi expeditivi. Cornel Regman pare a dezaproba concizia şi teoretic, nu doar temperamental.

Într-un context oarecum diferit, el îl ia peste picior pe Gh. Grigurcu (pe care totuşi îl preţuieşte) pentru a fi crezut că rezolvă „cazul" Nichita Stănescu în câteva pagini: „E vorba – scrie Regman – de binecunoscuta campanie antistănesciană a criticului, materializată în *Poeţi români de azi* într-un soi de scurt comunicat pe paragrafe (4 pagini), forma cea mai puţin contată a spiritului sintetic, rudă apropiată a băţoşeniei". Şi, ca un complement (dar nu şi ca un compliment), observă acelaşi defect într-un articol despre Mircea Ivănescu: „Curios e că Gh. Grigurcu a simţit într-un caz nevoia să dea – tot sub forma comunicatului abreviat (cele 4 pagini!) – teza, de astă dată, paradiziacă, pe paragrafe care se închid ca nişte paftale, a pricinilor de preţuire arătată altui poet". Plin de haz este începutul unei cronici la cartea lui Al. Cistelecan: „Tânărul critic orădean vrea cu tot dinadinsul să ne facă să credem în existenţa unei adevărate seminţii a livreştilor ce ar popula întinsurile poeziei noastre contemporane". Alex. Ştefănescu e acuzat de înclinaţii… suicidare, fiindcă se lasă tentat de populism.

Originalitatea literară a cronicilor (printre cele mai neconcesive tipărite la noi în anii '70-'80) lui Cornel Regman constă în micul spectacol pe care îl pun în scenă. Un cronicar este, desigur, un fel de tehnician experimentat, care are o reţetă a lui de folosire cu maximum de randament a spaţiului disponibil. Nu poţi scrie cronică la nimereală. Cornel Regman posedă şi el o astfel de reţetă, dar ea pare să preţuiască, deopotrivă cu economia textului, şi risipa, ocolurile, introducerile, parantezele. E un cronicar cu sământă de vorbă. Până să ajungi să afli ce vrea să spună, trebuie să te înarmezi cu răbdare. Efortul e de obicei răsplătit chiar şi înainte de a descoperi justeţea diagnosticului sau a caracterizării; căci partea de ocolişuri e savuroasă în sine, adesea plină de haz. Comentând de pildă un prozator puţin ştiut, Cornel Regman dă peste articolul din *Dicţionarul* lui Marian Popa şi remarcă mai multe inexactităţi. Primele pagini ale cronicii lui se vor ocupa de acestea. Valoarea prozatorului Ion Topolog nici nu mai e în discuţie, ci numărul de greşeli de lectură (din cele vizibile cu ochiul liber), atât de mare pe mica suprafaţă a articolului, încât Cornel Regman notează putinţa unei „culturi intensive a erorii" în critică. Altă dată, ocupându-se de un studiu al lui Z. Ornea (în cea mai nedreaptă cronică din *Noi explorări*), cum tot citise un altul al lui D. Micu de, cum să zic, format asemănător, criticul nu pierde ocazia să se amuze pe tema unei presupuse „tentaţii a cărămidarului" în istoriografia noastră literară. De altfel, cu ocazia unor incursiuni introductive ori complementare ca acestea, Cornel Regman a pus în circulaţie două noţiuni critice pe cât de utile, pe atât de vesele: romanul pisălogic şi (după model Ion Barbu) critica leneşă.

Şi sub alt raport, spectacolul oferit de cronicile lui Cornel Regman este deopotrivă de original: sub raport stilistic. Impresia cea mai puternică este aceea de combinaţie inelucidabilă între facondă şi căzneală. O uşurinţă anevoioasă a exprimării, aceasta ar fi formula. Pe de o parte, limbajul e viu, spumos, abundent, izvorând dintr-o mare poftă a conversaţiei, pe de alta, e lipsit aproape cu totul de naturaleţe, e contrafăcut, laborios şi scorţos. Asociaţiile predilecte de cuvinte sunt semnificative: substantivele şi adjectivele însoţitoare, verbele şi adverbele lor se aleg din straturi diferite ori opuse ale vocabularului. În vălmăşagul studiat de arhaisme, regionalisme, neologisme, cuvinte foarte tehnice (dar nu neapărat din stilul literar, ci şi din cel ştiinţific, juridic, militar, administrativ) şi cuvinte de toată ziua (oral-familiare), perechile se alcătuiesc totdeauna parcă spre evitarea endogamiei lexicale: „ostenitor exces de vorbă", „mănoase intersectări", „duh al evidenţelor inflexibile", „gaguri metafizice", „sub semnul păpuşărescului", „metaforele sale au un straşnic lipici", „metoda critică a păşirii şi prăsirii cuminţi", „robotă ştiinţifică" „lipicioasa manieră a sclifose-

lii", „versuri scărițate în manieră maiakovskiană", „năprasnica idilă", „toleranță devălmașă" etc. Rezultatul e acel inextricabil stil al cronicii lui Cornel Regman în care verva cea mai plină de familiaritate nu numai nu se împiedică, dar se sprijină pe construcțiile cele mai nefirești și pretențioase. În aluatul acesta găsim și urme din expresivitatea autorilor comentați, al căror stil e digerat pe îndelete ca micile viețăți înghițite de șarpele boa. Ființa unui poet pare criticului „antisentimentală, crudelă și cinică cu voință", un critic e un „ebrietat al formulelor aproximative", iar altul arată „cea mai sfâșietoare metodă comizerativă" față de eroii fictivi pe care-i analizează. Cornel Regman însuși îl numește pe critic, ca cititor avizat, un „stilistician latent". Din această înclinație decurge factura aproape epică (simili-epică, ar zice, pe drept, Cornel Regman) a cronicilor, în care pare a se „întâmpla" mereu câte ceva, în care un autor, o carte ori un mod de expresie devin personaje în carne și oase. Mișcarea e mereu foarte vie și plăcerea literară neîndoielnică, începând de la titluri, criticul sugerează atmosfera și cadrul întâmplărilor. *Ucenicul neascultător – un roman, oho, deloc obișnuit*, *Roman de bâtă și cojoacă*, *Un potop de simpatii peste Nicolae Prelipceanu* sau *Secrete logistice în posesia lui Eugen Jebeleanu*. Titlul obligă. Memorabile sunt și alte „întâmplări" și „personaje" din cronici. Versurile lui Romulus Vulpescu reprezintă „temerare evoluții la trapez", în vreme ce Theodor Pîcă e „pus pe turniruri de virtuozitate". Pentru Marcel Gafton, „poezia aduce a îndeletnicire de grădinar încrucișând iscusit soiurile". În *Lotopoeme*, Nina Cassian ne-ar oferi rețete ciudate din „distracție de vrăjitoare". D. Micu este în cartea despre Călinescu „un fel de Flămânzilă domol, dar eficient ca un malaxor modern". Mircea Săndulescu seamănă cu „un Rastignac al scrisului", „Iv. Martinovici înaintează în poezie simetric și grupat, ca o falangă macedoneană". Ș. Cioculescu și Mircea Zaciu au rămas, în comentarea cărților de memorii, singurii amendatori, adică „ceva în genul acordorilor de piane". Formule memorabile găsim pretutindeni, mai ales când criticul „se montează" ironic, folosind din plin procedeele sale predilecte, și anume antifraza, decalcul, parodia, calamburul. De la un punct încolo, numai cu dificultate știm dacă umorul nu e cumva involuntar și datorat manierizării acestor procedee. În orice caz, Cornel Regman împacă, singurul dintre cronicarii de azi, într-un mod profitabil, franchețea judecății de valoare cu un umor care-l face adesea să transforme operele în păpușile unui teatru critic de marionete. Hazul e câteodată forțat, aș zice nemțesc, ca să nu-i supăr pe ardeleni, iar calambururile trase de păr. Contrafacerea se răzbună, în lipsa spontaneității. Autorul *Noilor explorări* nu e pur și simplu un cronicar cu umor (și gata a sesiza peste tot comicul, grotescul, mascarada), dar un umorist al criticii, râzând cu poftă de tot și de toate, în ciuda faptului de a rămâne un comentator serios și demn de stimă.

C. Regman nu este și un teoretician în critică. Rarele lui încercări ideologice sunt banale. O idee despre meseria criticului Regman are totuși și ea este aceea, mai veche, a lui Ș. Cioculescu, ori mai nouă, a lui Alexandru George, conform căreia critica nu trebuie să fie o artă a cuvântului ca literatura. Și nici de talent n-ar fi nevoie: mai degrabă, e vorba de o „ingeniozitate aparte, care se oprește în pragul creației". Lipsitul de spontaneitate și de fantezie Regman a reușit totuși, conștient de însușirile sale, să transforme defectul într-o calitate. Critica lui e laborioasă, dar onestă și eficace.

MONICA LOVINESCU
(19 noiembrie 1923 – 21 aprilie 2008)



Monica Lovinescu nu mai are nevoie de prezentare. Noi toţi am ascultat-o cu sfinţenie, vreme de treizeci de ani, de două ori pe săptămână, la Radio Europa Liberă, comentând cărţi şi evenimente culturale. Un cronicar literar devenit legendă vie. Fapt foarte semnificativ: într-o lume în care literatura a fost tulpina de trestie prin care un întreg popor a respirat, cronicarul literar a jucat rolul salvatorului de la înec. De n-ar fi decât atât, şi tot am avea motive să vedem în Monica Lovinescu unul din factorii esenţiali ai renaşterii literaturii noastre, pe fondul destalinizării Răsăritului, cum spune ea însăşi. Precizând totodată, cu modestie, că nu se consideră observator, nici judecător: „Las observaţia străinilor şi judecata, celui de apoi. Deocamdată, aci *şezum şi plînsăm* împreună". E foarte adevărat că implicarea morală a Monicăi Lovinescu în afirmarea literaturii române din anii '60-'80 este lucrul cel mai important. Cine dintre noi n-a simţit asta? Şi, apoi, cine n-a dorit să-şi confrunte opiniile cu ale ei ori să fie omologat de ea? Cele trei decenii de cronică radiofonică (restul, tipărit în revistele exilului, ca să nu mai vorbim de primele încercări literare de dinainte de război, ne-a rămas necunoscut până la reluarea unora în volume după 1989) a Monicăi Lovinescu se întâmplă să coincidă cu cele trei decenii de cronică în presa scrisă a ale autorului acestei *Istorii.* Aşa că vorbesc în perfectă cunoştinţă de cauză. Referindu-mă la mine, îi am în vedere în fond pe toţi aceia care în ţară au fost, deopotrivă, martori şi protagonişti în procesul constituirii unei literaturi adevărate în condiţiile cenzurii comuniste. Mi se pare util să încerc să arăt în ce a constat raportul dintre cronica Monicăi Lovinescu şi cronica noastră, a celor din ţară. Regimul comunist ne bănuia pe noi, cei din ţară, de colaborare cu Europa Liberă. O colaborare a existat, dar nu de tipul aceleia pe care, în mentalitatea lui poliţistă, regimul şi-o închipuia. Colaborarea a fost un efort conjugat – deşi, aşa-zicând, spontan, fără neapărat un contact direct sau o înţelegere prealabilă – pus în slujba literaturii naţionale. Aveam acelaşi ţel şi eram animaţi de acelaşi ideal: doream ca literatura care începuse să se înfiripe odată cu destalinizarea să fie cât mai valoroasă şi de neoprit din drumul ei; şi să întreţină, în contextul societăţii totalitare, climatul unei gândiri libere, democratice şi pluraliste. Nimeni dintre noi nu credea că va trăi el însuşi sfârşitul comunismului. Dar foarte mulţi au sperat că el se va produce într-o zi şi au făcut tot ce a depins de ei ca să-l grăbească. Iar în absenţa unei adevărate vieţi politice şi a unor elemente viabile de societate civilă, literatura a reprezentat o formă de rezistenţă dintre cele mai eficace. A o fi comentat onest şi curajos însemna a-i fi permis să se dezvolte şi să-şi joace rolul. O literatură care n-ar fi avut valoare şi n-ar fi dovedit probitate morală ar fi compromis totul. Importanţa criticii *au jour le jour*, a cronicii literare, de aici s-a născut.

Două sunt observaţiile de la care Monica Lovinescu porneşte, atunci când îşi reconsideră activitatea, în *Cuvântul-înainte* al culegerii de cronici apărută sub titlul *Unde scurte* la Madrid în 1978 şi la Bucureşti în 1990 (care cuprinde cronici dintre 1962 şi 1971): prima este că în România n-a existat, după epoca Hruşciov, o „intelighenţia", în sens de elită a curajului civic, ca în URSS, Cehoslovacia sau Polonia; cealaltă este că în literatura română scrisă în aceeaşi perioadă au prevalat esteticul, valoarea, arta. „Avem poate literatura cea mai evoluată din Răsărit, notează autoarea. În timp ce în alte ţări pana alerga prea repede pe hârtie pentru că avea prea multe de dezvăluit, de mărturisit, pentru că trebuiau secate toate bălţile minciunii, ipocriziei, mâlul moral, la noi se lucra cu migală la cuvânt, se încerca saltul în contemporaneitate, nu prin tematică, ci prin forme. Din zbuciumul intelighenţiei răsăritene se năştea o contestare radicală [...] La noi, în acest timp, nicio operă cu astfel de dimensiuni, deoarece marile accente nu se obţin prin ignorarea unei obsesii". Trebuie să admitem că, în linii mari, lucrurile aşa stau. Acţiunea civică a fost mediată în România ceauşistă de către literatură şi, în general, de către cultură. Cel puţin până la o anumită dată. Monica Lovinescu ia în considerare, ea însăşi, în *Epilogul deschis* la carte, datat 1972, şi în *Post-scriptumul* din 1978 faptul că o contestare directă şi de natură politică n-a lipsit cu totul la noi, doar că ea a fost rodul unei epoci mai recente. Dar trebuie spus totodată că accentul pe estetic n-a condus pur şi simplu la o literatură evazionistă. Monica Lovinescu e de părerea contrară. Ea scrie: „La noi teroarea stalinistă a fost pusă între paranteze. Literatura nu s-a ocupat de ea. La foarte puţini scriitori – n-ai nevoie de degetele unei mâini pentru a-i număra – mai circulă prin romane câte un personaj care a fost arestat, o greşeală în colectivizare, un non-sens în aplicarea legii...". Şi încă: „Aşa a început – tardiv – liberalizarea în România. Printr-o literatură de evaziune, respectând tabuurile esenţiale: procesele, închisoarea, colectivizarea, canalul". Această judecată severă era nedreaptă chiar şi în 1972, când pare emisă, ca să nu mai spun că mai târziu ea nu mai are nicio acoperire. Posfeţele succesive, pe care le-am menţionat, ale *Undelor scurte* nu revizuiesc, nici ele, în mod esenţial judecata, deşi se referă, cum arătam, la radicalizarea atitudinii unor scriitori, la cazurile de „defecţiune" ideologică deschisă produse mai ales după Tezele din iulie 1971 (Goma, Ţepeneag, Negoiţescu). Monica Lovinescu rămâne până la capăt apărătoarea ideii evazionismului. M-aş fi aşteptat, ca măcar nota introductivă la ediţia de la Humanitas să îndulcească hapul. Dar nu, ea este laconică şi evazivă.

Argumente împotriva ideii cu pricina ne oferă înseşi textele din *Unde scurte*, care comentează (şi încă în spiritul presupus de mine) opere precum *Moromeţii*, volumul al doilea, sau *Intrusul* lui Marin Preda, romanul *F* al lui D. R. Popescu, *Absenţii* lui Buzura, *Ultimii* de Bujor Nedelcovici şi altele. La aceasta putem adăuga critica, polemicile şi, în general, atmosfera din jurul cărţilor care, în anii '60-'70, s-au făcut ecoul unor destul de numeroase poziţii neevazioniste, al unei anumite transparenţe ideologice, menite să descurajeze spiritul primar agresiv (cu expresia lui Preda) şi să sprijine toleranţa culturală. *Imposibila întoarcere* a apărut odată cu Tezele din iulie: nu e necesară cine ştie ce perspicacitate ca să-ţi dai seama că Marin Preda i se opunea de la titlu lui Nicolae Ceauşescu prin cartea sa şi că, în dispută, se afla chiar obligaţia literaturii adevărate de a nu se preda ideologiei comuniste. Se pot găsi şi alte exemple. Bătălia care avea loc în cultura abia mijind, ca iarba de primăvară, de sub lespedea stalinismului, se purta pe multe planuri, din care cel mai important rămâne, totuşi, acela al operelor înseşi. Desigur, de la o literatură mincinoasă nu e nimic de sperat. Ea n-are cum fi, în vreun fel, valoroasă estetic. Dar de o literatură bună (cum au fost atâtea din romanele despre „obsedantul deceniu") se leagă speranţe dintre cele mai mari. A avea, în condiţiile celei mai vigilente cenzuri din toată Europa de est, câteva zeci de romane, de plachete de poezie

sau de eseuri şi articole critice, de monografii şi istorii literare, a căror valoare se situează deasupra mediei, reprezintă deja o performanţă.

Se poate, desigur, pune întrebarea şi în alt fel: ar fi fost mai bine ca în locul acestei literaturi valoroase artistic şi al acestor scriitori admirabili în eroismul lor discret sub raport politic, însă devotaţi artei lor, să fi avut de la început un număr mai mare de disidenţi şi o rezistenţă politică nemijlocită, prin acţiuni concrete sau prin texte propagandistice nete? Ca să fiu absolut sincer, nu ştiu care este răspunsul cel bun. Mi se pare inutil, pe de altă parte, să prelungesc polemica. Oricum, dacă am provocat discuţia, este mai ales pentru că opinia Monicăi Lovinescu din 1972 conţină să fie şi după 1989 îmbrăţişată de către unii, în pofida acumulării dovezilor care o infirmă, ba chiar cu o sporită intoleranţă faţă de opinia contrară. N-a existat literatură adevărată decât în exil, a declarat într-o emisiune televizată un cunoscut critic, care, spre deosebire de Monica Lovinescu, a trăit şi trăieşte în ţară. Aşadar, radicalismul politic devine în cele din urmă argument că literatura română a ultimelor decenii a fost sublimă, dar a lipsit cu desăvârşire. Ceea ce, fireşte, Monica Lovinescu n-a susţinut niciodată. I-am auzit pe alţii pretinzând că ar fi trebuit să ne abţinem a publica sub Ceauşescu. Lasă că expresia „sub Ceauşescu" înseamnă şi liberalizarea din deceniul 7 şi dictatura din deceniul 9, dar, pusă în aceşti termeni, problema se transformă într-un soi de nihilism puţinţel absurd şi nu ne mai ajută să înţelegem ce s-a petrecut cu noi şi cu literatura noastră vreme de aproape o jumătate de secol.

Cronicile Monicăi Lovinescu din *Unde scurte* s-au aflat necontenit într-un raport de complementaritate cu acelea ale criticilor din ţară, de care s-au deosebit în multe privinţe, cum era normal, dar împreună cu care au făcut din cititorul român al anilor '60-'80 nu doar un mai competent cunoscător de literatură, dar şi un om educat într-un anumit spirit, acela al valorii profesionale şi deopotrivă al onestităţii morale. Această complementaritate poate fi examinată pe mai multe planuri. E lesne de admis, înainte de orice, că, în condiţiile cenzurii interne, când o mulţime de lucruri trebuiau tăcute sau numai sugerate, existenţa însăşi a unui comentator inteligent de literatură contemporană care scăpa de rigorile cenzurii a fost o mare şansă pentru toată lumea. La 27 martie 1965, Monica Lovinescu distingea, într-un articol consacrat Conferinţei Scriitorilor, între „un punct de vedere tactic şi un altul al adevărului" în comentarea evenimentelor culturale din România. „Or, dacă punctul de vedere tactic este singurul adoptat în ţară şi numai datorită lui – spun unii – s-a putut dobândi ce s-a dobândit, e o elementară datorie ca noi cel puţin, care nu suntem legaţi de aceleaşi imperative şi care n-avem de înfruntat aceleaşi primejdii, să nu-l pierdem din vedere pe celălalt, al adevărului". Precizând (e obligatoriu!) că punctul de vedere tactic nu exclude adevărul, ci doar îl filtrează, trebuie să remarcăm şi reversul, şi anume că adevărul, la rândul lui, poate fi primejdios, dacă nu-şi asociază tactica, sau, cum spune tot Monica Lovinescu într-o frază anterioară, „a interveni de aici (din exterior), a descifra şi mai ales a încuraja anumite tendinţe mai îndrăzneţe, ar putea da arme acelora care mai pot avea încă tot interesul să zăgăzuiască acest proces". Limita, imediat perceptibilă, a comentariilor critice publicate în ţară era aceea a contextelor. Nu ne împiedica nimeni de obicei să scriem ce credem despre cărţi, dar aveam mari dificultăţi să situăm aceste cărţi în istoria recentă, care le dăduse naştere, şi mai ales să apreciem impactul lor asupra mentalităţii publice. O făceam uneori, dar cu prudenţă sau pe ocolite. N-aveam voie să uităm că, dacă domeniul strict al literarului ne era, aproape pe de-a-ntregul şi în principiu, permis (cel puţin, de la o anumită epocă încoace), domeniul social sau politic ne era, el, interzis. Eram ţinuţi să nu legăm făţiş adevărurile literaturii de adevărurile societăţii. În orice caz, dacă le legam, o făceam pe risc propriu. În *Unde scurte* se află multe articole pe care noi nu le-am fi putut scrie în ţară şi care se referă la evenimentele sau la atmosfera cultu-

rală. Voi alege spre exemplificare unul din februarie 1969, care prevedea (şi cu câtă îndreptăţire, după cum am constatat mai apoi!) o redeşteptare a strigoilor, un asalt al umbrelor staliniste. Ion Băieşu fusese îndepărtat de la conducerea revistei *Amfiteatru*, fiindcă îngăduise publicarea unei mese rotunde despre vis ca modalitate de cunoaştere a realităţii şi ca instrument artistic. *Contemporanul* pornise o adevărată campanie contra „oniricilor" (Dimov, Ţepeneag). Printre protagoniştii ei, Paul Everac, dramaturg mediocru, nelipsit ori de câte ori PCR avea nevoie de el. O altă campanie vizase antologia mea de *Poezie română modernă* (aici, alt protagonist, necontenit prezent la datorie, C. Stănescu, căruia i s-au adăugat şi personaje de ocazie precum Ion Caraion şi Al. Dima), trimisă la topit, după destituirea directorului editurii, Ion Bănuţă, şi a redactorului şef al colecţiei „Biblioteca pentru toţi", Mihai Şora. Strigoii nu suportă lumina zilei. Transparenţa îi ucide. Este, probabil, motivul pentru care cenzura nu ne îngăduia să discutăm asemenea probleme în presa din ţară. Le discuta Monica Lovinescu la Radio Europa Liberă.

O complementaritate mai subtilă a fost aceea care privea însuşi modul analizei operelor. Atât din cauza cenzurii, cât şi din iluzia noastră, a celor din ţară, că trebuie apărată în primul rând cauza literaturii în ordine artistică (aceea împotriva căreia cenzura nu avea putere), noi eram tentaţi să ne ocupăm de forme, de mijloace ori de procedee. Şi, nu în ultimul rând, de conexiuni cu literatura străină. Ca să nu ne sufocăm, le exageram câteodată (şi eram penalizaţi prompt de luciditatea Monicăi Lovinescu). Sigur că, într-o lume normală, acesta e unul din scopurile criticii. Sub dictatură, accentul exclusiv pus pe forme semăna (sau era) şi un mijloc de a evita coliziunea cu cenzura, deci, o evaziune. Lucrurile trebuie considerate însă cu grijă. În realitate noi nu ocoleam cu totul conţinuturile operelor şi societatea din care ele porneau, chiar dacă nu puteam merge până la capăt. Cronicile Monicăi Lovinescu tratează îndeosebi despre aceste aspecte, acordând o mai mică atenţie artisticului. Să nu se înţeleagă, din nou, că Monica Lovinescu este insensibilă la arta scriitorilor sau că o separă de valorile sociale şi etice implicate în substanţa operelor. Există, între cronicile ei, destule în care se face dovada celei mai depline sensibilităţi faţă de artistic: de pildă, cronica în care e „descoperit" Ştefan Bănulescu, în 1966, sau aceea despre poezia lui Mircea Ciobanu, sau aceea despre *Moromeţii II*, în care, pe lângă observaţiile sociale, există şi o foarte personală analiză a originalităţii lui Preda în portretizarea ţăranului. Chestiune, deci, de dozaj şi de tactică. Dar care a fost conceptualizată ulterior de Monica Lovinescu însăşi. Ea va opune *esteticii* pe care se baza acţiunea criticii din ţară *est-etica*. Noţiunea vorbeşte de la sine despre diferenţa unghiului de vedere.

Este obligatorie şi o altă precizare: cronicile din *Unde scurte* se referă iniţial la anii '60, în care se impune o nouă generaţie de scriitori şi apar primele cărţi netributare spiritului realist-socialist. În prima jumătate a deceniului, nu există încă nicio carte foarte valoroasă, în a doua jumătate, ele sunt destul de multe. Criteriul de analiză se schimbă şi e de remarcat mobilitatea intelectuală pe care dovedit-o Monica Lovinescu. Iată: una e să recenzezi în 1962 romanul *Pe muchie de cuţit* al lui M. Beniuc, apărut totuşi în 1959, şi alta, în 1969, poeziile lui Emil Botta. În primul caz, recenzia nu conţine consideraţii asupra valorii literare (inexistente) a romanului ori asupra specificului artei sale, ocupându-se de o problemă care, în ordine artistică, ar fi fost marginală, dacă nu chiar nepertinentă, dar care devine foarte importantă în contextul cultural al vremii şi anume felul cum apare, ca personaj, în roman L. Blaga. Era imposibil ca acest lucru să fie relevat în critica din ţară înainte ca Blaga să fie reconsiderat (operaţie aflată în 1962 la debutul ei).

Complementaritatea se vădea, astfel, şi în alt plan. Dacă „reconsiderarea moştenirii culturale", cum se spunea cu o expresie jdanovistă, cădea în sarcina istoricilor literari şi a criticilor din România, semnalarea omisiunilor a fost mereu sprijinul cel mai eficient pe care Monica Lovinescu ni l-a furnizat în această ordine de

lucruri. Ea putea vorbi liber (şi a vorbit) atât despre autori de dinainte de război, nerecuperaţi încă, din varii motive, cât şi despre autori români care trăiau (sau trăiseră) în exil. Noi însă nu puteam să ne referim (sau nu totdeauna) la Cioran, Eliade şi Ionesco. Cât despre exilaţii de dată recentă, asupra lor domnea cea mai deplină tăcere în presa din ţară. Despre ei şi cărţile lor a scris în schimb Monica Lovinescu. Îl reeditam pe poetul Blaga, dar nu ne pronunţam despre filosof. Îl comentam pe Ion Vinea prin prisma ediţiei din 1965, dar „uitam" versurile avangardiste apărute înainte de război. Când mă gândesc cum s-a completat, în tot cursul deceniului 7, încet, dar sigur, ca un joc de puzzle, tabloul literaturii române, îmi dau seama că impulsul a venit necontenit din două direcţii şi pe două căi diferite: din partea criticii din ţară, care a făcut dovada unei mari abilităţi, şi chiar viclenii, şi din partea cronicilor Monicăi Lovinescu, mereu atentă la ce se petrecea şi capabilă a indica golurile de umplut ori pericolele potenţiale.

Dincolo de acest aspect istoric al „colaborării" noastre, trebuie relevate şi meritele, aşa-zicând, în sine ale acţiunii critice a Monicăi Lovinescu. Cel dintâi este chiar oportunitatea acestei acţiuni. Citind astăzi cronicile din *Unde scurte* şi din *Diagonale*, ne dăm seama că Monica Lovinescu a intuit de cele mai multe ori corect tendinţele de moment şi psihologia autorilor. Nu e lăudabilă, pur şi simplu, opoziţia ei permanentă arătată acelor autori compromişi, care au făcut dintotdeauna jocul partidului comunist (E. Barbu, Paul Everac, Dan Zamfirescu, Paul Anghel, M. Beniuc, Al. Oprea etc.), dar mai ales presimţirea devierii de la linia dreaptă a eticii scriitoriceşti a unor oameni înzestraţi cu talent sau cu ştiinţă de carte (E. Papu, Nichita Stănescu), uneori înainte ca noi, în ţară, să ne fi dat seama. Şi, vorbind despre oportunitate, puţini au sesizat mai bine promisiunea de schimbare adusă, în anii '60, de noua generaţie literară. Cele mai multe dintre cronicile entuziaste ale Monicăi Lovinescu – puţine la număr – se referă la cărţi ale, pe atunci, tinerilor scriitori. Nu întâmplător, *Epilogul deschis* se încheie cu mărturisirea unei decepţii: „demisia" morală a unei părţi din tânăra generaţie. Tezele din iulie 1971 au fost întâmpinate cu nelinişte în ţară. Ne amintim cu toţii foarte bine momentul. Faptul că în corul acelora care au aderat demagogic la spiritul lor s-au auzit şi vocile unor scriitori tineri (M. Ungheanu, Aurel Dragoş Munteanu, Alexandru Ivasiuc) a constituit un semnal de alarmă. Prea repede confirmat de atitudinea laşă a breslei faţă de Paul Goma. E adevărat că demisia generaţiei noastre n-a fost totală. Din fericire, Monica Lovinescu s-a înşelat. Dar capacitatea de a sesiza la vreme eroarea trebuie considerată una din însuşirile ei de căpătâi. Chiar şi când a părut a fi o Cassandră. De la distanţă şi bazându-se adesea doar pe observarea textelor (căci nu-i cunoştea personal pe protagonişti şi nici nu avea toate elementele necesare), Monica Lovinescu a reprezentat unul din cele mai precise barometre ale atitudinii noastre morale. În altă ordine de idei, mai mult de jumătate din cronici examinează literatura estului european, în ansamblul său, şi câteva din ecourile occidentale, îndeosebi franceze. Ce se petrecea în România era astfel raportat la ce se petrecea la vecinii noştri de lagăr. Cronicile Monicăi Lovinescu despre marile cărţi ale rezistenţei anticomuniste din Europa de răsărit ar merita un comentariu separat. În sfârşit, nu poate trece nerelevată calitatea expresiei acestor cronici sau, mai curent spus, talentul cu care ele sunt scrise. Monica Lovinescu este un cititor atent şi un comentator exact, fără a pierde din vedere nuanţele, şi, chiar dacă ştie că vorba zboară (ea îşi rostea articolele în faţa microfonului), sau poate tocmai de aceea, nu uită s-o fixeze în formule memorabile. Astfel de formule au făcut epocă. Au circulat printre scriitori ca un folclor. Multe îmi mai răsună şi acum în urechi.

Unde scurte, *Diagonale* sunt documente ale unei epoci din cultura română. Ne privim în ele ca într-o oglindă, care nu ne arată totdeauna nici cum am dori, nici cum ne închipuim, dar din această imagine, care ne vine de departe,

confruntată cu dramatica noastră experienţă personală, învăţăm să ne cunoaştem mai bine. Cu decenii în urmă, ascultând-o pe Monica Lovinescu, încercam să scrutăm viitorul unei literaturi din ce în ce mai promiţătoare. Astăzi, citind-o, vedem deja trecutul acelei literaturi. O istorie care s-a făcut şi o istorie care se scrie: nici una, nici alta nu sunt de imaginat fără contribuţia Monicăi Lovinescu.

Memoriile şi *Jurnalul* sunt, la rândul lor, documente inconturnabile pentru viaţa românească din deceniile 6-10 ale secolului XX. Fără mari însuşiri literare, pradă uneori zvonurilor neconfirmate, ele se citesc cu interes pentru lucidele constatări şi judecăţi asupra unei întregi epoci şi a oamenilor ei.

PAUL CORNEA
(n. 3 noiembrie 1924)



Consacrându-se de la început istoriei literare (şi îndeosebi epocii paşoptiste şi postpaşoptiste), Paul Cornea e scutit de ereziile realist-socialiste de la debutul unor Ov.S. Crohmălniceanu şi Paul Georgescu, nu şi de sechelele (suntem deja în anii '60) sociologismului vulgar. Abia în *Regula jocului* (1980) el va interpreta corect sociologic literatura. Marxismul, oarecum discret, e încă stânjenitor în *Studii de literatură română modernă* (1962) şi în celelalte culegeri, inclusiv tratatul despre *Originile romantismului românesc* (1970). Meritul principal al acestor dintâi contribuţii este unul de pionierat, după 1948, atât în latura documentară (Paul Cornea a dirijat reeditarea a numeroase texte din secolul XIX, descoperind un prim roman din 1846), cât şi în încercarea de a explica pe larg opera lui I.H. Rădulescu, C. Conachi şi alţii, uitaţi de istoriografia vremii sau marginalizaţi. Aproape din capul locului apar unele observaţii asupra receptării, complet absente din istoriografia clasică, şi câteva, încă sumare, tentative comparatiste. Informaţia e, pentru nivelul vremii, foarte bogată. Paşoptismul e raportat încă nesigur la romantism. Când e discutat termenul *romantic*, sunt reţinute exclusiv sensurile care i s-au dat la sfârşitul secolului XVIII şi la începutul secolului XIX, consacrate la noi de prin 1835. Programul din *Introducţia* lui Kogălniceanu la *Dacia literară* nu e considerat romantic. Deşi Paul Cornea este cel mai de seamă istoric al romantismului românesc din vechile generaţii, conceptele nu sunt foarte clare. În fond, el preia ideea lui D. Popovici despre o evoluţie firească de la luminism la romantism, preferând să-l numească până târziu pe acesta din urmă paşoptism. Caracterizat exact ca militant şi naţional, romantismul nostru este totuşi abrupt distins de acela occidental, care ar fi o expresie a „reacţiunii aristocratice zdrobite de Revoluţie", solipsist, intimist şi pesimist. Se remarcă peste tot conotarea negativă a termenilor din urmă, în felul sociologismului anilor '50. Paşoptismul e împărţit în luminist şi revoluţionar. Asachi e, ideologic, un „contrarevoluţio-

nar" iar Bălcescu un „democrat revoluţionar". În acelaşi fel, se vorbeşte de „limite" ideologice. Cel mai ciudat dintre aceste studii este, fără legătură directă cu paşoptismul, acela despre Maiorescu, publicat în replică la articolul lui Liviu Rusu din 1963 şi reluat în *De la Alexandrescu la Eminescu* în 1966, cu neesenţiale retractări, mai mult tactice decât de conţinut. Calificând articolul de reconsiderare al lui Liviu Rusu drept o „regretabilă recrudescenţă a spiritului maiorescian", Paul Cornea îl acuză pe autor de a nu-şi fi pus „nicio clipă problema substratului de clasă al activităţii lui Maiorescu". Dacă, la finele anilor '30, marii critici ai vremii, în frunte cu Lovinescu, îşi întorseseră privirile spre Maiorescu, ei avuseseră un motiv şi anume protestul contra fascismului. La începutul anilor '60, n-ar exista însă, după părerea lui Paul Cornea, niciun motiv serios pentru un astfel de gest. Nu chiar o *mea culpa*, dar o acceptare a locului lui Maiorescu în cultura română, Paul Cornea va face în două articole din *Semnele vremii* (1995), în care îi va examina scrierile din tinereţe publicate de Simion Ghiţă şi ediţia de *Poesii* ale lui Eminescu alcătuită de criticul însuşi în 1883.

În *Regula jocului* se fac vizibile preocupări mai noi. Pe baza unei bibliografii, ca de obicei, exhaustivă, Paul Cornea examinează câteva concepte operatorii reflectând „versantul colectiv al literaturii", cum ar fi „critica genetică", „sociologia literaturii", „succesul", „concordanţa", „influenţa" etc. Interesantă e aplicarea lor, de exemplu în cazul originii şi funcţionării „mitului literar" al lui V. Alecsandri. În *Itinerar printre clasici*, Paul Cornea revine la I.H. Rădulescu, dar din unghiul receptării operei. Din această perspectivă, e privit mult mai atent romantismul. Fără a renunţa cu totul la ideea că în Occident mişcarea romantică decurge din atitudinile aristocraţiei înfrânte, iar la noi, având loc înainte de revoluţia burgheză, el ar fi altceva, Paul Cornea vine cu numeroase exemple şi conjecturi personale în aprecierea fenomenului romantic, pe care nu-l mai reduce la paşoptism. Între timp bibliografia se îmbogăţise considerabil. Descrierea tipului românesc de romantism e oarecum apropiată de aceea viitoare a lui Virgil Nemoianu, probabil şi pentru că Paul Cornea are şi el ideea de a urmări fenomenul pe scară est şi central europeană, descoperind aceleaşi similitudini care-l vor determina pe autorul *Romantismului îmblânzit* să-i sugereze unitatea ideologică şi stilistică. Latura teoretică va deveni exclusivă la Paul Cornea ceva mai târziu. Deocamdată, el continuă să publice articole şi studii de istorie literară, dar şi recenzii la cărţi recente. Scrie încă o dată despre paşoptişti, dar şi despre Al. Ivasiuc. Treptat, istoricul literar cedează locul criticului, chiar şi când e vorba de opere din secolele trecute. Riguros şi sobru, Paul Cornea rămâne şi în micile articole, pe subiecte variate, culese în *Aproapele şi departele* şi în altele, dar e, măcar din când în când, familiar, personal, impresionist. Stilistic, se accentuează în scrisul lui oralitatea, compensată în vorbirea profesorului de expresii scripturale, cu alte cuvinte, fiind tot mai natural în scris, Paul Cornea e tot mai preţios în elocuţia didactică.

La *Introducere în teoria lecturii*, sunt consacrate peste trei sute de pagini unei probleme care n-a mai preocupat pe nimeni la noi, deşi era luată foarte în serios de multă vreme pe alte meridiane. Istoricul literar nu se dezminte: nu puţinul material legat de lectură este pus în ordine, spre a deschide o cale către interpretarea ca atare a lecturii, abia apoi fiind examinate şi deseori criticate punctele de vedere principale. *Introducerea* nu îngăduie o lectură facilă. Ar putea fi un instrument de lucru cu o utilitate însă mai mult ipotetică, şi a cărui mânuire ridică unele dificultăţi, cea mai mare fiind caracterul abstract al demersului, cu minime studii de caz. Ros de morbul teoretizării, autorul se face vinovat de o „uscăciune" care nu-i era caracteristică. Adevăratul Paul Cornea – stilist ingenios şi degustător voluptuos de aparenţe – nu se află în această carte, care pare ieşită din condeiul searbăd al unui Adrian Marino. Desigur, clasificarea tipurilor de texte ne dă o idee de stadiul înţelegerii noastre, în anii '80, a literarului, dar e păcat, de exemplu, că remarcând modalitatea ludică (autoreferen-

ţială), Paul Cornea n-o raportează la romanul şi la poezia generaţiei '80. Maniera teoretică şi interdisciplinară din *Introducere* va fi ridicată la cub în *Interpretare şi raţionalitate*, excurs imens şi tenace prin arcanele „înţelegerii" şi ale „interpretării", evocate, mult mai pe scurt şi pe baza unei bibliografii astăzi în bună măsură datate, şi în *Introducere*. Nici aici nu dau pe dinafară exemplificările. Teoria e aproape descărnată.

EUGEN SIMION
(n. 25 mai 1933)


Foto: I. Cucu

Două trăsături sunt definitorii pentru activitatea critică a lui Eugen Simion. Aş numi-o pe cea dintâi *lovinescianism*. De numele lui E. Lovinescu, despre care Simion a scris la începuturile sale o carte de pionierat, în condiţiile ignorării criticului de la *Sburătorul* vreme de aproape două decenii (*E. Lovinescu, scepticul mântuit*, 1971), menţionabilă azi mai ales bibliografic, se leagă o carieră critică referitoare exclusiv la literatura contemporană. Între 1919 şi 1943 Lovinescu n-a fost doar susţinătorul cel mai de seamă al literaturii noastre moderne, dar, într-un fel, criticul care i s-a dedicat pe de-a-ntregul, făcând până şi din rarele lui studii de istorie literară, cum ar fi cele despre Maiorescu şi *Junimea*, un prilej de a afirma valorile actualităţii culturale şi ideologice. La rândul lui, E. Simion a fost, cu puţine excepţii, atras de contemporaneitatea literară imediată, fiind cel mai important comentator al ei. Excepţiile le constituie studiul lui de debut despre proza eminesciană, urmare a lucrului în echipa lui Perpessicius, *Dimineaţa poeţilor*, al cărui titlu spune singur că e vorba despre cei dintâi poeţi români, şi, poate, studiile mai noi despre M. Eliade şi generaţia lui. Masivele tomuri intitulate *Scriitori români de azi* reprezintă una din foarte rarele tentative de a cuprinde într-un tablou poezia, proza, critica şi dramaturgia deceniilor de comunism. Cu unele retipăriri, reluări sau adaosuri, ele acoperă, ca o umbrelă, cam tot ce s-a scris important şi oferă cea mai obiectivă panoramă a unei epoci literare deloc obişnuite. Pentru cititorii de mâine (şi deja pentru cei de azi), această obiectivitate începe să nu mai fie corect înţeleasă. Lumea a uitat că se putea (totuşi!) scăpa de rigorile cenzurii şi că destui comentatori ai fenomenului literar din anii aceia şi-au spus limpede opinia, chiar dacă ea nu coincidea cu aceea oficială. Nu cunosc, în critica lui E. Simion, exemple flagrante de denaturare a adevărului. Dacă a greşit, criticul a greşit aşa zicând pe cont propriu, cu alte cuvinte din cauza limitelor percepţiei lui artistice, nicidecum fiindcă ar fi urmat recomandările funcţionarilor culturali ori linia documentelor PCR referitoare la cultură. Se prea poate şi ca imaginea dată de el literaturii vremii să nu mai fie acceptabilă pe de-a-ntregul ori să cadă sub contestarea generaţiilor noi. Dar este o imagine moralmente corectă, ceea ce oferă

deja o garanție enormă de neinfestare ideologică, în condițiile în care coloana vertebrală a multor confrați într-ale criticii s-a curbat deseori și ireversibil. O particularitate a raportului pe care E. Simion l-a întreținut cu literatura actualității vine și din faptul că el n-a fost, la drept vorbind, un cronicar literar. Desigur, a scris cronică în mod frecvent, dar punctul forte al activității lui critice nu trebuie căutat în foiletonul săptămânal având ca obiect o apariție editorială recentă. Se remarcă lesne că foiletonistul a „fugit" deseori în comentarii cu un caracter de generalitate sau a publicat pe spațiul rubricii fragmente din studii mai ample, destinate de la început unor cărți de istorie literară. Meritul principal al criticului a fost acela de a încerca nu să prindă cu promptitudine pulsul valorilor „la zi", dar să dea, după un oarecare timp, primele sinteze. Lipsit de spontaneitate (și în gust, și în elaborare), E. Simion și-a îndreptat atenția către comentariul analitic, evitându-l pe acela nemijlocit evaluativ. Studiile lui surveneau de obicei când exista un anumit consens al oamenilor de meserie în privința valorii cărților ori a scriitorilor; și ele profitau din plin de apele calme pentru a le străbate în toate direcțiile și pentru a formula cele dintâi observații quasi definitive. Avantajul acestui efect de distanțare a fost că, dintre criticii generației '60, E. Simion s-a numărat printre cei mai rapid asimilați de școală. Manualul omologhează nu numai poezia ori proza unei epoci, dar și critica ei. Tipul de studiu preferat de E. Simion a interesat automat școala, săracă, în general, la capitolul literatură actuală și mai ales critică actuală. Profesorii au mai mare nevoie de comentarii, de analize decât de judecăți de valoare. Circulația textelor din *Scriitori de azi* în școală și universitate a întrecut-o pe a tuturor celorlalte scrise în epocă. Nu există profesor de limba română din ultimul sfert de veac care să nu le fi citit, utilizat ori predat. Tezele de bacalaureat ori de admitere au abundat în citate ori în preluări nedeclarate din cărțile lui E. Simion. Metaforele lui critice s-au tocit pe băncile școlii până la a deveni clișee. Cred că E. Simion e la fel de iritat, ca și mine de ale mele, de soarta unora dintre formulele puse de el în circulație, cum ar fi – cea mai tocită, din toate – aceea care face din N. Labiș „buzduganul unei generații", după asemănarea cu buzduganul pe care zmeul din basmele noastre populare îl făcea să izbească în poarta casei cu mult înainte ca el însuși să-i treacă pragul. Această banalizare este inevitabilă și nimeni nu este cruțat de ea.

A doua trăsătură a criticii lui E. Simion este natura ei fundamental descriptivă, adică tradițională. În bună parte succesul acestei critici în mediile didactice se explică și prin modul oarecum conservator în care autorul *Scriitorilor de azi* și-a conceput și practicat meseria. Nu doar că școala nu iubește noutatea, dar ne vine greu să ne imaginăm în mâinile unui dascăl altă metodă decât aceea descriptivă tradițională. Structuralismul, semiotica ori interpretările derivate din naratologia modernă n-au cucerit școala, chiar dacă au făcut autoritate în universitate. E. Simion s-a ținut constant departe de metodele noi. Singura care l-a fascinat la un moment dat (și care a dat roade vizibile în *Dimineața poeților*, dar nu și în studiile despre contemporani) a fost tematismul richardian, într-o variantă întrucâtva simplificată, și, în orice caz, bine temperată. În general însă E. Simion a descris cu instrumente clasice poezia ori romanul, a rezumat, a povestit și a schițat portrete. Stilul criticii lui a rămas, în aceste condiții, perfect inteligibil. Accesibilitatea n-a fost chiar marea iubire a criticilor, mai ales în anii '70, când structuralismul și naratologia le oferiseră deja un jargon îndeajuns de sofisticat. Trebuie spus că E. Simion a refuzat cu hotărâre acest jargon, preferându-i vechiul impresionism lovinescian, abia împrospătat sub raport tehnic.

Scriitori români de azi rămâne cartea cea mai caracteristică. În *Postfața* la cel de-al treilea volum, Eugen Simion mărturisește: „Când am început, cu zece ani în urmă, să mă gândesc la o carte despre literatura postbelică, nu știam ce mă așteaptă". Până la un punct, tuturor ni se întâmplă la fel. Deoarece „literatura a sporit între timp enorm", criticul s-a văzut silit să-și calce promisiunea de a încheia panorama lui după un al trei-

lea volum. Ceea ce, cu un deceniu mai devreme, părea realizabil, pare, acum, incert autorului însuşi. Opere ce puteau fi analizate în câteva pagini pretind acum capitole mult mai bogate. Valorile s-au sedimentat. Câţiva scriitori şi-au sfârşit (unii, prematur) cariera literară. E absolut firesc să fie aşa. Eugen Simion a devenit el însuşi mai precaut şi elanul cu care a pornit la drum s-a mai potolit Ar fi fără folos să alcătuim o listă de prezenţe şi una de absenţe. Cartea s-a dezvoltat prin adaosuri şi reluări. O parte dintre autori sunt trataţi încă parţial, în primul volum, cu una ori două opere şi aduşi la zi în volumele ulterioare. Între primul volum şi următoarele există şi o altă deosebire: volumele doi, trei etc. conţin, aproape fără excepţie, sinteze, în care cronicile succesive (unde au fost) s-au topit şi au dat un portret al operei, ceea ce nu se poate spune şi despre primul. În ce priveşte clasificarea, remarcăm şi aici o diferenţă, pe care o pun tot pe seama tot mai marii prudenţe: dacă poeţii continuă să fie grupaţi în categorii tipologice (şi mai rar istorice), prozatorii şi criticii nu se mai bucură de acest tratament. Cred că Eugen Simion şi-a dat seama de inerentele contraziceri ale unei clasificări pe tipuri şi în ultimele volume a renunţat, în bună măsură, la ea.

Mai nimerit decât să stăruim pe acest aspect (relativ, dar important!) este să încercăm să examinăm, prin sondaje, modurile criticii lui Eugen Simion şi eficienţa lor în câteva cazuri. N-am observat o predilecţie specială, în analiză, pentru un gen ori altul. Criticul e acelaşi în paginile consacrate poeziei ca şi prozei, teatrului ca şi criticii. Gusturile lui mi se par totuşi limpezi, în ciuda felului cumpănit şi „democratic" de a comenta literatura. Eugen Simion şi-a făcut despre poezie o anumită imagine care – deşi grija de a întrebuinţa în fiecare caz instrumentul adecvat, precum şi toleranţa arătată diferitelor formule poetice, sunt incontestabile – divulgă unele preferinţe sau inaderenţe. Preferinţele se referă la poezia gravă, îndeosebi lirică şi confesivă, şi în care, în plus, poate fi urmărită simbolistica ascunsă ori un anumit substrat mitic. Ingeniozitatea, spiritul ludic, ironic, intruziunea epicului şi a teatralului în lirică trezesc mefienţa criticului. O ierarhie nemărturisită (şi poate nu deplin conştientă) a speciilor, poate fi, în parte, responsabilă de această împrejurare. Fapt e că (aleg două exemple opuse) „seriozitatea", uneori dramatică, nu rareori cu accente patetice, sfâşietoare, din poeziile Mariei Banuş prilejuieşte lui Eugen Simion una din cele mai bune analize din cartea lui, în care înţelegerea se sprijină pe simpatie, iar expresia critică are căldură şi nobleţe. Este, stilistic, registrul „înalt" al criticii lui Eugen Simion: „Clarviziune agonică? Iată o interogaţie tulburătoare şi o definiţie posibilă a poeziei care îşi redescoperă tonalitatea adecvată şi uneltele. Poezia Mariei Banuş devine cu adevărat agonică, în sens mai profund existenţial: începe să vorbească de hotare şi răspântii, de apăsarea de fulg a melancoliei şi din ce în ce mai insistent şi mai convingător, liric, de moarte". Exemplul contrar îl putem culege din studiul despre Nina Cassian, care e la fel de exact în caracterizări, multe memorabile („sufletul sângeră şi spiritul străluceşte"), dar indică o evidentă neaderenţă la modul paradoxal, ironic şi ludic al poeziei. Vivacitatea intelectuală, îndemânarea, experimentul modernist sunt, evident, note caracteristice pentru autoare, dar în identificarea lor criticul pune o perceptibilă îndoială de principiu: „O poezie superior-mimetică, manieristă într-un grad avansat, supusă spiritului combinativ", conchide el, şi simţim că definiţia ascunde un reproş. Îi displace, hotărât, formula respectivă. Mai mult, *parti-pris*-ul îl împinge la unele aprecieri, cum să zic, delicate. Antenele critice nereceptând turnura paradoxală a unor versuri de dragoste, Eugen Simion se întreabă reprobator: „Nu-i o exagerare din partea unei poete cerebrale să facă elogiul frunţii înguste?" Respectivele versuri conţin însă cel mult un fals elogiu: „Dinţii tăi stelari, fulgerători,/ parcă-mi muşcă inima adâncă./ Ah, mă înspăimânt: eşti prea frumos!// Dar îţi mulţumesc pentru această/ frunte-ngustă, fără de idei,/ ce mă lasă să privesc în tihnă/ dulcea-ţi buză, dinţii tăi vicleni". Altă dată, când poeta

scrie, într-un soi de fabulă, în aceeaşi manieră inconfortabilă pentru critic: „O clipă am sperat, o clipă doar,/ să mă înşel, şi să-i descopăr dedesubt/ pateticele ugere materne, fecunde clopote, sau, dacă nu,/ pe un grumaz, virila încordare muşchiulară/ a taurului. În zadar./ Era un bou neutru, fără patimi", comentariul survine perplex: „Ce asprime, ce nedreptăţire pentru tradiţionalul tovarăş al ţăranului, obiect de cult la alte popoare!" Trebuie să admitem că poeta i-a jucat aici un mic renghi interpretului. Nu mai e nevoie să explic de ce, în aceste condiţii, mi s-au părut mai juste, în esenţă, studiile despre Cezar Baltag, A.E. Baconsky, Mircea Ciobanu, Alexandru Miran, Ileana Mălăncioiu (ca şi atâtea alele), decât cele despre Florin Mugur ori Leonid Dimov. O oarecare dificultate de a nimeri lungimea de undă potrivită e de remarcat şi în capitolul consacrat avangardiştilor, neîndoielnic foarte serios şi informat, dar mizând, în analize, pe elemente nu neapărat caracteristice acestui fel de poezie. Criticul pare a voi câteodată să dea un sens nonsensurilor voite ale suprarealiştilor, pescuind simboluri sau teme. El caută, probabil, garanţii de ordine şi securitate a imaginilor, a golfurilor unde valorile fanteziei sunt mai calme. Asocierile cu totul insolite le socoteşte comice. Aceasta fiind şi părerea lui G. Călinescu, n-ar fi trebuit să uităm că autorul *Principiilor de estetică* preciza că obişnuinţa noastră cu noul şterge, cu vremea, respectiva impresie. Numai ceea ce e prea nou în literatură ni se pare câteodată ilar. După o jumătate de veac de experimentare a limitelor puterii noastre de a cuprinde contrariile, nu mai sunt convins de corectitudinea impresiei lui Eugen Simion. Probabil că, şi în această împrejurare, e vorba de un gust care refuză o formulă.

Dacă privim, în totalitate, analizele de poezie ale criticului, ne dăm seama mai bine de un lucru: există în ele o indenegabilă potrivire între obiectul dezvăluit şi metoda folosită. Obiectul, de regulă, e un anumit conţinut spiritual-afectiv – teme, motive, atitudini, obsesii – şi simbolistica în stare să-l traducă. Orientarea spre „existenţial" a criticii îi hotărăşte instrumentele, care nu ţintesc decât atât cât e necesar expresivitatea propriu-zisă, limba, structurile materiale ale discursului, situându-se de obicei în planul valorilor morale, filosofice, „vitale", ale liricii. Elementele cu care operează criticul sunt, de aceea, mult mai des acelea individuale, empirice, irepetabile, şi care ţin de o experienţă a fiinţei, şi doar accidental acelea generale, categoriale, recurente, revelând o experienţă de limbaj. Critica de poezie a lui Eugen Simion reprezintă o variantă personală a criticii profunzimilor, înclinată spre tematism şi nu spre structuralism. În alţi termeni, nivelul ei privilegiat este conţinutul formei şi nu forma conţinutului.

Critica de proză a lui Eugen Simion e mai descriptivă decât aceea de poezie, în care, dacă nu lipsesc citatele, predomină dorinţa de sistematizare în jurul unor atitudini şi simboluri-cheie. Romanele şi nuvelele sunt mult mai des repovestite, cam în manierea lui G. Gălinescu (de al cărui stil, în paranteză fie zis, Eugen Simion e mai apropiat astăzi decât la începuturile lui), cu arta reţinerii esenţialului şi, când e cazul, cu umor. Judecăţile de valoare sunt de obicei implicite, ceea ce nu înseamnă că inexistente, dovadă reacţia iritată a unui romancier, deşi studiul în cauză este pe cât de exact, pe atât de favorabil. Implicite sunt şi caracterizările sau definiţiile, greu de spicuit spre a le cita, ca ilustrare a talentului criticului. Iată una singură (e drept, privitoare la eseistica prozatorului): „Eseistul (Octavian Paler) pune o pătimaşă iscusinţă în astfel de lecturi subiective, mereu în acel stil războinic (un stil al ultimatumului!), eliminând spaţiile de respiraţie calmă şi de ironie... Radicalismului moral îi corespunde, astfel, un radicalism al stilului de a specula în domeniul ideilor morale". Există, în această secţiune, şi câteva portrete lovinesciene, ca şi biografii, bazate pe scrisori, solicitate autorilor. Ele arată la Eugen Simion o anumită plăcere de a face proză în marginea prozei (acelaşi e uneori şi sensul rezumatelor de romane). De la autorul *Timpului trăirii, timpul mărturisirii* ne puteam aştepta, în definitiv, la această orientare a criticii lui spre proză.

Un portret al lui Alexandru Paleologu, văzut, din punct de vedere vestimentar, ca un personaj proustian („stilul acesta supravegheat, distins şi oarecum distant", a cărui eleganţă sobră ar contrasta cu ţinuta sportivă a intelectualilor din epocă noastră, „când profesorii vin la Universitate în blugi etc."), este de găsit în paginile de critică a criticii. Portretul e frumos, dar, îndrăznesc a afirma, eronat. Cine îl ştie pe autorul *Bunului simţ ca paradox*, purtându-şi cu nonşalanţă blugii şi sandalele pe piciorul gol chiar şi în ocazii solemne, îşi dă seama ce vreau să spun. Forma lui de epatare e inversă decât aceea a lui Swann sau a lui Marcel însuşi din romanul lui Proust. Despre eseurile lui Al. Paleologu, Eugen Simion scrie admirabil, deşi sunt prea puţine asemănări între critica celor doi. Se vădeşte o dată mai mult că un critic poate avea receptivitate faţă de formule foarte deosebite de a sa. Dacă în articolele despre poezie sunt vizibile graniţele între care se mişcă sensibilitatea estetică a lui Eugen Simion (sau, în orice caz, între care se simte acasă), în critică este mult mai dificil să le trecem pe hartă. Nici cu M. Iorgulescu, Livius Ciocârlie sau N. Steinhardt nu-i descoperim lui Eugen Simion cine ştie ce afinităţi, şi totuşi studiile sunt juste şi scrise cu simpatie. Mircea Iorgulescu „e mereu de faţă unde se întâmplă ceva în literatura noastră", afirmă Eugen Simion într-una din acele formulări ce se ţin minte şi de care, fără a abuza, el uzează uneori. N. Steinhardt e portretizat foarte frumos: „Pe memorialistul acesta cu faţa uscată de sfânt bizantin şi barba rebelă de rabin din nordul Moldovei îl zăresc uneori pe stradă: singur, adus puţin de spate, mereu zorit, preocupat mereu de ceva ce scapă înţelegerii mele. L-ai crede coborât dintr-o gravură veche, aceea, de exemplu, ce înfăţişează un exeget de texte sacre, strecurându-se pe lângă zidurile cetăţii, într-un ev mediu mistic. Trăieşte în ultimii ani retras într-o mănăstire din nordul ţării". A înţelege nu înseamnă a accepta pe de-a-ntregul. Studiul despre Ov.S. Crohmălniceanu e caracteristic pentru felul în care Eugen Simion împleteşte acordul cu dezacordul şi în care explică fără să condamne. Nu cred că el ascunde ceva din ceea ce gândeşte despre evoluţia criticii lui Ov.S. Crohmălniceanu: francheţea e desăvârşită deşi nimic nu e nedrept ori ofensator în aceste pagini, în care destinul unui om este legat de destinul unei epoci (şi ce epocă!):

„Cine vrea să-şi facă o idee despre evoluţia criticii române între 1950-1960 şi despre replierile ei spectaculoase poate urmări, cu încredere, studiile lui Ov.S. Crohmălniceanu, cronicarul literar cel mai important al momentului. El a trecut prin toate evenimentele şi a supravieţuit schimbărilor de direcţie, «clarificărilor», analizelor criticilor şi autocriticilor ce se ţin lanţ. A fost în repetate rânduri atacat pentru cosmopolitism şi alte «derivaţii» ideologice, a atacat la rândul lui revizionismul în literatura şi critica literară. Spirit angajat, ascuţit, om de gust, a încercat să reprime prin analize caustice poezia proletcultistă şi proza acefală, artificială, din epocă şi a reuşit în unele cazuri. A suportat consecinţele şi a tăcut oarecare vreme, după care a luat-o de la capăt".

„Cum citim poezia veche, ce ne spune ea astăzi?" se întreabă E. Simion de la primul rând al studiului său, superb intitulat *Dimineaţa poeţilor* (1980). Şi dă, mai întâi, ceea ce s-ar putea chema un răspuns negativ: „Volumul de faţă nu-i, avertizez de la început, o *istorie* a începuturilor poeziei române, nu-i în sens strict, nicio culegere de studii de istorie literară despre Văcăreşti, Conachi, Heliade-Rădulescu… ". Semnificativ e faptul că Eugen Simion (împreună cu toată critica modernă, de la noi sau de aiurea) nu mai vrea să scrie istorie literară. Ce propune în loc? „Este, dacă vreţi (afirmă el despre *Dimineaţa poeţilor*), o suită de *lecturi noi* ale unor texte cunoscute". Dar, se grăbeşte să adauge, chiar dacă aceste texte sunt mai des citate (cu veneraţie) decât citite (cu plăcere), nu dovedirea valorii lor estetice l-a preocupat: „Demonstraţia a fost făcută de alţii înaintea mea. Eu încerc, repet, o lectură nouă…". Se desparte deci nu numai de Lanson, dar şi de Călinescu. Această lectură, scuturând de pe vechile opere praful timpului, ar urmări să descopere „o *retorică* specifică, un *peisaj*

liric, un mod, în fine, de a fi în raport cu lucrările din afară". În capitolul consacrat lui Alecsandri se dă şi un nume acestei lecturi: critică *tematistă*. Scopul ei ar fi revelarea – în ataşamentele poetului pentru anumite obiecte – a unui „proiect liric" sau, cu un termen folosit mult mai des, a unei „figuri". Prefaţa nu ne spune mai mult în această privinţă. Eugen Simion este un practician al criticii înainte de a fi un teoretician, aşa încât consideraţii teoretice trebuie căutate numai printre rânduri. Consecinţa e că anumiţi termeni, care apar totuşi la fiecare pagină, nu sunt niciodată definiţi şi creează unele echivocuri. „Figură" este unul dintre aceştia. El e întrebuinţat în cel puţin două accepţii: una care ne trimite la sensibilitatea lirică, adică la o atitudine faţă de lucruri, şi alta care se referă la aspectul retoric al poeziei, la strategia ei organizatorică. La Grigore Alexandrescu se remarcă, de pildă, o „figură a desăvârşirii": „travaliul lent, obsesia gramaticii – iluzia perfecţiunii". Aceasta e o figură retorică. Dar la acelaşi poet apare şi o „figură a nestatorniciei": „poetul este predestinat să rătăcească în întunericul durerii şi niciun loc nu e suficient de sigur pentru a împăca sufletul". Aceasta e o figură a sensibilităţii. Termenul ca atare e împrumutat, bănuiesc, din *Fragments d'un discours amoureux* de R. Barthes. Al doilea sens pare a fi fost sugerat criticului de o propoziţie a lui Jean Pierre Richard: „Au paysage de la rhétorique pourrait correspondre alors une rhétorique du paysage". Lectura lui Eugen Simion va pendula nedeclarat între aceste planuri, acela substanţial, al universului liric şi al atitudinii care-l constituie, şi acela formal, al procedeelor retorice. Mai exact este a spune că cel dintâi e privilegiat, al doilea intervenind mai rar, ca un soi de ispită structuralistă ce se exercită din când în când asupra tematismului. Critica lui E. Simion e de sorginte bachelardiană şi richardiană, încât modalitatea ei predilectă se explică. Întâia concluzie ar fi, aşadar, că, încercând să depăşească atât pozitivismul istoriei literare clasice, cât şi empirismul călinescian, Eugen Simion alege o lectură situată oarecum la jumătatea distanţei dintre acestea, menită a împăca descrierea obiectivă (imposibilă în forme absolute) cu subiectivitatea, niciodată deplin liberă, căci vădeşte totdeauna un anumit *parti-pris* filosofic, a cititorului de azi.

La aceasta trebuie adăugat un alt element pentru ca maniera criticului să rezulte cu limpezime. Noi îi putem citi pe clasici în două feluri: urmărind fie *identitatea*, fie *diferenţa*. Vreau să spun că putem proceda ca Vladimir Streinu când căuta în poemele narative, în baladele lui Coşbuc, rudimente de lirism, deoarece concepţia despre poezie a criticii interbelice aşeza lirismul în centru; sau ca Ş. Cioculescu, în capitolul despre Grigore Alexandrescu din *Istoria literaturii române moderne*, când, observând că „artificiile lirice" propriu-zise ale poetului din secolul XIX nu-l mai pot cuceri pe cititorul modern, se arăta mai sensibil „la nota personală a epistolierului şi a satiricului, care şi-a însuşit calităţile clasice". Nu e greu de remarcat că cel dintâi îşi pune speranţa în existenţa la G. Coşbuc a unui fond liric (în accepţia modernă), ascuns sub straturile de lavă ale unei estetici clasiciste, în vreme ce al doilea constată imperturbabil că estetica pe care poezia lui Alexandrescu o secretă nu mai este şi a noastră. Eugen Simion alege şi aici o cale de mijloc. Studiul său nu caută cu tot dinadinsul identitatea, dar nici diferenţa. I. Negoiţescu (cel mai preocupat dintre criticii noştri să-i „resensibilizeze" pe clasici) n-ar mai fi pierdut ocazia să noteze la Alecsandri un „timbru" barbian („Şi-atunci păduri şi lacuri şi mări şi flori şi stele/ Întoarnă pentru mine un imn nemărginit") sau unele sonuri vag bacoviene („Palid convoi, pierdut, uitat,/ Coloană funerară..."). Eugen Simion face acest fel de apropieri cu o anumită prudenţă (descoperă de exemplu în Alecsandri o strofă „ce pare scrisă de un Arghezi mai tânăr cu un sfert de veac"), el preferând să traseze o hartă plauzibilă, însă originală, a poeziei noastre din secolul al XIX-lea, cu ochiul sigur al călătorului neobosit prin peisajele ei interioare; impresia pură e subordonată reconstituirii sistemului de imagini; universul şi retorica, înainte de a fi comparate cu ale noastre, sunt minuţios descrise.

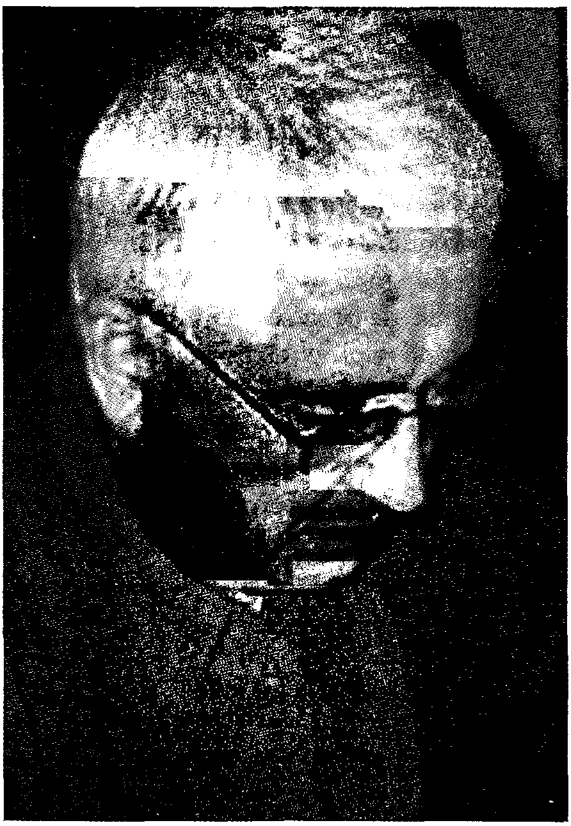
Exemplul cel mai bun îl constituie capitolul *Spitalul amorului*, care ocupă mai mult de o treime din carte. El conţine, după spusele autorului, un fel de „semiologie a erosului", aşa cum poate fi dedusă din lirica primilor noştri poeţi. Legătura dintre eros şi poezie e clară: „Naşterea conştiinţei lirice este determinată, la cei mai mulţi dintre poeţii de la începutul secolului al XIX-lea, de apariţia conştiinţei erotice". Sensibilitatea şi retorica acestei poezii sunt deopotrivă educate la şcoala iubirii. Şi dacă „hotărârea de a scrie versuri este luată sub presiunea unui mare chin interior", retorica e o emanaţie a spiritului de galanterie al unor poeţi cărora nici neoanacreontismul, nici Petrarca nu le erau străini. În centrul acestei semiologii se află Conachi. Despre el, Eugen Simion scrie câteva din paginile cele mai inspirate ale studiului său. „Judecând cu miturile propuse de Denis de Rougemont, Conachi este un Don Juan care se ia drept Tristan", afirmă criticul într-o formulare sugestivă. Ceea ce el pare a deduce de aici e însă discutabil: şi anume că iubăreţul boier ar fi, în poezie, un impostor. Explicaţia amestecului de disponibilitate erotică şi de dureroasă fixaţie se află în interpretarea iubirii ca pasiune, în sens etimologic, ca suferinţă adică. Eugen Simion spune bine: *figurile erosului bolnav*. Dar impostură nu este. Conachi e, de fiecare dată, victima patimei lui, în care arde ca în focul gheenei. Nu simulează chinul, cum nu simulează plăcerea iubirii. Aceasta e sensibilitatea lui specială şi e fericit în nefericire (sau invers) cu toată sinceritatea. Celelalte studii sunt consacrate principalilor poeţi ai vremii. Ele sunt la fel de originale ca perspectivă. Noutatea provine din aplicarea unei metode inuzitate încă la noi. Despre Ienăchiţă Văcărescu, obsedat de ideea datoriei, ca orice întemeietor, spune: „Imposibilitatea (sau refuzul) de a prinde, de a asuma obiectul, este, într-un plan mai profund al aventurii, imposibilitatea de a stăpâni limba. Zbaterea în laţul iubirii este şi zbaterea în laţul gramaticii". După Alecu, „fiul risipitor" al familiei, după Nicolae, „gospodarul unei familii risipitoare" cu darurile ei, Iancu Văcărescu „are deja psihologia unui poet profesionist". Sau despre Cârlova: „De lucruri, Cârlova se apropie totdeauna cu *milă*. O tristeţe fundamentală, care n-atinge, totuşi, proporţiile disperării, însoţeşte demersul său liric. O *tristeţe* şi o blândeţe care vor să ocrotească o realitate fragilă, ea însăşi tristă, evanescentă (ruinurile, păstorul întristat, filomila), supusă unei legi aspre: soarta". Universul liric „în ebuliţie" al lui Heliade e descris la fel de minuţios ca acela matinal şi virginal al lui Bolintineanu: „Bolintineanu părăseşte valea romantică, nu rămâne fidel nici *stâncii* singuratice, mândre, fantezia nu se leagă de câmpie sau de colină, n-are apetit pentru o categorie specială a realului; imaginaţia vrea să-şi apropie o lume mirifică, în care cerul, pământul şi marea fuzionează şi participă la o *existenţă virginală*". Şi aşa mai departe.

Puţini s-ar fi aşteptat ca Eugen Simion să fie un excelent prozator. În *Jurnal parizian*, 1977, şi în el dovedeşte remarcabile aptitudini de narator şi portretist. Ca şi Valeriu Cristea, Nicolae Balotă, Ion Negoiţescu, Cornel Ungureanu, Virgil Nemoianu, Alexandru George, Matei Călinescu sau Ov.S. Crohmălniceanu, spre a-i numi pe câţiva dintre confraţii critici, Eugen Simion a lăsat la un moment dat uneltele criticii spre a le încerca pe cele ale literaturii propriu-zise. Trebuie remarcat că paginile de proză ale tuturor (mai la modă, s-ar zice, după ultimul război, decât cele ale poeziei, deşi Călinescu, Lovinescu şi Dragomirescu scriseseră şi ei, înainte romane) se numără printre cele mai bune ale genului. Printre ele şi o capodoperă: Marin Preda cumpărându-şi la Paris o pălărie. Critic absolut remarcabil, E. Simion este totodată unul prea prea rigid pentru gustul meu şi cu o viziune mai degrabă conservatoare, asupra literaturii. Nu i-a plăcut niciodată să rişte. Judecăţile lui (în general acceptabile) au venit după ce lucrurile s-au aşezat şi nu mai exista primejdia unei compromiteri (prin exces de laudă ori de negare). Deşi a stat peste trei decenii în foişorul cu priveală (cum era numit acum două sute de ani miradorul) al criticii, e greu de spus că a descoperit ori că a lansat un scriitor. Nu e singura menire a criticii aceasta şi nici măcar nu

e cea mai de seamă, dar pare oarecum curios să izbuteşti performanţa, când eşti cronicar, de a scrie totdeauna al doilea despre aproape toţi autorii. Sub acest raport, E. Simion e un fel de Raymond Poulidor (ciclistul francez al anilor '60) al criticii noastre de după război. Lipsa aceasta relativă de curaj se observă şi în tratarea oarecum nediferenţiată a scriitorilor. Dincolo de M. Preda şi de încă unul sau doi senatori de drept ai istoriei literaturii contemporane, toţi ceilalţi sosesc, în reprezentarea lui E. Simion, în pluton compact (în virtutea inerţiei, recurg tot la o metaforă din ciclism). Aceasta se explică prin faptul că E. Simion n-are suficientă vigoare nici în entuziasm, nici în dispreţ. Polemica a practicat-o rarissim şi nerelevant. Aşa cum n-a propus un autor, nici n-a demolat vreunul. Cronicile lui conţin judecăţi cuminţi. Aerul lor este călduţ. Te poţi aştepta din partea lui mai curând la o banalitate decât la ceva şocant. Lipsa preferinţelor e vădită: criticul scrie la fel despre oricine. E un avantaj aici: egalitatea de umoare. Dar şi un dezavantaj: slabul accent emoţional. Un critic care nu-şi dă niciodată în petec, probabil din cauza unui *self control* perfect, e tot aşa de puţin simpatic ca o femeie splendidă, dar frigidă.

MATEI CĂLINESCU

(n. 15 iunie 1934)



Până la un punct, cariera critică a lui Matei Călinescu seamănă cu a lui Tudor Vianu, maestrul său. Cronicile literare din anii '60 (*Aspecte literare*, 1965), destul de conformiste în aprecieri şi pline de generalităţi, ca şi cartea de debut despre *Titan şi geniu în poezia lui Eminescu*, sunt repede abandonate în favoarea unor studii comparate, consacrate mai ales literaturii străine, sau teoretice, urmate de altele de aceeaşi natură, însă mult mai elaborate, în exilul american de după 1970. Adevărata vocaţie a lui Matei Călinescu se revelă destul de târziu în acea uimitoare „poetică a (re)lecturii", care este *A citi, a reciti* (scrisă în engleză şi publicată în 1993 sub titlul mai potrivit *Rereading*), un amestec de erudiţie serioasă şi de hermeneutică aproape ludică, la fel ca *Mateiu Caragiale: recitiri* (2003), scrisă, aceasta, în româneşte, iniţial un capitol la final *A citi, a reciti*. „Am ţinut să adaug un capitol românesc cărţii mele despre relectură", declară autorul în prefaţa din 2003. Despre literatura română nu mai fusese vorba niciodată în studiile tipărite de Matei Călinescu în S.U.A. Deşi *Five Faces of Modernity* avea un precedent în preocupările autorului din perioada românească, bibliografia critică şi ilustrările curentelor (modernism, avangardă, decadenţă, kitsch şi postmodernism) nu conţin nicio referire la literatura română. E ignorată bătălia pentru modernism a

lui Lovinescu, totuşi utilă în circumscrierea conceptului. Capitolul despre postmodernism trece cu vederea, chiar şi în versiunea târzie din 1986, poziţiile teoretice foarte interesante în materie ale optzeciştilor noştri. Ediţia americană a *Rereading* ocoleşte şi ea literatura română, deşi, de exemplu, toată discuţia din jurul „secretului" pe care lectura are uneori a-l dezvălui ar fi fost tot atât de bine slujită, în ordine psihologică, de *Patul lui Procust* ori de *Act venețian* ale lui Camil Petrescu precum de nuvela lui Henry James *Viața particulară*, iar ideea „scheletului din dulap" (o povestire a lui Al. Philippide pune în circulaţie la noi tema ca atare), adică a secretului păzit cu străşnicie de către unii scriitori cu privire la trecutul lor „pătat", ar fi meritat o explicitare mai amănunţită prin cazul lui Mircea Eliade (pomenit în treacăt, îi este preferat acela al lui Paul de Man), atât prin examinarea jurnalelor şi memoriilor, cât şi prin descojirea unor afirmaţii din romanul *Nopţile de Sânziene*. Academic şi impersonal, original exclusiv în detalii, *Cinci feţe ale modernităţii* e oarecum îndatorat tipului american de studii multiculturale. Conceptele, a căror biografie şi descriere o face cartea, sunt culturale şi prea puţin literare. Studiul lui Hugo Friedrich despre *Structurile liricii moderne* nu e nici măcar menţionat. În schimb avangarda politică din concepţia lui Lenin e pe larg înfăţişată. În privinţa postmodernismului, se observă o evoluţie clară a gândirii lui Matei Călinescu. Inexistent în prima formă a studiului, adăugat în cea de a doua şi retratat separat mai târziu, postmodernismul îşi câştigă dreptul de a sta alături, ca un curent principal (nu tocmai fericit manifestat prin particula *post*, care făcea iniţial din el o simplă tranziţie a modernismului spre alte zări de farmec pline), de modernism şi de celelalte. Şi încă: Matei Călinescu împărtăşeşte mai degrabă ideea lui Ihab Hassan din *Paracritice* (care se regăseşte la I.B. Lefter în *Recapitularea modernităţii*) conform căreia conceptul de modernism le cuprinde pe cele de avangardă, decadentism şi kitsch, curentele principale din istoria culturii rămânând clasicismul, barocul, romantismul, modernismul şi, până la proba contrarie, postmodernismul. Nepunînd accentul pe literatură, Matei Călinescu preferă să vorbească de decadentism şi nu de simbolism şi trece rapid peste manierismele de tot felul din Renaştere încoace. Pe de altă parte, din cauza faptului că întâia redactare a studiilor plăteşte tribut perspectivei din anii '60, este evidentă tendinţa de a apăsa pe deosebirile dintre ele şi nu pe ce au comun. Astăzi kitschul, ca efect al consumatorismului şi contraculturii, nu mai pare a contrasta cu elitismul primilor moderni ori cu caracterul inovator radical al avangardei. E oarecum de la sine înţeleasă înglobarea tuturor într-o modernitate plurală şi, fireşte, contradictorie. Nici tensiunea, îndelung speculată în *Cinci feţe*, dintre modernism ca formă prin excelenţă burgheză de civilizaţie (progres, tehnologie, pragmatism etc.) şi despre modernism ca reacţie a scriitorilor îndeosebi contra filistinismului mediocrităţii şi democraţiei instaurate de „clasa mijlocie", nu mai prezintă acum un mare interes, fiind evident că nu avem în cele două atitudini două feţe ale modernităţii, ci faţa şi reversul uneia singure.

Mult mai simpatică şi mai incitantă este *A citi, a reciti*, chiar dacă şi de aici lipsesc exemplele româneşti, cum ar fi acela despre „lectura creatoare" pe care G. Călinescu nu l-a luat din Emerson, ori din Proust, ci l-a reinventat aşa zicând pe cont propriu, transmiţându-l generaţiei de critici a lui Matei Călinescu însuşi. Ideea principală din studiu este aceea a lui Nabokov: „Nu poţi citi o carte, o poţi doar reciti". O descoperim şi la Roland Barthes, şi la Borges. Ideea în sine poate părea banală, dacă avem în vedere lectura criticului literar pentru care, în mod evident, nu există decât relectură, în măsura în care el raportează o carte la alte cărţi şi nu la viaţă. Pentru cititorul obişnuit însă, virginitatea lecturii este, ea, evidentă, el nefiind interesat de intertext, paratext, structuri ascunse ori cercuri vicioase, ci pur şi simplu împins de curiozitatea de a afla ce se întâmplă la nivelul subiectului. Romanul poliţist (acela fără pretenţii literare, „naiv") reprezintă paradigma ideală a lecturii primare.

El, în fond, nici nu se poate reciti, decât dacă ai uitat complet întâia lectură. Orice operă literară adevărată se refuză acestei prime şi unice lecturi. Însă există, ce e drept, opere care par menite să fie citite de mai multe ori, ale căror înţelesuri ori conexiuni se cuvin descojite unul câte unul, elucidate atent, minuţios şi mai ales repetat. O bună parte din literatura modernă intră în această oală: proza unor Henry James, Joyce, Borges, Nabokov şi, cum îşi dă seama Matei Călinescu însuşi, Mateiu Caragiale. E semnificativ că poezia nu face obiectul consideraţiilor autorului, nici chiar proza mai veche, deşi cred că, deşi intenţia intertextuală lipseşte de obicei în acestea, însăşi trecerea timpului şi schimbarea standardelor de lectură ne obligă, când avem de-a face cu *Măgarul de aur*, *Divina comedie*, *Gargantua*, *Istoria ieroglifică*, *Paradisul pierdut*, *Ţiganiada* şi altele, la o lectură repetată. Poezia, cu atât mai mult, de la euphuişti la simbolişti (o bună dovadă face micul studiu despre *Rimbaud* al lui Vasile Popovici). Probabil că limitarea lui Matei Călinescu la *Pale fire* de Nabokov, *Aleph* de Borges, *Les Gommes* de Robbe-Grillet, *Viaţa particulară* de James, în analize pe cât de meticuloase pe atât de captivante, se explică prin caracterul ingenios al tuturor care e o formă de ludic în general absentă din operele trecutului (nu şi din *Ţiganiada*, care e o comedie a literaturii!). Desfacerea mecanismelor textuale, raportările la alte texte, umbrela paratextuală, iată elemente indispensabile pentru o relectură bazată pe revelaţii, surprize şi suspans.

Eseul despre autorul *Crailor de Curtea-veche* ilustrează magistral talentul de descifrator pe care Matei Călinescu şi l-a descoperit după oarece tatonări şi ocoluri. „...O pagină bine citită din *Craii*..., constată el, consumă ideal cantitatea de atenţie pe care ar cere-o un roman obişnuit". Sensul profund al relecturii e reformulat cu acest prilej: „Relectura nu e neapărat încărcată de preocupări erudite. Multe întrebări trec prin mintea recititorului fără ca acesta să încerce să răspundă la toate. Multe sunt lăsate în suspensie. Dar diferenţa e uriaşă între o întrebare pusă şi lăsată în suspensie şi o întrebare nepusă, adică neimaginată. Una dintre caracteristicile relecturii este tocmai acest vortex de interogaţii, adeseori privind chestiuni de importanţă aparent minimală sau de-a dreptul neglijabile, dar capabile să dezvăluie existenţa unor microsecrete textuale şi intertextuale care fac farmecul incitant al lecturii". Relatarea aplicată este o critică de adnotare, de glosare. Matei Călinescu vorbeşte de visul de a compune un fel de dicţionar bibliografic al *Crailor*. E totodată o critică de detalii, o *marginalia*. La noi a practicat-o Ş. Cioculescu, adevărat expert în stabilirea de surse, filiaţii şi elucidări. Chiar în cazul Mateiu Caragiale a produs câteva, necitate însă de Matei Călinescu. Modelul acestuia pare a fi mai curînd Nabokov din *Lectures on literature*, care e la origine o culegere de lecţii ţinute la Cornell University, tip de critică pragmatică (în terminologia americană), cum e şi aceea a lui Bruce Morrisette (şi el profesor la Cornell), care nu se dă în lături să rezume subiectul cărţilor, să facă inventare de situaţii ori să pună în funcţie orarul sau calendarul intern dintr-un roman. Nabokov face acest din urmă lucru recitind *Anna Karenina*, Matei Călinescu voind să vadă cînd, între ce date, se petrece acţiunea din *Craii* (şi reuşeşte s-o fixeze, cu un minimum de ipoteză, între 16 noiembrie 1910 şi 16 noiembrie 1911). Fără îndoială, este în această risipă de efort de investigaţie detectivistică o anume gratuitate, chiar dacă un calendar exact al raporturilor Annei cu Vronski îl duce pe Nabokov la concluzia că între cei doi n-a existat potrivire sexuală (sinuciderea Annei putând fi luminată din acest unghi altfel decât înainte, când era pusă pe disperarea de a se vedea marginalizată social şi lipsită de copilul ei), iar pe Matei Călinescu la descoperirea unui substrat biografic al *Crailor*, recitit ca o „autoficţionalizare cu măşti". Desigur, gratuitatea, aparentă ori nu, a remarcilor critice poate fi nu doar o sursă de informaţii de care n-avem nevoie, ci şi una de plăcere estetică, fiindcă în definitiv eu citesc (recitesc!) eseul lui Matei Călinescu nu neapărat ca să aflu lucruri noi despre celălalt Mateiu ori despre opera lui, ci şi pentru propriile virtuţi literare, pentru erudi-

ția încântătoare și inutilă pusă în jocul de-a v-ați ascunselea cu un text plin de arcane și de capcane. E destul să ne amintim explicația – prima! – dată unora din multele *motto*-uri de care își împănează autorul *Craii*… ca să vedem ce haz aveau relecturile lui Mateiu, paratextul său, de la Louis Protat, autor de scrieri pornografice deloc sulfuroase, până la Diderot, al cărui text reluat de Mateiu „pare aproape imposibil de identificat".

Un studiu excepțional este *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale*, scris în română, publicat mai întâi în Franța, în traducere, în 2005, și abia apoi în România, în 2006. Versiunea românească are câteva capitole în plus și o dimensiune nouă: titlul *recherches identitaires* devine teme identitare și existențiale.

Studiul își păstrează adresa inițială, adică pe cititorul francez care are nevoie de informații cu privire la viața literară și politică din România. Matei Călinescu scrie tot mai mult o critică inspirată de aceea academică din țara adoptivă, în care orice aserțiune e documentată bibliografic în note amănunțite iar demonstrația încearcă să se facă înțeleasă și de cititori neavizați. Diferența de studiul despre Mateiu I. Caragiale e lesne de observat. Ideea principală este descoperirea unui „impuls avangardist" în primele piese în franceză ale lui Ionesco și care „ar veni, cel puțin în parte, dintr-o identitate refuzată: aceea românească", identitate care e și una a „tatălui", „tradiționalist-naționalistă". În piesele care urmează *Cântăreței chele*, dispare tocmai această „agresivitate avangardistă", văzută ca o „voluptate a rupturii de identitatea sa culturală românească". Clasificarea pieselor întreprinsă de Matei Călinescu ține seama de această evoluție a preocupării identitare și totodată, pe o cale așa-zicând psihanalitică, leagă originea comicului abraziv și virulent din aceste prime-piese de o revoltă contra „țării tatălui". (După cum se știe Ionescu a părăsit România atât din cauza neînțelegerilor cu tatăl său, devenit antisemit, cât și din cauza șovinismului tot mai accentuat în preajma războiului din țara unde, totuși s-a născut). Prin această prismă, analiza piesei *Englezește fără profesor* (devenită *Cântăreața cheală*) este fără cusur. Ca de altfel și analiza pieselor de maturitate ori a celor târzii, în care revolta se calmează și absurdul oniric ia locul aceluia de limbaj. Absolut încântător este capitolul consacrat lui Ionescu, scriitor român, despre *Nu* și celelalte.

Matei Călinescu a scris, de la început, și literatură. Versurile seamănă cu ale lui Mircea Ivănescu. Micul roman *Viața și opera lui Zacharias Lichter* e oarecum fad, la relectură, după ce a părut o bijuterie rară în proza anilor '60. *Un fel de jurnal* (2005), ținut cu intermitență între 1973-1981, adică în aproape întregul deceniu de după emigrare, e lucid, exact, cu caracterizări ale oamenilor și evenimentelor cu atât mai remarcabile, cu cât autorul nu putea prevedea, evoluția lor când își lua note, (Goma, Soljenițân sau Siniavski) și nu, în ultimul rând, cu succinte și pătrunzătoare observații literare (despre Pynchon sau Barthes). E aproape paradoxală împrejurarea că proaspătul fugar din România se confruntă în mediul academic american cu o ideologie marxistă aflată la modă, și nici măcar atât de sofisticată ca aceea din Franța acelorași ani, și e obligat la o maximă prudență în discuțiile purtate la seminar cu o stângă studențească înșelată politic de dezastrul din Vietnam. De memorialistica propriu-zisă țin *Amintirile în dialog* (cu Ion Vianu), extrem de interesante, atât în partea de „evocări biografice", cărora autorul n-a dorit să le acorde importanță, după propria declarație, cât și în aceea de „reflecție asupra unor evenimente și oameni întâlniți de-a lungul timpului. Mărturiilor foarte prețioase despre lumea literară a anilor '50-'60 li se adaugă analize de o perfectă luciditate, cum ar fi aceea referitoare la motivele colaborării lui Tudor Vianu, tatăl lui Ion Vianu, cu autoritățile comuniste, precum și la introducerea de către Paul Georgescu, redactorul-șef adjunct al *Vieții românești*, în textele acestuia sau în cele ale lui Ș. Cioculescu a șabloanelor din limba de lemn comunistă. E drept că nici Vianu, nici Cioculescu,

n-au refuzat, în aceste condiții, să semneze textele. Dar e bine de știut că șabloanele cu pricina nu le aparțin. Analiza pornește de la articolul lui Virgil Ierunca din *Românește*, care condamna cu severitate cedările lui Tudor Vianu, în contextul „turcirii" intelectualității naționale, și încearcă să explice, nuanțat, de ce a preferat Vianu să le accepte, folosindu-se apoi de situația câștigată spre a o apăra pe Alice Voinescu și pe alții în procesele intentate de regim. Ambiguă a fost comportarea multor scriitori în epocă. Baconsky și Deșliu au început prin a face politica PCR, devenind ulterior, unul, un redactor-șef cu inițiative curajoase, în fond un disident ascuns, iar altul, un disident pe față. Paul Georgescu făcea dovada unei „forme speciale de schizofrenie": era, la sfârșitul anilor '50, un politruc în stare să-l numească în public pe Vianu „porc burghez", umblându-i în articole fără milă, iar la începutul anilor '60, era un aliat de nădejde al generației lui Matei Călinescu. (Lui Vladimir Streinu, în schimb, poemele lui Nichita Stănescu, în care Paul Georgescu intuise genialitatea, i s-au părut proaste. Matei Călinescu a reținut expresia, mult mai plastică, a criticului, care le ascultase recitate de poetul însuși cu ocazia unei plimbări prin Herăstrău: „timbru ștampilat". Adică folosit, neoriginal.) Memorialistul nu poate scăpa de povara unor amintiri dureroase, cum ar fi sinuciderea în închisoare a colegului său Miron Chiraleu, în casa căruia s-a aflat întâmplător chiar în noaptea percheziției și arestării acestuia. Prin paginile cărții se perindă și alte personaje ale vieții literare din anii '50-'60. Matei Călinescu nu e, propriu-vorbind, un portretist. Observațiile lui despre aceste personaje sunt mai degrabă ale unui istoric (în parte, și al literaturii) care-și evocă, mișcat uneori de simpatie, alteori de antipatie, aducându-i în vederea urmașilor, contemporanii. *Portretul lui M.* (2003) e un document personal în fața căruia critica amuțește.

Z. ORNEA
(27 august 1930-14 noiembrie 2001)



Trei tipuri de contribuții au rămas de la Z. Ornea, unul dintre foarte rarii cercetători din vremea comunismului ai ideologiei literare: monografii de curente ideologico-literare, biografii și publicistică. Z. Ornea a debutat cu adevărat, după două studii mai degrabă de sociologie, cu *Junimea, Contribuții la studierea curentului* (1966), reluat sub titlul *Junimea și junimismul* în 1975, când devenise posibil un examen mai puțin grevat de *parti-pris*-uri ideologice. Trecuseră doar trei ani de la micul studiu, în premieră, favorabil lui Titu Maiorescu, datorat lui Liviu Rusu și mai urma să treacă unul până la întâia reeditare postbelică a operei critice (într-o culegere trunchiată, care nu conținea, de exemplu, *O cercetare critică*), când, iată, Z. Ornea consacra celui mai

de seamă moment literar al secolului XIX românesc o carte cuprinzătoare și documentată. Defectele cărții provin mai degrabă din omisiuni încă obligatorii decât din interpretări vulgarizatoare. Z. Ornea e un marxist bine temperat (ca în toate studiile lui ulterioare), competent în sociologie, dar și în filosofia culturii, perfect știutor al contribuțiilor clasice românești ori străine. Nimeni n-a zugrăvit mai obiectiv și mai minuțios decât el viața politică și culturală a României, începând din epoca lui Carol I și încheind cu aceea a lui Carol al II-lea. *Sămănătorismul*, *Poporanismul* și celelalte cărți sunt deopotrivă valabile sub raport istoric și ideologic. Aspectul literar al lucrurilor, neevitat nici el, e mai puțin atractiv și mai plin de generalități. Z. Ornea nu și-ar fi putut încheia periplul prin curentele din ultima parte a secolului XIX și din prima parte a secolului XX fără a se ocupa de perioada cea mai contradictorie sub raport ideologic, aceea interbelică. *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea* a fost publicat în 1980, dar continuarea, *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*, abia în 1995. Scrisă în bună parte înainte de 1989, această a doua carte n-a avut nicio șansă de tipărire în anii din urmă ai unui regim național-comunist. Z. Ornea nu întreprinde pur și simplu o critică de la stânga a ideilor de extremă dreaptă, deși marxistul care era nu se dezminte, ci și una plină de bun-simț și respectuoasă de adevărul istoric. Înainte de a se declanșa, urmare a publicării unor texte uitate ori ignorate mai devreme, campania contra „fascismului" lui M. Eliade și al congenerilor săi, Z. Ornea a analizat cu finețe și fără spirit de revanșă deriva ideologică. Z. Ornea s-a priceput ca puțini alții să înfrunte riscul de a transforma orice analiză a ideilor în dogmatismul de rigoare. În loc să ocolească monstrul, i-a făcut față. Era de fapt un social-democrat căruia epoca de după 1971 îi oferea o nouă provocare. A fi de stânga în plin protocronism constituia o neșansă, ca și a fi obiectiv în plin dogmatism. Alunecarea spre șovinism a comunismului românesc în deceniile 8 și 9 confirma analizele lui Z. Ornea despre anii treizeci și făcea similitudinile atât de izbitoare încât devenise mai ușor să critici stânga democrată decât dreapta legionară. Nu monografia despre Gherea i-a creat autorului greutăți cu cenzura, ci aceea despre extrema dreaptă din deceniul 4.

Biografiile (Maiorescu, Gherea, Stere) nu sunt deloc opere de ficțiune, ca *Viața lui Eminescu*, a lui Călinescu, înrudindu-se mai degrabă cu monografia despre *Maiorescu* a lui E. Lovinescu. Baza lor documentară este pe cât de întinsă, pe atât de riguroasă. Nu rămâne nimic necunoscut ori neinvestigat. E puțin probabil ca ulterior să mai fi apărut lucruri esențiale noi. Trecute *au peigne fin*, cele deja existente i-au sugerat autorului câteva piste utile cercetării de mai târziu, ca și unele surse nebănuite de informație. Lipsit de talent literar, Z. Ornea nu trage toată această inestimabilă materie în portrete ori în tablouri de epocă valabile artisticește. Nimeni nu va putea însă scrie despre cei trei ocolind biografiile lui Z. Ornea. Spre sfârșitul vieții, Z. Ornea a oferit o oarecare compensație pentru această carență a istoriografiei sale, când, în articolele din *România literară* și din alte reviste, reluate în șase ori șapte culegeri, a făcut apel la mijloace mai libere, inclusiv la amintiri personale, în zugrăvirea lumii literare din trecut sau din prezent și a fizionomiilor ei caracteristice. A fost un om de știință învățat și serios, căruia nu i-a displăcut, la bătrânețe, să cocheteze cu literatura, nu însă scriind ficțiune, ci colorând sentimental documentele.

MIRCEA ZACIU

(27 august 1928-21 martie 2000)



Într-un interviu din *Convorbiri literare* din 1975, Mircea Zaciu recunoştea o dublă „ascendenţă" scrisului său, format, pe de o parte, în severa tradiţie universitară clujeană (G. Bogdan Duică, I. Breazu, D. Popovici), iar pe de alta, prin contactul ulterior cu critica lui Tudor Vianu şi G. Călinescu, a căror „mobilitate spirituală" l-a „fascinat" pe discipolul celor dintâi, profesori mai curând decât critici, şi privind cu o „uşoară superioritate" publicistica, deşi unii dintre ei au practicat-o în tinereţe. Toate cărţile lui Mircea Zaciu, mai puţin poate monografia de debut consacrată lui Agîrbiceanu, sunt, în adevăr, rezultatul încercării de a face istorie literară cu mijloacele publicisticii, de a îmbina spiritul solid, informat, auster al şcolii clujene cu libertăţile de metodă şi de imaginaţie învăţate mai ales de la G. Călinescu. *Masca geniului* din 1967 nu arăta încă o marcă a personalităţii, ţinând de specia hibridă a istoriografiei agreabil diletante, dar *Glosele* din 1970 realizau mai bine echilibrul ce va deveni esenţial în *Colajele* din 1972, carte foarte frumoasă, veritabil jurnal de lectură, după un itinerar subiectiv, şi în care intensitatea „ficţiunii" critice – portret, evocare, amintire intimă – atingea punctul cel mai de sus, fără a se lipsi totuşi de elementul material de istorie literară şi de filologie, cu alte cuvinte de ştiinţa pentru care criticul se pregătise. („Colajele – afirmă autorul însuşi în interviul din *Convorbiri* – încheie şi deschid un alt ciclu de existenţă. Un capriciu al soartei m-a purtat timp de doi ani şi ceva prin Europa. Am văzut câteva ţări. Paradoxal, stadiul german nu m-a făcut mai pedant, dimpotrivă, m-a lecuit de pedanterie"). Ceea ce a urmat păstrează formula *Colajelor*, dar o şi modifică într-un chip subtil, modificare pe care nu ştiu dacă Mircea Zaciu a scontat-o şi care nu se mai explică direct nici prin climat, nici prin înrâuririle succesive, dar printr-o lege a vârstei şi a structurii intelectuale a autorului. Lucrul se observă în *Lecturi şi zile* mai clar decât oriunde şi constă în nevoia de revenire la sursa originară a educaţiei ştiinţifice a criticului, în regăsirea pasiunii pentru document şi bibliografie, pentru un izvorism superior, adică, unit cu o adevărată atracţie faţă de aspectul filologic al textelor. „Trebuie să mărturisesc din capul locului că nu sunt «arhivar»", nota Mircea Zaciu pe o pagină din *Ordinea şi aventura.* Arhivar: cu alte cuvinte un posedat al hârtiilor vechi. Dar, tot acolo, el adăuga şi împrejurarea că: „o nouă istoriografie literară românească nu putea să se limiteze la schimbarea principiilor de optică istorică şi de interpretare estetică a fenomenului, ci era datoare să ducă mai departe investigaţia şi sub raportul documentului, de unde o părăsiseră înaintaşii... Faptul acesta l-a simţit cu multă acuitate G. Călinescu, oricât celebra lui operă s-ar părea scrisă mai mult prin «sondaje» istorice decât printr-o urmărire documentară pas cu pas... Pare ciudat că acest strălucit interpret al fenomenului artistic era preocupat în ultimele decenii mai mult de investigările docu-

mentare decât de «revizuirile» estetice..." Cazul lui G. Călinescu nu e unic: îl repetă Ș. Cioculescu și, într-o măsură mai mică, Vladimir Streinu. La timpul lor, studiile maioresciene ale lui E. Lovinescu nu erau străine de un anumit documentarism. S-ar zice că intervine totdeauna în evoluția criticului o întoarcere la instrumentele istoricului literar și ale filologului, abandonate cândva (sau numai îmbunătățite) ca prea rigide, și repuse apoi în drepturi când emoția sintezelor sumare și a ipotezelor originale s-a consumat. Acest *du-te-vino* între imaginație și știință este condiția oricărui critic și el se constată atât în nivelul fiecărui text în parte, cât și la nivelul evoluției lui în general. Mircea Zaciu nu face excepție de la regulă. *Lecturi și zile*, *Bivuac* sunt cărți revelatoare pentru psihologia de maturitate a criticului, care începe să se teamă de sâmburele de gratuitate și de aproximație existente în orice interpretare și să caute reconfortul documentului. Scriitorul a avut, un timp, prioritate asupra savantului; e, acum, rândul acestuia din urmă, chiar dacă revanșa lui nu înseamnă altceva decât asigurarea unor garanții de precizie a informației; căci gustul libertății, al fanteziei literare, nu se pierde niciodată cu desăvârșire. Iată, chiar, aspectul paginii critice: nume, titluri, izvoare, referințe. Câteva articole sunt la origine cronici de ediții (ca și în secțiunea finală din *Ordinea și aventura*): meticuloase până la a nota cea mai mică eroare de transcriere, exhaustive bibliografic, de o utilitate incontestabilă în domeniul lor strict de acțiune. Stilul „breviarelor" lui Ș. Cioculescu e cam același. Dar și tematic, noile lecturi ale criticului sunt caracteristice: subiectele provin din zonele marginale ale unei istorii literare văzute ca șantier, cu opere în stare de proiect ori de bruion, unde crește vegetația bogată a jurnalelor intime, a caietelor de lucru, a amintirilor, a manuscriselor care-și mai așteaptă editorul, a corespondenței. E vorba de o plăcere de pionier sau de explorator în teritorii virgine. Însă acest nou chip de a face istorie literară își divulgă numaidecât și cealaltă față și anume aceea, cum să zic, artistică: și ea constă în jocul analogiilor și referințelor, în umorul ideii, care revelă o bucurie spirituală de o altă natură decît aceea documentaristă. Din molozurile istoriei literare criticul scoate la iveală materialele pure ale unui univers ascuns, sugestiv și insolit. Metoda însăși, detectivistică, întreține o impresie necontenită de surpriză și suspans. Mircea Zaciu e neîntrecut în observarea acestor primare structuri posibile pe care le extirpează de sub buruienile crescute în decursul anilor și le redă circulației culturale. El are intuiția unui creator de atmosferă, a unui prozator virtual, care compune, pornind, de exemplu, de la *Foletul Novel* și de la *Calendarele* epocii brâncovenești, acest tablou mateicaragialesc:

„Lectura lui (a *Foletului Novel*) devine pentru debusolatul și imprudentul Brâncoveanu un filtru de mandragoră. Astfel, biblioteca Stolnicului, din care se răspândesc și circulă «pildele», exaltările trecutului, eroii tragici și cei blestemați sau însemnați de neliniștea aventurii, e prăvălia infernală ce hrănea imaginația domnitorului și a acoliților săi, ducându-i la pieire. Scepticul studios de la Padova nu credea în valoarea profețiilor, ci în demonia declanșată de ele. Spirit solar, el sta sub semnul amiezii, al clipei *fără umbră*. Dar *amiaza* e totodată simbolul ezoteric al *peceții profeției* și, în lumea islamică, semnul rupturii, punctul originar al celor două parcursuri ciclice ale spiritului, de unde paradoxul *amiezei obscure*. Amiaza mai semnifică clipa sacrală a opririi mișcării ciclice, dinaintea frângerii unui fragil echilibru, ora care nu este oră: «Il est midi et la journée est partagée en deux/ Le soleil dévore l'ombre de nos corps, marquant l'heure qui n'est point l'heure: midi», spune Claudel în *L'Echange*, dînd metaforei amiezii o interpretare nietzscheeană. Oră a coincidenței, spre care aspiră celelalte ore într-o conspirație ce atinge aci perfecțiunea. După bătaia orei unu e reluarea timpului rătăcirii, al perdiției, al orbirii din care întâlnirea amiezii lăsase impresia că poți scăpa... Cantacuzinii erau meridionali, oameni ai amiezii conspirative în ideile și faptele lor. Cu ei, lumina strălucitor-înșelătoare a Brâncoveanului se frânge și, când va

bate ora tragică în temniţa Celor Şapte Turnuri, ea va fi singura adevărat premonitorie pentru toţi, semnificând declinul. *Omnia vulnerant, ultima necat...* Asemenea pagini de literatură curată se găsesc pretutindeni.

Mai departe, Zaciu pare interesat tot mai mult de istoria literară. *Viaticum* cuprinde studii foarte serioase şi documentate. Chiar şi când se ocupă de literatura prezentă, Zaciu pare a o privi în virtutea interesului unui istoric de mâine. Capitolul cel mai spectaculos din *Lancea lui Ahile* priveşte câteva puncte fierbinţi din viaţa literară din anii '70. Reface de exemplu dosarul plagiatului din *Incognito* de E. Barbu. Cu toate dovezile pe masă, Zaciu sintetizează şi, unde este obligat, tranşează. E necruţător, deşi catedratic; redeschide discuţia, în fond ca s-o poată închide; suflă peste protagonişti şi părerile lor în aer definitiv. Nu altfel procedează în *Poet şi critic*, în „conversaţia" (cuvântul îi aparţine) cu Mihai Beniuc. Măsurile de precauţie nu sunt ipocrite („Îmi pare rău că trebuie să scriu aceste rânduri"), căci simte (şi noi împreună cu el) că adevărul trebuie să fie rostit „de dragul adevărului şi dintr-o datorie... de restabilire a faptelor la dimensiunile lor reale", oricâtă supărare ar produce. Polemica lui Mircea Zaciu e, din nou, urbană şi ceea ce o face convingătoare nu este injuria, ci argumentul. Acrimonios, fără să jignească, susţinut de un patetism al ideii, înfrânat în limbaj, tonul articolului e plin de amărăciune. Unde Mircea Zaciu nu lasă nicio portiţă deschisă pentru replică este în expunerea sistematică, pe alocuri chiar pedantă, a faptelor. Când cei incriminaţi se lasă ispitiţi să răspundă, rezultatul este, pentru ei, catastrofal. Mircea Zaciu e un polemist de ocazii mari şi, citindu-l cu atenţie, înţelegem că s-a asigurat, înainte de a intra în dispută, de un scut ce nu poate fi, cu una cu două, străpuns. Al. Oprea, mai curând imprudent decât impavid, a încercat să riposteze în chestiunea publicării prescurtate de către *Manuscriptum* şi cu un titlu improvizat a unui memoriu adresat oficialităţii culturale de L. Blaga în 1959. Ar fi trebuit să ştie din capul locului că Mircea Zaciu nu i-a lăsat nicio şansă. A avut dubla naivitate să ironizeze întrebările pe care Mircea Zaciu le ridica în legătură cu textul lui Blaga, şi care erau, vai, din speţa mirărilor „făcute", şi să-i pretindă producerea textului integral („Pe ce se bazează M. Z., când emite asemenea acuzaţii grave privind deformările, deturnarea sensului, a esenţei documentului? Cunoaşte cumva acest document? Atunci să producă dovezile de rigoare"). Pentru a nu-i mai oferi, cum spune, „colegului Al. Oprea atâtea motive de haz în trucarea documentelor de istorie literară", Mircea Zaciu publică el însuşi memoriul, integral, care, cum se putea bănui, nu-i era necunoscut. Un ochi mai atent ar fi remarcat, chiar din primul articol, sub ironica acumulare de conjecturi, că autorul ştie mai mult decât spune: „Un cititor neavizat – scria Mircea Zaciu – va fi observat fără îndoială discontinuitatea «fragmentelor» ce par aruncate pe hârtie de un spirit în dezordine, cu salturi bruşte de memorie şi dispariţii îngrijorătoare în flagrantă contradicţie cu expresia întotdeauna închegată, coerentă, sistematică, a fiecărei pagini scrise de Blaga. O lectură mai atentă descoperă referiri criptice, trunchiate, care fac impresia unui şotron al memoriei ori – ceea ce e mai plauzibil, fiindcă Blaga a fost un spirit lucid până în ultimele sale clipe – a unor ingerinţe în text etc."

În câteva interviuri şi confesiuni, energicul polemist se dovedeşte un sentimental. Entuziasmele şi negaţiile lui sunt impregnate de tristeţe intelectuală. Profesorul e un erudit care se simte bine în bibliotecă, dar e totodată printre rarii dascăli ai universităţii româneşti din regimul trecut care au creat o şcoală. Clujenii ştiu mai bine că elev al liceului arădean „Moise Nicoară" şi audient al cursurilor lui D. Popovici la universitatea clujeană, ardeleanul Zaciu e totuşi câteodată mai muntean decât mulţi dintre criticii din nordul ţării şi lucrul acesta se vede bine în cele cinci volume ale *Jurnalului.* Fără deosebită valoare literară, *Jurnalul* ar fi putut fi un document al vieţii literare din anii '70-'80 ai secolului trecut, dacă n-ar fi prea de tot rodul unor rescrieri târzii şi capricioase (lesne observabile de către un

cititor nici pe departe atât de scrupulos ca autorul însuşi), care pun sub semnul îndoielii întregul. Zaciu nota cu grijă evenimentele literare la care participa. De exemplu, dezbaterile din Consiliul Uniunii Scriitorilor ori întâlnirile cu autorităţile culturale. I-am stat deseori alături şi pot depune mărturie că l-am auzit rareori vorbind în astfel de ocazii, în care excelau, ca oratori foarte critici, la adresa politicii culturale a vremii, Şt. Aug. Doinaş (citindu-şi, de obicei, cuvântul), Dan Hăulică, Geo Bogza, Dan Deşliu, E. Jebeleanu, Dorin Tudoran şi alţii. De scris, scria mereu, fără să ne dăm seama ce anume, atenţi cum eram la cei care vorbeau. *Jurnalul* conţine în mare parte acele notiţe rapide, dacă nu stenografiate. Poate că rescrierea era necesară. Însă rescriind, Zaciu a schimbat multe din observaţiile de moment şi faptul se remarcă. A plătit şi unele poliţe. O umoare variabilă, pe care studiile critice nu o lăsau să se întrevadă (dar memoriile despre Germania din *Teritorii*, da!) transformă multe pagini ale *Jurnalului* în reproşuri şi chiar invective destul de nedrepte, expresie a unor frustrări reapărute probabil în decursul timpului (Zaciu a fost mai mereu în conflict cu universitarii clujeni şi s-a şi pensionat cu primul prilej), accentuate după zilele din decembrie 1989, până la pierderea simţului măsurii şi până la o nebănuită capacitate de a-şi urî adversarii deopotrivă cu prietenii.

GABRIEL DIMISIANU

(n. 25 ianuarie 1936)



Dacă ar fi beneficiat de o periodicitate regulată şi de un post de observaţie stabil, magistratura critică a lui Gabriel Dimisianu ar fi meritat să fie luată în considerare ca una dintre cele mai lungi din literatura română. Cu o generaţie înainte, doar Ş. Cioculescu şi Perpessicius, singurii cronicari interbelici care şi-au continuat activitatea după război, s-au mai aflat atâta timp în linia întâi a cronicii literare, cu precizarea că ambii au preferat, mai ales în anii lor din urmă, înregistrării noilor sosiţi, comentarea savantă a unor cărţi de istorie literară ori de documente. Autorul *Schiţelor de critică* (1966) şi al *Fragmentelor contemporane* (2004) este, el, un cronicar constant al actualităţii literare vreme de aproape patru decenii. Risipite prin doar câteva reviste, îndeosebi *România literară*, cronicile au fost strânse, la intervale tot aşa de neregulate ca acelea la care au fost scrise, în peste zece volume. Lovinescian declarat, şi încă de la început, Gabriel Dimisianu este şi el încredinţat de importanţa unui „statut profesional şi etic" al criticii, privindu-şi îndatorirea de a citi noile apariţii ca pe una firească şi nediscriminatorie. Chiar dacă în sarcina lui cade în primul rând alegerea grâului de neghină, cronicarul citeşte, ideal vorbind, totul, acordând celui mai neînsemnat autor prezumţia de valoare.

Într-un interviu din 2002, reluat în *Amintiri și portrete literare*, Gabriel Dimisianu, căruia nu i-a plăcut niciodată să vorbească despre sine, mărturisește, cu modestia obișnuită, a nu fi avut pretenția să întruchipeze „tipul uman" al cronicarului literar, socotind că i-ar lipsi pentru aceasta promptitudinea și spiritul de discernământ. Însă un adevărat critic al actualității nu trebuie să scrie numaidecât în premieră, nici să dea dovadă de porniri belicoase. Din contra, e de preferat să fie un comentator bine temperat și pașnic, evitând judecățile sumare. „Năzuința către echilibru", pe care de asemenea foarte de timpuriu o semnala la T. Vianu (acela care renunțase la cronică fiindcă nu se simțea îndrituit să judece), este însușirea de căpetenie a autorului *Lumii criticului*, impunătoarea culegere de articole din 2000, când Gabriel Dimisianu se afla la vârsta maximei maturități. Cronicile, moderate și perfect urbane în ton, sunt crutate de excese, rod, de obicei, al orgoliului criticilor, așa că foarte puține dintre ele par, după trecerea vremii, greșite. Cei *Nouă prozatori* (1977) din generația '60 sunt încă, fără excepție, reprezentativi pentru canonul vremii. Li se va adăuga George Bălăiță, ceva mai târziu, lipsind doar Alexandru Ivasiuc despre care Gabriel Dimisianu n-a scris niciodată. După 1989 nu se observă o modificare esențială de atitudine – autorul rămânând fidel, unul din ultimii, scriitorilor din vechile generații. Acordă însă un loc mai mare contextului. Toată lumea a procedat la fel în deceniile de după revoluție. Relaxarea estetismului s-a datorat dispariției cenzurii. Numai rareori puteau fi evocate înainte împrejurările în care cărțile se publicau. După revoluție, criticul nu mai poate pierde prilejul de a povesti odiseea tipăririi *Dicționarului Zaciu* ori, cu atât mai mult, a *Jurnalului* lui Zaciu. O întreagă primă secțiune din *Lumea criticului* cuprinde însemnări despre actualitatea literară, despre idei sau dezbateri și are un pronunțat caracter polemic. Blajinul critic scoate sabia din teacă. Două sunt problemele care-i stau la inimă: apărarea valorilor literare revolute și dizolvarea spiritului critic în post-decembrism. Printre victimele, dacă se pot numi așa, ale unor articole pe cât de civilizate în formă, pe atât de dure în fond, se numără autori veleitari ca Ion Cristoiu ori cinici lipsiți de scrupule ca Dan Zamfirescu. Pe bună dreptate, Dimisianu respinge aprecierile lui Culianu despre „vidul de creație" din regimul comunist, atrăgând atenția că mai ales anii de după prăbușirea acestuia pot fi amenințați de scăderea valorii și rolului literaturii, în condițiile economiei de piață care preface cartea în produs comercial. Vehemența contestării de către noua generație de la sfârșitul secolului a înaintașilor e respinsă fără menajamente de Gabriel Dimisianu, care-i acuză pe junii corupți de către societatea de consum de a fi promotorii unui proletcultism fără ideologie. În plus, criticul consacră mai multe articole unor cărți uitate, îndeosebi romane apărute în anii '40. Recuperarea o mai încercase doar Al. Piru în *Panorama deceniului 5*, serialul lui Ion Cristoiu din *Amfiteatru* și din *SLAST* fiind interesat precumpănitor de ideologie și mai puțin de literatură. După 1989, când lucrurile se așezaseră, doar *Trădarea intelectualilor* a Anei Selejan, și ea precumpănitor ideologică, mai încercase operația. Pe „clasici", Dimisianu nu i-a ignorat niciodată, fără a fi totuși ispitit de istoria literară propriu-zisă. Negruzzi, Ghica sau Caragiale, preferații lui de la început până la sfârșit, au avut parte de reveniri numeroase, criticul dezvoltându-și uneori tezele din articole în studii și cărți, *Introducere în opera lui Negruzzi* fiind una dintre cele mai bune. Temperamentul cumpătatului autor al nuvelei *Alexandru Lăpușneanul* va fi reprezentat cu siguranță un motiv de atracție. Interesant este și că, alegându-și maeștrii întru critică, Gabriel Dimisianu îi adaugă lui Lovinescu pe Ș. Cioculescu, Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu și Perpessicius, întârziind să întregească lista cu G. Călinescu. În anii '70-'80, revenirea la Maiorescu și la maiorescieni avea un rost destul de asemănător cu acela al campaniei lovi-

nesciene din anii ’30-’40 în favoarea criticului de la *Junimea*. Protocronismul încerca să activeze o altă tradiţie decât aceea bazată pe occidentalizare şi discernământ critic decât a lui Maiorescu, şi anume romantismul naţionalist al unor Hasdeu şi Pârvan, redescoperindu-i la o jumătate de secol după ce generaţia ’27 îşi arătase încântarea faţă de euforismul lor ideologic. Gabriel Dimisianu alege spontan, ca toţi criticii de seamă ai generaţiei lui, tabăra raţionalistă şi democrată. În *Prefaţa* la *Repere* (1990) în care strânge prima oară studiile despre Cioculescu şi ceilalţi, Dimisianu este cât se poate de clar în privinţa opţiunii sale: „Pompiliu Constantinescu, Ş. Cioculescu, Perpessicius, Vladimir Streinu sunt, în deceniile trei şi patru ale veacului, făclierii nedescurajaţi de obstacole ai acestui spirit. Continuau ceea ce începuse Maiorescu, întăriţi în acţiunea lor solidară de convingerea că aceasta şi nu alta este calea de urmat. (...) În ce ne priveşte, tot aici ne găsim îndreptăţirea pentru ceea ce întreprindem, după puterile noastre, în critica literară de azi”. Abia în *Clasicii români* (1996) îl adaugă pe listă pe G. Călinescu, despre care scrisese totuşi un studiu încă de la începutul anilor ’80. Explicaţia întârzierii o găsim tot în *Repere*: „ Dar G. Călinescu? Despre G. Călinescu s-a scris enorm în ultimul sfert de veac şi nu ascund că am fost mobilizat şi de o intenţie compensatoare. Gloria sa actuală îi ţine oarecum în umbră pe ceilalţi mari critici contemporani cu el”. Resortul acestei rezerve e, aşadar, moral. Dată fiind structura sufletească a lui Gabriel Dimisianu, rezerva poate fi înţeleasă. Interesant este că printre rândurile studiului din *Clasicii români* putem citi şi o justificare. Dintre marii critici interbelici, Călinescu e singurul care n-a crezut în rolul atribuit de Lovinescu lui Maiorescu. Fraza celebră a lui Lovinescu e folosită ca motto la *Repere*: „La răspântiile culturii române veghează, ca şi odinioară, degetul lui de lumină: pe aici e drumul”. Cochetând cu ortodoxismul lui Crainic în anii ’20, întorcându-se apoi împotriva lui cu aceeaşi energie stilistică, distant faţă de Lovinescu, la al cărui cenaclu participă sporadic, carlist în 1940, anticaracostian în 1941-1943, colaborator partinic şi mediatic al stângii comuniste în 1944-1947, Călinescu a manifestat o unică antipatie intelectuală constantă în tot acest timp de repetate convertiri: faţă de Maiorescu. Până şi în 1963, când Liviu Rusu îl relansa pe criticul junimist pe scena literară, G. Călinescu a reacţionat, întrebându-se batjocoritor: „Titu Maiorescu, socialist?” E de mirare că Dimisianu n-a apelat făţiş la acest argument imbatabil.

Deja în finalul *Lumii criticului* sunt strânse şi alt fel de texte decât cele de critică: amintiri şi pagini de jurnal. Succesul de care se bucură îl încurajează pe autor să persevereze şi, iată, cea mai recentă carte a sa se intitulează *Amintiri şi portrete literare*. Cele mai multe au caracterul unor evocări. Reţinute sentimental, pline de tandreţe şi umor, evocările îi pun într-o lumină aproape mereu favorabilă pe scriitorii cu care paşii autorului s-au încrucişat cândva. Reproşurile sunt estompate sau lipsesc cu totul. Nimic din portretistica în *aquaforte* de la Lovinescu. Doinaş e apărat cu mult aplomb de învinuirile legate de dosarul de Securitate, nepublicat deocamdată, şi nu e deloc exclus ca intuiţia lui Gabriel Dimisianu să fie, măcar în mică măsură, corectă. Împotriva evidenţei merge însă depoziţia lui Dimisianu în cazul lui Ion Caraion. Dosarul acestuia a fost publicat şi nicio iluzie de inocenţă nu mai e permisă. Cu sine, Gabriel Dimisianu este mai puţin complezent. Într-o memorabilă întâlnire cu Arghezi octogenar, când avea el însuşi doar 23 de ani, este atât de intimidat de opinia complet defavorabilă despre critici a marelui poet, încât se leapădă de trei ori, precum Petru de Iisus, de profesia căreia abia i se dedicase.

LUCIAN RAICU

(12 mai 1934 – 2 decembrie 2006)



Cine i-a citit cartea despre *Gogol sau fantasticul banalității* (1974) – minuțioasă, originală și temeinică – înțelege ușor natura criticii lui Lucian Raicu, nu întru totul relevabilă de la debutul său din 1967 cu micromonografie despre Rebreanu. Faguet spunea că a citi bine înseamnă a citi încet. Critica lui Lucian Raicu este una lentă, înaintând prudent, cu pași mici, ocolind, tatonând, fixând. Psihologic, ea reprezintă o formă a amânării și, nu întâmplător, criticul socotește că scriitorul „este adesea un om cu atitudini și reacții întârziate". Reacția – a artistului, ca și a criticului – la șocul realului (în cazul criticului, la al cărții citite) trebuie să fie întârziată pentru a cumula suficientă energie. În artă, spre deosebire de viață, promptitudinea nu este profitabilă, ducând la epuizarea prea rapidă a energiei și la scăderea tensiunii. Artistul (și criticul) își pun singuri obstacole, își cultivă și sporesc tensiunea până la a o face de nesuportat. Într-un articol despre *Reflecții asupra spiritului creator* (1979), Raicu a descris „ermitajul criticului": pentru Raicu o capodoperă e totdeauna o dovadă mai demnă de luat în seamă decât o operă măruntă. Dar încă: abia în cazul ei, amânarea, tensiunea, obstacolul ating cote pe care opera măruntă nu le cunoaște. Există o intensitate a câmpului unei capodopere care îl atrage evident pe L. Raicu. Toată critica lui gravitează în această zonă. Autorul *Reflecțiilor* e un vulcanolog care caută apropierea craterelor și iminența exploziilor, mereu amenințat să piară, ca Pliniu cel Bătrân, sub lava unui Vezuviu literar. În recenziile la cărțile obișnuite, reface în imaginație aceeași mare activitate vulcanică, de unde și impresia de excesiv, de emfatic, de inaderență la obiect pe care ele o lasă adesea. În al doilea rînd, domeniul predilect al criticii lui Lucian Raicu este acest spațiu în care forma operei se întrezărește din aburii fierbinți ai nașterii ei. Lucian Raicu vorbește de o coincidență între formă și geneză: „Opera finită, înțeleasă bine, nu este altceva decât reprezentarea exactă a drumului spre ea și, deopotrivă, descrierea atentă a procesului de producere tinde să se identifice până la urmă cu imaginea înțeleasă a operei închegate". Și în concluzie: „Orice critică a operei este o reconstituire a genezei ei și orice tentativă de surprindere a momentului genetic este și o definiție veridică a operei constituite". Ideea e frumoasă, aplicabilă însă doar pe jumătate criticii lui Lucian Raicu al cărui obiect nu este totuși aproape niciodată opera propriu-zisă, ci așa-zicând posibilitatea ei. Considerațiile cele mai frapante se mișcă într-un câmp de potențialități, acolo unde opera, în stare născândă, mai poartă pe corpul ei spuma virtualităților de tot felul. Această critică respinge (nu de tot și nu, desigur, în principiu) orice *approach* pur formal, de tip structuralist, în care opera nu este decât un obiect sau o rețea. Ea e mai aproape de psihocritică, fără a urmări însă aspectul anecdotic, exterior, evenimențial. Opera este cea care reprezintă adevăratul eveniment în biografia oricărui creator, le replică Raicu biografiștilor de felul lui Troyat sau Maurois. E oricum o critică de identificare, de trăire, un dialog între conștiințe. În sfârșit, principala ei vocație este aceea anali-

tică. Sinteza e respinsă de două ori: o dată pentru că pare a nu reține din „viața” operei decât termenul final, acela ce poate fi fixat într-o formulă, floarea pomului, culeasă cu un gest elegant, dar ofilindu-se fulgerător; și a doua oară pentru că e, prin natură, prea categorică. („Rugat să rezume în două-trei fraze sistemul său filosofic, Bergson răspunde că dacă ar putea să facă asta n-ar mai fi scris sistemul, că tot sistemul este încercarea de a face acest rezumat”: iată un paradox aparent, care definește o gândire – critică, filosofică – analitică, pentru care a rezuma înseamnă a complica, a nuanța și a ezita la nesfârșit.). Observatorul literaturii ca potențialitate nu are cum iubi recea încremenire a sintezelor și lipsa lor de nuanțe. O lungă călătorie prin rădăcini și tulpină, tinzând necontenit spre coroana înflorită, dar amânând accesul la floare – iată visul secret al acestei critici „interioare” (chiar și când nu e profundă), lente (ca demers, chiar și când atenția e numai simulată) și impregnată de subiectivitate (chiar și când e vorba doar de un mod al spunerii, de un ton al vocii și nu de adevăruri personale). Între criticul-fluture (sau albină), ce colindă florile, și criticul-cariu, ce sapă infinite canale, instalându-se în casa altuia ca în casa proprie și „renovând-o” după gustul lui, nu mai e nevoie să spun care e metafora potrivită cu spiritul *Reflecțiilor* lui L. Raicu.

Într-un interviu acordat lui George Arion pentru *Flacăra* și reluat în finalul *Fragmentelor de timp* (1984), Lucian Raicu se referă la o celebră expresie a lui Stendhal: *avoir pour métier sa passion*. Făcând-o a sa, criticul mărturisește a fi avut noroc în alegerea profesiei pe care o exercită dintotdeauna deoarece aceasta s-a confundat cu o vocație. Oarecum în prelungirea acestei idei putem observa că nimic nu caracterizează mai bine pagina criticului decât patosul. Inteligent, cultivat, dotat cu simțul umorului, Lucian Raicu o are, mai presus de toate aceste însușiri, pe aceea a seriozității. El ia lucrurile în serios și vrea să fie luat, la rândul lui, în serios. Critica i se pare o experiență spirituală: nici mai mult, dar nici mai puțin decât atât. Își pune întreg sufletul în ea. E sincer, dar nu dispus să se confeseze. „Nu vă încredeți în confesiuni”, îl previne el pe conlocutor. Vreți să știți ceva despre mine? „Luați de pildă capitolul *Cu Tolstoi* din *Calea de acces*, ultima mea carte. Aflați acolo totul. Chiar și eu, în rarele clipe când devin curios de mine însumi, citesc trei-patru pagini, cu destulă mirare, cu destulă resemnare: va să zică asta este. (...) În capitolul amintit este chiar vocea mea vorbind despre Tolstoi.” Așadar calea de acces spre ființa autorului nu e alta decât opera lui. Și: „Calea de acces este calea care duce... pe care nu se află nimic, nicio idee primită, nicio prejudecată, nicio povară purtată inutil de colo până colo”. Îți vine să repeți vorbele criticului: va să zică asta este! Nu există în toată literatura română, un critic mai apropiat de ceea ce s-ar putea numi starea genuină a criticii. El spune: „...Lectura este o experiență suportată, iar scrisul este o practică în cadrul căreia, angajându-ne și inventându-ne, avem curajul să propunem altora să ne suporte pe noi, pur și simplu”. Plăcerea lecturii este una impură, înrudită cu suferința. „Da, o boală-nvinsă-i orice carte!”, remarcă Lucian Raicu în cuvintele poetului. A da curs vocației, care înseamnă, în ce-l privește, dorință de a citi și de a scrie despre ce citește, e altceva (și mai mult) decât a se lăsa în voia plăcerii, a jubilației, a exultării. Descoperă, e drept, în lectură un fel nemijlocit și prezent de a se manifesta, un epicureism sui-generis, asemănător cu al tuturor creatorilor pe care operele anterioare nu-i mai preocupă și pe care aproape că le-au uitat, în vreme ce aceea la care tocmai lucrează le macină nervii și puterile, îi ține încordați, îi obsedează. Dar plăcerea are ca revers o tensiune uriașă, aproape paroxistică; de aici *patosul*. Evocând într-un rând serile de la Școala de literatură, Lucian Raicu își amintește că luase obiceiul de a citi cu voce tare prietenilor săi din Gogol. Mărturisirea este în cel mai înalt grad semnificativă, notând felul în care intensificarea bucuriei lecturii devine la un moment dat dureroasă:

„Ceasuri în şir, nopţi în şir, abuzând de consimţământul la început doar formal al celorlalţi, tot până în zori, ca-n vremurile bune de odinioară, până ce cădeam răpus de oboseală (fizică), niciodată de plictiseală. Deşi repetam de zeci de ori aceleaşi pagini, fără să mă satur, cu un nesaţ crescând, aproape nebunesc. Nu era nimic de făcut, pofta de lectură, de interpretare, de mimică, de regie, în loc să slăbească, se intensifica şi oarecare surdă îngrijorare se făcea simţită în jur, printre intimi şi binevoitori, în familie şi în societate, oarecare dubiu privind echilibrul sufletesc al neistovitului cititor, actor, interpret, lipsit de măsură, de instinctul conservării, de reflexul limitării. Nu mai ştia, nu mai voia, nu mai era capabil să pună punct. Nicio speranţă, de nicăieri. Dacă nu era lăsat să înceapă, instaura teroarea semnelor de plictiseală; dacă, abuzând de spiritul concesiv al membrilor grupului, izbutea să înceapă – cu promisiunea fermă că va citi doar două pagini, atât şi nimic mai mult – nu mai era chip să termine. Era ca o boală, după toate semnele, incurabilă."

Patos, stare genuină, emoţie bucuros-chinuitoare, stil trăit al lecturii, în care opera citită e asimilată nu doar prin ideile ei, dar şi prin expresia caracteristică, sinceritate nebiografică, păstrând doar aura personalităţii reale a celui care scrie, nu derizoriul existenţei lui cotidiene – acestea şi altele se pot observa cel mai lesne în *Întrebări, mirări, exclamări*, primul din cele trei capitole ale *Fragmentelor de timp*, şi care continuă problematica şi tonul *Reflecţiilor asupra spiritului creator*. Aceste şaptezeci de pagini iniţiale sunt rareori egalate în interes al ideii şi în intensitate a expresiei de articolele grupate sub titlul *Fragmente de timp* (de unde totuşi putem reţine paginile despre caietele şi despre jurnalul lui Rebreanu în raport cu marile cărţi; şi «firimiturile», notele, copilăreştile «citate» din recenzii; somnoroasele reflecţii atât de «banale», bietele de ele, amintirile de toată mâna provocate de lectura lui Creangă, care-l încremeneşte, nu alta, de admiraţie; şi parcă deodată, cum aşa?, *Iţic Ştrul dezertor*, *Ion*, *Pădurea spânzuraţilor* –, unele din „Fragmentele despre Marin Preda", „Fraza tăiată", consacrat lui D. Mazilu – „Îl interesează, şi numai de la un anumit grad de complicaţie în sus, imposturile. Nu răul, ci ceea ce seamănă cu binele, nu impurităţile, ci ceea ce seamănă cu puritatea, cu inocenţa, cu nobleţea. Ticăloşia avidă de o bună conştiinţă..." –; în fine, „micile adevăruri" de mulţi trecute cu vederea din „Scene din viaţa literară" sau din cronicile literare din partea intitulată „Portrete contemporane"). În legătură cu cronicile propriu-zise, mi se pare că servituţile genului îl dezavantajează pe Lucian Raicu. Fragmentarismul său genuin n-are cum să umple, altfel decât cu generalităţi, unele din spaţiile inerente cronicii. Plăcându-i să se fixeze pe esenţe pure, se descotoroseşte prea repede de introduceri şi lămuriri, absolut necesare totuşi când comentezi în primă instanţă o carte. Ce să facă cititorul cu o fineţe critică precum aceea din articolul despre *Însoţitorul* lui Constantin Ţoiu („evitarea *nemijlocitului* stă în firea acestei deloc prozaice proze, care nu suferă decât adevăruri filtrate"), dacă nu i se spune mai nimic despre acţiunea şi personajele cărţii? Cronicile lui Lucian Raicu pot fi corecte şi profunde, dar n-au eficacitate. Vizează ţinte prea îndepărtate, pierzând-o pe aceea specifică genului cronicii. Din tot ce a scris, superioare sunt *Reflecţiile* (asupra practicii scrisului sau asupra spiritului creator) şi eseurile despre Gogol, Tolstoi şi ceilalţi „mari", unde se află în largul său, nestânjenit decât de regulile pe care şi le impune el însuşi, căutând şi găsind o cale de acces pe care nu se află nimic, niciun suflet străin. Reflecţiile sunt o combinaţie personală de observaţie critică, amintire şi jurnal. Din toate acestea câte puţin, într-o manieră extrem de atrăgătoare şi liberă, care îi permite autorului să fie liric fără să cadă în entuziasme facile. Lirismul său este o infuzie de subiectivitate. Lucian Raicu se explică (explicând şi titlul secţiunii) într-un pasaj reluat pe coperta a doua a cărţii: „Semnul de întrebare (?) şi semnul de mirare (!) zis şi de exclamare:

cât timp aceste două semne există şi sunt încă întrebuinţate, nu mai des, dar nici mai rar decât trebuie, viaţa omului mai are sens, nimic nu este încă definitiv pierdut". Se putea o definiţie mai bună a firii genuine a criticii proprii? Sigur, candoarea are nevoie de rigoare. Lucian Raicu nu face parte din speţa celor care sunt pur şi simplu poeţi ai criticii. În el, poetul e dedat cu filosofia, impresiile gândesc, intuiţiile au idei. Doar că nu-şi pierde niciodată o anumită inocenţă sau, mai exact, curiozitate faţă de tot şi de toate. Autorii şi operele lor i-o stârnesc deopotrivă. Criticul şi-l aminteşte pe Tudor Vianu părăsind sala teatrului după reprezentaţia cu piesa *Rinocerii* a lui Eugen Ionescu şi e frapat de îngândurarea de pe chipul lui: „cea mai expresivă din câte *figuri* mi-a fost dat să reţin". Spectatorul se mai afla în puterea spectacolului: dar când te gândeşti cine era spectatorul şi de la ce spectacol pleca, nu se poate să nu simţi pertinenţa observaţiei criticului. Întrebându-se ce este poezia, Lucian Raicu spune în alt loc: „Poezia nu e numai text, numai scriere materială, este şi existenţa însăşi a celor care o fac şi aura din jurul lor..." Absolut uimitor este portretul lui D. Stelaru, cunoscut după război, şi care infirmă (sau completează) imaginea boemului neglijent pe care ne-au lăsat-o confraţii de generaţie:

„Avea aproape cincizeci de ani când, după ce-l citisem, şi scrisesem despre el, l-am cunoscut, mai Poet decât fusese în tinereţea boemă. Discret, tăcut, poate timid, aşezat şi «serios», îmbrăcat cu îngrijire, extraordinar de *demn* în ţinută, sigur de sine fără urmă de emfază a încrederii; mi-a întins mâna, s-a prezentat («Dimitrie Stelaru») cu voce înceată, dar fermă: i se propusese un volum selectiv în *Cele mai frumoase poezii*; dacă sunt de acord să scriu prefaţa; eram de acord; mulţumesc, bună ziua. Venea la România literară de două, trei ori pe an, aducea câte un ciclu de versuri, se aşeza pe un scaun şi, fără vorbă, aştepta să fie citite de către redactorul secţiei de poezie; redactorul îşi scotea ochelarii, citea, se apropia de Stelaru, îi spunea şi el două vorbe, Stelaru răspundea ceva în şoaptă, apoi se ridica de pe scaun, dădea mâna cu omenosul redactor, dădea mâna şi cu mine şi cu ceilalţi, spunea bună-ziua sau bună-seara, pleca. Nu întreba când apar versurile; el îşi făcuse datoria, le oferise, aşteptase cuminte şi demn să fie citite, treaba sa *se terminase*."

Astfel de portrete, de instantanee mai există la Raicu. Al lui Camil Petrescu, bunăoară. Lucian Raicu are, evident, condei de prozator. Dar el este, să nu uităm, un critic, un om al ideilor, al disociaţiilor, al speculaţiilor. „În roman primează soarta, neglijabilă din punct de vedere istoric, a individului, a «bietului om»" – *scrie el combătând teza că ar exista cu adevărat romane politice sau chiar istorice.* „Nu Napoleon este important aici, ci Bezuhov, Nataşa, Platon Carataev, din perspectiva lor asistăm la teribilele evenimente." Altundeva, se întreabă cum începe o carte: poate începe într-un fel pentru cititorul ei şi în altul pentru autorul ei sau poate începe în acelaşi fel pentru amândoi. O tipologie spirituală şi exactă se stabileşte pe această bază neaşteptată. Dar despre locurile comune? „Un falnic loc comun este şi cel care sanctifică existenţa unei magii artistice; cea a eternei povestiri... Îndoielile în privinţa ei persistă, până când, în carne şi oase, se iveşte cineva capabil s-o dovedească. Isaac Bashevis Singer este un astfel de magician. Arta sa, cu totul inefabilă, se naşte ai zice din nimic, din acea sărmană realitate la îndemâna oricărui observator, lipsit de cine ştie ce putere de pătrundere şi dintr-o foarte obişnuită reverie pe marginea ei, din puţină confesiune..." Reţeta continuă pe mai bine de o pagină. Concluzia ne interesează de asemenea: „Privim degetele care ţin condeiul povestitorului de modă veche; poate că nu ştiu ele, poate că în ele stă inexplicabilul. Unde în altă parte?" Aş putea înmulţi dovezile că Lucian Raicu este neîntrecut mai ales în acest fel de a citi, cu maximă atenţie, cu creionul în mână. El e în primul rând un mare cititor, care glosează

cu o lucidă naivitate pe marginea operelor, după ce a stăruit, a revenit, a aşezat frazele autorului sub lupă, până la a li se vedea porozitatea infimă. Glosele lui sunt fragede, minuţioase, şocante, captivante printr-o dezordine aparentă de neprofesionist, aş zice, de om care iubeşte cărţile, sub care se ascund însă tiparele stabile ale unei indiscutabile competenţe critice.

VIRGIL NEMOIANU
(n. 12 martie 1940)



Foto: I. Cucu

E foarte probabil că, dacă nu emigra în 1973 în SUA, Virgil Nemoianu s-ar fi impus ca un onorabil anglist român, autor de studii (*Structuralismul*, 1967), eseuri (*Calmul valorilor*, 1971, *Utilul şi plăcutul*, 1973), puţine de anglistică propriu vorbind, sau traduceri din scriitori englezi, americani şi germani. Un academic, Nemoianu rămâne şi în SUA, dar cărţile scrise în engleză (abia în '90 va reîncepe să scrie în româneşte) sunt, fără excepţie, opere de pionierat mondial în câteva domenii importante, iar bibliografia pe care se bazează ar fi fost de neconsultat în România. Criticul era pe deplin conştient, când îşi scria teza de doctorat despre idilă, în anii 1969-1971, că ea reprezintă „un soi de tranziţie între modul de gândire al unui tânăr intelectual format în perioada comunistă [...] şi disciplina conceptuală a lumii academice occidentale." Şi preciza în acelaşi avertisment la ediţia românească a *Micro-armoniei* (1996): „Anume încărcături sentimentale şi trăiri sociale se văd transportate din Estul Europei în Vestul îndepărtat al lumii occidentale şi «traduse» acolo sau topite în matrici raţional inteligibile". *Micro-armonia* „recuperează" un gen literar considerat multă vreme minor, mai ales după respingerea lui de către romantici: idila. Virgil Nemoianu face un pas mai departe în reevaluarea rolului idilei în istoria literaturii, peste contribuţiile mai vechi (Jean Paul, Schiller) sau mai noi (Friedrich Sengle), definind-o ca „model", în legătură cu pastorala, care este genul literar proxim de care se diferenţiază. Derizoria idilă a lui Gessner şi Florian, de care romanticii şi-au bătut joc şi care l-a determinat pe G. Călinescu să condamne întreaga poezie a secolului XVIII francez la minorat, devine dintr-odată „un fenomen specific unei anumite perioade", care a transmis prin intermediul ei „un mesaj important" şi desigur unic. „Un gen literar considerat minor capătă demnitate literar-istorică", va conchide Nemoianu. Ca „viziune stilizată a unei realităţi ideale", oglindind un micro-cosmos stabil şi fericit, idila este ilustrată de câteva capodopere ale literaturii occidentale, datorate lui Goldsmith, Smollett, Goethe, Schiller, Hoffmann şi alţii. Nu există în cartea lui Nemoianu exemple din literatura română. Ele pot fi descoperite totuşi la romanticii şi postromanticii noştri, de la Alecsandri la Bolintineanu şi de la Eminescu la Coşbuc. Însă

o rea înţelegere a toposului idilic a prevalat în critica românească (şi, cum se vede, nu numai în ea) până târziu. Vladimir Streinu, de exemplu, ironiza *Rodica* lui Alecsandri, pentru idealitatea artificială a reprezentării unei ţărănci, deşi modelul idilic ca atare părea perfect valabil şi uşor de recunoscut în pictura lui Grigorescu sau Aman. Nici *Teoria secundarului* (1989) nu conţine referiri la spaţiul românesc, cu excepţia lui Blaga, deşi de la Ibrăileanu la Lovinescu (acesta pomenit o singură dată de Nemoianu) problema caracterului reacţionar al literaturii s-a pus de câteva ori. Lovinescu, de exemplu, socotea că literatura „este de la sine o forţă reacţinară." Noutatea în cărţile lui Nemoianu constă în reevaluarea unor concepte până deunăzi aproape exclusiv negative, de obicei dintr-o perspectivă, politic, de stânga, cum ar fi chiar reacţionarismul, dar şi avangarda sau conservatorismul. „Literatura şi arta, spune Nemoianu, nu intră în tiparul ordinii umane: ele ţin de iraţionalitate şi aleatoriu, surpriza şi dispersiunea fac parte din însăşi esenţa lor". O discuţie aparte merită estetismul care, în opinia lui Nemoianu, ar fi „contrar mersului înainte al istoriei", ca o formă de utopism, şi încă definită numai prin opoziţie; în societăţile conservatoare, precum cea victoriană sau wilhelmiană, estetizanţii ca Swinburne sau Morris ori cercurile artistice müncheneze aveau o orientare de stânga; în schimb, Noua Critică americană din anii '40 ori estetismul din epoca comunistă erau considerate de dreapta, individualiste şi elitiste. Acest fel de a vedea lucrurile nu e complet necunoscut istoricilor culturii din Occident şi a trecut în ochii unora drept legitim, dar în spaţiul răsăritean el a fost respins cu multă energie, ca o dovadă de gândire retrogradă. Comunismul, care a pariat (demagogic, evident) pe ideea de progres, a conotat negativ toate conceptele antinomice, interzicând *de facto* literatura inspirată de ele. Ca o ironie, nu doar intimismul, ca reflex al individualismului, dar idila a căzut victimă a campaniilor ideologice comuniste, considerată vinovată de prezentarea vieţii în roz, ceea ce, la drept vorbind, ar fi trebuit să satisfacă pe deplin oficialităţile, de vreme ce le punea la adăpost de imagini realiste sau critice. Nemoianu explică foarte bine paradoxul: „...Natura progresului în artă şi în literatură diferă fundamental de natura progresului istoric. În linii mari, o operă de artă poate oferi, prin sclipirile ei, o soluţie durabilă crizei istorice subiacente: o operă idilică sau senincomică realizează acest lucru în mod direct, una tragică sau satirică în mod indirect [...]. Dezvoltarea istorică nu are (însă) nevoie de răspunsuri ideale sau autonome, ci de negaţii empirice ale contradicţiilor". Concluzia lui Nemoianu este că literatura e reacţionară prin natura ei şi că, la limită, „orice literatură poate deveni duşman prin simplul fapt că *este* literatură". Secundariatul literaturii, evocat de titlul cărţii, are un înţeles pe jumătate antifrastic: literatura, arta sunt secundare fiindcă nu se pot opune cu adevărat istoriei şi politicii. Dar şi fiindcă tradiţia liberală a artelor le-a legat de mersul înainte, de progres, raţiune, avangardă şi nu, cum s-ar fi cuvenit, de opoziţie, conservatorism, iraţional, mister, reacţionarism şi ariergardă. Analize excepţionale (la *Coriolan* de Shakespeare, la filosofia, şi culturală, a lui Blaga) ilustrează teza cărţii care se încheie cu interesante consideraţii despre critica literară şi despre felul cum se situează ea în raport cu „erodarea (principalului) sub acţiunea secundarului".

Foarte interesanta *Teorie a secundarului* n-a circulat aproape deloc în România după 1989, anul în care a apărut ediţia americană. Teza ei de bază, care contravenea flagrant ideologiei literare din regimul încheiat, şi-a produs efectul asupra ideologiei şi criticii noastre abia după câţiva ani de la revoluţie, când au început să aibă un cuvânt de spus despre literatură intelectuali cu formaţie de sociologi, filosofi, politologi, sau veniţi din ştiinţele pozitive şi care au fost atraşi de studiile multiculturale şi de interdisciplinaritate, cum ar fi H.R. Patapievici, Solomon Marcus, Mihai Şora, Mihai Dinu, Andrei Cornea, Andrei Oişteanu şi alţii. Unii dintre ei scriau deja înainte, dar cu un ecou

limitat. Literații, la modă, când comentau *Teoria cunoașterii*, nu-l raportau pe Blaga la Thomas Kuhn sau la Nelson Goodman și, dacă auziseră de Derrida, n-aveau idee de Richard Rorty, pe a căror „linie de gândire" îl înscrie Nemoianu pe autorul român. O viitoare ediție a cărții ar trebui să facă un loc și scriitorilor români reacționari și punctelor lor de vedere exprimate de-a lungul timpului. Și nu doar acelora din interbelic care, ortodoxiști, naeionescieni, ori fasciști au făcut deja obiectul criticii severe a liberalilor și a marxiștilor de toată mâna, dar a unora chiar al căror reacționarism s-a apropiat mai mult de norma europeană a vremii, ca de exemplu Camil Petrescu, în articolul consacrat reacționarului Lăcusteanu, ale cărui memorii despre 1848 le reabilitează literar și moral, împotriva moștenirii higienice a raționalismului junimist.

Capodopera lui Nemoianu este *Îmblânzirea romantismului. Literatura europeană în epoca Biedermeier*, datând din 1984 și tradusă în românește în 1998, tot o reevaluare, dar nu a unui concept sau model, ci a unui mare curent artistic. Locul acordat literaturii române (așezată într-un raport normal cu suratele ei europene) a creat o anumită emulație, dacă nu printre specialiștii noștri în romantism, care au rămas în general pe pozițiile lor, în orice caz printre ceilalți istorici ai literaturii. Propunându-și să observe romantismul în dinamica lui istorică, și nu doar să-l descrie, Nemoianu sugerează existența unui lung proces de creare a spiritului romantic și care ar avea mai multe centre de emergență și mai multe vârfuri de sarcină. Fără a nega particularismele, autorul cărții nu face din existența unității romantismului un absolut, admițând în sânul curentului evoluția și excepția, principalul și secundarul. Pentru istoricii literaturii române, noutatea și câștigul au constat în lichidarea dicotomiei romantism-clasicism, care grevase definirea romantismului nostru de constatarea unei impurități congenitale și totodată împiedicase alinierea lui la romantismul european contemporan. Acest fapt i-a determinat pe comentatori să considere romantismul românesc decalat și deviant față de acela european. Nemoianu vorbește de două momente în manifestarea romantismului: unul, înaintea și în jurul lui 1800, și prezent doar în Anglia și Germania, și altul, între 1815 și 1848, care cuprinde întreaga Europă occidentală și de răsărit. Studiul se ocupă pe larg de acesta din urmă, numit *Biedermeier Romanticism (B.R.)*, și discutat de Friedrich Sengle pe spațiul german, un romantism îmblânzit, plin de elemente locale și particulare, militant, pe fondul apariției statelor naționale și îl opune *High-Romanticismul*-ului *(H.R.)* de primă oră, „înalt" atât în sensul de prim, cât și în acela că a cultivat perspectiva cosmică, eroică și revoluționară asupra lumii. Noi înșine aparținem *B.R.*, prin epoca în care romanticismul s-a putut ivi în literatura română (care era încă medievală la ecloziunea *H.R.*), toate trăsăturile putând fi identificate, de la manifestul inaugural (Introducție la *„Dacia literară"*), din 1840 și până la militantismul național al pașoptiștilor. Scriitori de tip *H.R.* au existat și la noi, nu însă în contemporaneitatea istorică unor Wordsworth sau Coleridge, ci mai degrabă ca temperament artistic, unul chiar la începuturi, Eliade Rădulescu (a debutat în anii '20), altul, M. Eminescu, spre sfârșit (culminație a carierei literare în 1883). Paradigma *B.R.* se verifică ireproșabil pe textele literare și teoretice ale pașoptiștilor români.

Virgil Nemoianu este și autorul unui studiu despre Șt. Aug. Doinaș, scris cu eleganță și rigoare, și a numeroase eseuri pe teme literare, culturale, religioase (*Jocurile divinității*) și politice (*România și liberalismele ei*). El e un om de dreapta, gânditor conservator, apropiat în SUA de republicani, nu neapărat însă un antiliberal, dacă dăm liberalismului sensul european din secolul XX, un democrat atașat valorilor sigure, stabile, „vechi", inclusiv celor religioase, chiar dacă nu disprețuiește iluminismul laicității care a călăuzit Revoluția Franceză. În critică, pariază pe secundar contra principalului și pe ariergardă și reacționarism contra avangardei și a progresismului. A învățat perfect lecția academică americană, studiile lui fiind cuprinzător umaniste,

dacă nu strict vorbind interdisciplinare, socio-culturale mai degrabă decât literare, informate suculent, neutre în expresie și moderate în ton. Alături de Matei Călinescu (mai puțin modificat totuși de spiritul universității americane din ultimii patruzeci de ani) și de Sorin Alexandrescu (alții ca Toma Pavel, Mihai Spăriosu, M.P. Culianu, Eliza Ghil, deveniți specialiști cu mare reputație în Europa și peste Ocean, fiecare în domeniul lui, unul ca lingvist și poetician, care a abjurat de la crezul structuralist al tinereții, într-o carte faimoasă, altul specialist în antropologie culturală, al treilea în istoria religiilor, cea din urmă în literatura franceză de după cruciada albigensă, nu pot fi considerați eseiști români, nescriind în română și netratând subiecte românești, așa cum piesele franțuzești ale lui Ionesco ori eseurile lui Cioran de după emigrare nu aparțin literaturii române), Virgil Nemoianu propune un model de critic fără tradiție în România, dar care pare să ofere deja unele garanții de emulație în viitor.

MIRCEA MARTIN

(n. 12 aprilie 1940)



Foto: I. Cucu

Mircea Martin și-a adunat sub un titlu (*Generație și creație*, 1969), împrumutat de la Tudor Vianu, o parte din cronicile literare publicate în revista *Amfiteatru*; și trebuie s-o spun din capul locului, volumul impune un critic într-o mult mai mare măsură decât reușiseră articolele succesive să impună un cronicar. Cauza se lămurește în structura însăși a acestor articole, care nu sunt prime analize, puncte de reper pentru o construcție ulterioară, ci (în conștiința autorului) construcții, ele înseși, de sine stătătoare, nu anticipații, ci forme rotunde și definitive. O prudență paradoxală îl oprește pe Mircea Martin să aibă primul cuvânt, îndemnându-l să-l spună pe ultimul.

Lucrul cel mai evident în articole este rotunditatea lor, structura închisă a ipotezei critice. Autorul mizează pe o formulă memorabilă pe care, fie că o pune la început, fie că o lasă pentru sfârșit, o are totdeauna în minte din prima clipă. Iată, aproape la întâmplare, câteva asemenea formule: „Ion Alexandru își concepe poezia ca pe o *dezvinovățire* (...). Noblețea lui este de a întâmpina cu fervoare o vină care nu-i aparține și de a o ispăși înainte de a o recunoaște". „Marin Sorescu e un cinic al poeziei" care „pare sortit să scrie întruna arte poetice". „La 24 de ani Constanța Buzea pare a-și găsi vocea *îmbătrânind* cu bună știință". „Romanele lui Al. Ivasiuc sunt niște *procese mascate*". „Ion Negoițescu e un *cleric* – religia lui e gratuitatea. Cartea aceasta (*Poezia lui Eminescu*) nu e atât sinteză funcțională, cât operă de rafinament și decadență". Faptul că aceste formule sunt premisele criticului nu arată neapărat că ele sunt și spontane. Mircea Martin „lucrează" articolul, îl scrie probabil de mai multe ori, migălindu-l,

ascultându-i cadenţa interioară, mereu cu acelaşi scrupul de definitiv şi de perfect. El nu se încrede în inspiraţie, ci în elaborare şi stilul este elegant şi fin, dar „făcut", căzând uşor în ispita feminină a cuvintelor frumoase (fervoare, fascinaţie, seducţie etc.). Totuşi, cu puţin noroc, câte o frază devine aşa de sugestivă în muzicalitatea ei, încât iertăm calofilia: „În universul lui Nichita Stănescu, sunetele caută guri care să le rostească, orbitele plutesc în întâmpinarea ochilor, lucrurile aşteaptă cuvintele ca să existe, cuvintele fug de lucruri ca să nu piară". Lipsa spontaneităţii se mai traduce şi printr-o teamă exagerată de discursivitate. Criticul evită introducerile, digresiunile (zadarnice, dar odihnitoare pentru spirit), adică tot ce ar putea coborî articolul pe o pantă expozitivă sau anecdotică. El intră de-a dreptul în temă, prin poarta strâmtă a unei caracterizări laconice şi ceea ce urmează este mai mult o ilustrare; articolul se termină, în fond, înainte de a începe cu adevărat, iar plăcerea criticului nu este de a analiza, de a-şi dezvolta ideea, ci de a o exprima concentrat şi definitiv. Mircea Martin este un critic pentru critici şi scriitori, fiindcă nu face nici pedagogie literară, nici istorie, nici filosofie; el ia opera în sine, o izolează în eprubetă, după ce a sterilizat în jur totul, şi o supune analizei chimice în căutarea individualităţii inefabile. Reduce comentariul la minimum, dispensându-se până şi de referinţele culturale (operele sunt rareori comparate între ele, filiaţiile par criticului inutile). Este la mijloc o ambiţie de a realiza un act critic pur, adică numai estetic. Nu ştiu dacă între criticii de astăzi, mai este vreunul atât de fidel criticii estetice, precum Mircea Martin în cronicile sale.

Câteva propoziţii din *Avertisment* explică această renunţare ca pe un mod de „identificare infinit repetată" dintre analiza critică şi „conştiinţa operei" literare. (O critică de identificare a susţinut Georges Poulet.) E vorba de a reda operei coerenţa semnificativă printr-o „fidelitate fundamentală". Cel puţin în două dintre articolele consacrate poeziei identificarea se produce, în cele despre Nichita Stănescu şi Ion Alexandru. Spre a nu repeta observaţiile, să ne mărginim la ultimul, neîndoielnic, foarte caracteristic. Criticul îşi construieşte viziunea pe ideea (esenţială la Ion Alexandru) a dezvinovăţirii şi a ispăşirii unui păcat originar al omului. Poetul găseşte prilejuri de suferinţă în orice existenţă şi îşi imaginează o existenţă a suferinţei absolute: „infernul". Dar el nu vrea să ajungă prin infern la purificare şi nici să dea suferinţei un sens de purgatoriu moral: „Atitudinea cea mai semnificativă, scrie Mircea Martin, mi se pare a fi, dimpotrivă, dorinţa de a rezista în această lume, de a *rămâne*, de a face din propria existenţă obstinată un criteriu de adevăr. Demnitatea suferinţei e mai puternică decât suferinţa însăşi". Poetul nu caută absolutul şi masochismul său ascunde un orgoliu de extracţie ţărănească. „El aparţine, deci, fundamental, morţii, dar ceea ce îi aparţine lui sunt numai cuvintele. Chinul *infernal* al lui Ion Alexandru este de a voi să se dezvinovăţească prin moarte şi de a nu o putea face decât prin cuvinte". În felul acesta, „infernul discutabil" al poetului capătă o coerenţă extraordinară care face palpabilă nu o suferinţă abstractă, nici una psihologică, dar poezia însăşi ca formă de suferinţă, în ceea ce are ea mai real şi mai tainic, mai adevărat şi mai misterios. În cazul prozei, „identificarea" criticului se realizează cu mai mare greutate şi nu pentru că i-ar lipsi pătrunderea (în definitiv, cam tot ce scrie el despre Al. Ivasiuc, N. Breban şi ceilalţi este superficial exact), dar pentru că genul lui de critică se realizează mai ales prin poezie: o critică pură este, înainte de orice, o critică a poeziei.

Altceva este *Critică şi profunzime*, în care criticul a renunţat la comentariul curent de carte care i-a adus un bun volum de cronici, consacrate celei mai tinere literaturi, însă conţinând deja semnele dezerţiunii premature din publicistica propriu-zisă. Cronica literară presupune un anume temperament care se vede că i-a lipsit. Studiile ulterioare aparţin unui teoretician, obligat mai puţin să judece decât să caracterizeze. Mircea Martin, critic plin de scrupule, foarte reticent în păreri, luându-şi mii de precauţii,

cam indecis (nu şi în expresie), a preferat, la treizeci de ani, ca atâţia alţii înaintea lui, confortul studiului de bibliotecă. În *Argument* metoda întrebuinţată apare clar: „Efortul constant al exegezei a fost să refacă de fiecare dată coerenţa unei concepţii critice personale, mai mult decât s-o înscrie în tipare generale şi s-o subordoneze astfel. Am încercat să ne ţinem cât mai aproape de texte, să intrăm în intimităţile de gândire, uneori contradictorii, ale autorilor, să aprofundăm prin identificare demersul lor. Generalizările – câte sunt – vor să apară numai din imediata proximitate a obiectului concret". E o recunoaştere francă şi trebuie să admitem că aproape toate notele criticii lui Mircea Martin sunt aici: descriere minuţioasă dinăuntru, identificare ce nu exclude distanţa, frică de generalizare. Mai departe, autorul ne sugerează că, deşi născute pe parcurs, ideea şi unitatea cărţii sunt de găsit „în ceea ce dialogul angajat cu fiecare personalitate în parte scoate ca numitor comun pentru însăşi definiţia actului critic". Aşadar: ce leagă între ele „transcendenţa tehnică" a lui Paul Valéry, „conştiinţa totală" a lui Marcel Raymond, „senzaţia" lui Jean-Pierre Richard şi acea facultate care nu se confundă nici cu intelectul, nici cu pura intuiţie (deşi le implică) pe care o defineşte Gaëtan Picon? Ideea de *profunzime*. Dar ce vrea să zică asta şi în ce măsură ea priveşte pe psiho-critici, sociologi marxişti, structuralişti, sartrieni etc.? Procedând prin sondaj, Mircea Martin ne lasă să credem că el nu exclude din principiu niciuna dintre celelalte direcţii. Totuşi profunzimea rămâne evaziv explicată în *Avertisment*: „Profunzimea despre care vorbesc unii dintre criticii prezenţi în volum este o profunzime a spiritului, nu a inconştientului, ea păstrează un sens al totalităţii, se lasă îmbogăţită de simţuri şi luminată de istorie". Frumos şi vag. Desigur, multe observaţii sunt remarcabile, iar unii autori, abordaţi într-un chip original. Criticul are fineţe de gândire. Despre Sainte-Beuve, bunăoară, se spun câteva lucruri interesante, mai ales în precizarea sensului pe care-l avea la el contestata metodă biografistă:

„Părerea comună este că metoda lui Sainte-Beuve constă în explicarea operei prin om şi că tot aici s-ar afla şi eroarea sa. În ce ne priveşte, credem că reconstituirea istorică şi biografică nu reprezintă pentru el mijloace ori etape intermediare în analiza operei; acestea se confundă cu însăşi critica lui, cu scopul ei ultim, căruia analiza îi este subordonată [...] Altfel spus, greşit nu e faptul că îl interesează biografia mai mult decât opera. În ciuda aparenţelor, specific beuviană rămâne mai degrabă folosirea operei în conturarea biografiei, decât folosirea biografiei în conturarea operei".

Tonul face critica: şi acest ton, deopotrivă ferm şi moderat, Mircea Martin îl găseşte în scurtul *Argument* (iarăşi un *Argument*!) preliminar al cărţii despre *G. Călinescu şi „complexele" literaturii române*. „Cu toate riscurile pe care le implică o confesiune făcută pe nepregătite, trebuie să încep prin a spune că această carte e un proiect de adolescenţă", declară criticul din capul locului. Ideea de a scrie despre G. Călinescu l-a urmărit de la prima lectură a *Istoriei*, pe care o întâmplare fericită i-a scos-o în cale prin anii '50, şi care a fost fascinantă. Pe autorul ei îl va cunoaşte direct ceva mai târziu: „Vederea omului – temperament focos, teatral şi cabotin (sau, mai degrabă, histrionic), premeditând gesturi spontane, soluţii imprevizibile, efecte hilariante şi mizând astfel pe complicitatea masivă a auditoriului – n-a adăugat nimic esenţial fascinaţiei exercitate de opera sa..." Această mărturisire este preţioasă. Ea divulgă de fapt adevărata natură a relaţiei criticului de azi cu criticul de ieri şi care tocmai una de fascinaţie nu este. Fascinaţia presupune subjugare, iar Mircea Martin, dovedindu-se sensibil la „inteligenţa repede mergătoare la ţintă" a lui G. Gălinescu, după cum recunoaşte în limbajul chiar al acestuia, şi la greu egalabila lui artă a „metaforei suverane", rezistă în schimb efectelor actoriceşti sau,

poate, vrăjitoreşti, ale „iluzionistului" care era G. Călinescu. Aceste efecte *nu adaugă nimic* impresiei iniţiale, consolidată ulterior prin frecventarea statornică şi lucidă a operei. Respingând, deopotrivă, denigrarea şi exaltarea, Mircea Martin doreşte să rămână senin în mijlocul exagerărilor: „Cartea aceasta nu se va situa la mijloc între două excese contrare, ci, pe cât îi va sta în putinţă, deasupra şi în afara lor". Aici nu e simplă chestiune de principiu profesional, dar şi de înclinaţie temperamentală. Critica lui Mircea Martin evită excesele în chip, aş zice, spontan. Ea este generoasă, dar nu entuziastă; exactă, calmă, până la marginea lipsei de nerv uneori; mai dispusă a cumpăni de două ori argumentele decât a recurge din prima clipă la cel care pare mai atrăgător; sacrificând ideii expresia şi riscând, în felul acesta, să nu fie la fel de strălucitoare pe cât este de temeinică. Nimic mai deosebit, aşadar, de critica lui G. Călinescu însuşi, barocă, flamboaiantă, excesivă. Cel mai interesant lucru rămâne un întins prolog consacrat „complexelor" literaturii noastre. Observaţia liminară este aceea că pionierii culturii noastre nu au avut sentimentul niciunui handicap istoric: abia în fazele târzii ale evoluţiei, sentimentul handicapului istoric dă naştere unor adevărate „complexe", pe care diferitele construcţii teoretice, de la maiorescienele forme fără fond la sincronismul lovinescian şi mai încoace, încearcă să le conştientizeze sau, din contra, să le mascheze. „Numai insuficienţele devin probleme", spusese Ralea, citat de Mircea Martin. În lumina însă a propriei teze, criticul putea preciza că nu pur şi simplu insuficienţele, cât *resimţirea* lor ca atare devine problemă. Coborând pe firul istoriei până în epoca paşoptistă, Mircea Martin descoperă acolo sursa multora din doctrinele ulterioare. Mesianicii utopici, cum i-a numit G. Călinescu, sunt la originea doctrinarilor exaltaţi ai afirmării naţionale, ca Hasdeu, Iorga şi alţii.

Cu articolele, studiile şi interviurile adunate sub titlul *Singura critică* (*Cartea Românească*), Mircea Martin revine, după propria mărturisire, în actualitate, arătându-se preocupat „de condiţia criticii, de rostul şi de posibilităţile ei în ambianţa literaturii contemporane". Spre a nu eluda spiritul mărturisirii, să citez şi precizarea: „dacă admitem că a scrie despre Blaga sau Fundoianu, despre G. Călinescu sau Jean-Pierre Richard însemna a o fi părăsit". Actualitatea, fireşte. Autorul însuşi nu împărtăşeşte sentimentul acelor comentatori ai săi care „au ţinut să consfinţească retragerea mea din critica la zi, şi să presupună cu tandreţe că ea va rămâne definitivă". Şi, totuşi, dacă nu o abdicare, un fel de retragere din actualitate s-a petrecut, după cronicile din *Generaţie şi creaţie*, fie şi numai prin faptul că Mircea Martin a preferat dintre cele trei tipuri de critică distinse de el însuşi – de întâmpinare (valorizantă), de situare (sincronică) şi de analiză (diacronică, hermeneutică) – pe cea din urmă. Nu are, cum spune mai departe, nici promptitudinea, nici regularitatea unui foiletonist (deşi îi place să sublinieze faptul de a fi scris cel dintâi despre câte o carte): ţine totuşi să se implice în procesul de afirmare a literaturii contemporane. Revenirea începe cu critica: nu republică recenziile risipite prin reviste, în decursul anilor, ci studiile rezultate din recitirea integrală a unor autori şi câteva din pledoariile ocazionale în favoarea criticii. Atitudinea principală învederată de noul volum este tocmai o astfel de pledoarie: „Câtă vreme încercări de izolare şi de marginalizare a criticii se mai produc, o asemenea pledoarie nu e inutilă. Până la urmă tot se va înţelege de către toată lumea cât de adânc şi de vital e împletită critica în evoluţia unei literaturi şi a unei culturi. Nu orice critică, fireşte, ci mai ales aceea care îşi ia în serios misiunea fără s-o absolutizeze şi, în orice caz, fără să se absolutizeze în vreuna din apariţiile individuale, care se devotează fără profituri scontate, care îşi defineşte personalitatea printr-o convergenţă constructivă, nu prin diferenţiere cu orice preţ." Aici găsim programul fundamental al lui Mircea Martin şi crezul lui cel mai intim. Trebuie să recunosc că, spre cinstea lui, criticul îl respectă cu stricteţe în toate textele,

atât în cele „ocazionale", care deschid şi închid volumul de faţă, cât şi în portretele ample de critici din secţiunea mijlocie. Ideea unui soi de necesar pluralism critic apare în orice ocazie, chiar şi în succintele intervenţii pe tema funcţiei criticii, a obiectului şi scopurilor sale, în care, deşi nu are cum intra totdeauna în fondul lucrurilor, autorul îşi exprimă cu limpezime punctul de vedere. Aceste articole au, înainte de orice, o „ţinută" remarcabilă, uşor academică, învăţată de la Vianu, un ton care impune respect: polemice, deseori, în spirit, nu sunt niciodată agresive în stil; se feresc de exagerare, de vehemenţa gratuită care ne dezgustă uneori în publicistică, de procesul de intenţie; încearcă să convingă prin justeţea argumentelor, nu prin tăria vocabularului. A pleda în favoarea criticii înseamnă, desigur, în primul rând, a o folosi cu demnitate. „Suspiciunea faţă de critică – scrie Mircea Martin – n-a fost şi nu este altceva decât suspiciune faţă de intelectualitate şi faţă de cultură în genere". Profesionalismul criticului ne dă gradul exact al angajării lui (şi invers): „Criticul este «dezinteresat» tocmai pentru că e interesat exclusiv în judecata care constituie chiar propria sa operă". Mircea Martin pledează, apoi, foarte frumos pentru impersonalitate ca „probă a depăşirii de sine" şi afirmă că „singura critică acceptabilă e cea care nu se consideră pe sine *singura*..." O confirmare imediată a acestei nobile definiţii descoperim în portretele de critici care urmează.

ION POP
(n. 1 iulie 1941)



Ion Pop a debutat cu versurile din *Propuneri pentru o fântână* (1966) şi era deja, în *Biata mea cuminţenie* (1969), placheta lui cea mai cunoscută înainte de întâiul său studiu critic despre *Avangardismul românesc* (1969) – o premieră acesta în epoca postbelică –, un remarcabil poet, uitat foarte curând după aceea din pricina unei tenace şi laborioase activităţi critice. Volumele de poezie care au continuat să-i apară, dar la intervale mari, iar după 1989, unul singur, au intrat în conul de umbră al cronicarului literar (interesat exclusiv de poezie, ce e drept, de toată mâna), al istoricului literar şi al monografistului (Blaga, Voronca, Naum, Nichita Stănescu). După un stagiu în Franţa, Ion Pop a publicat două cărţi de interviuri cu mari personalităţi culturale franceze, printre cele mai serioase din câte avem. Critica propriu-zisă e academică, informată, descriptivă, egală ca ton, fără ţâşnire subiectivă. Îi lipseşte originalitatea în caracterizări şi e timidă sub raportul judecăţilor de valoare. Oricum am lua-o, e curioasă predilecţia pentru avangardism a unui om atât de serios şi în fond de conservator şi a unui poet mai degrabă tradiţional. Critica lui Ion Pop rămâne inconturnabilă bibliografic.

Poezia merita însă mai mult respect. Poet minor, în definitiv, şi livresc, Ion Pop e deseori citabil pentru versuri foarte frumoase:

„Ce trist trebuie să fie în pământul lui,
Isaac Newton,
Harnice toamne mai coc pentru el
atâtea mere roşii, atâtea mere aurii,
cu bubuit de tobă să cadă le dau drumul,
de mii, de zeci de mii de ori deasupra lui,
să spună-acel secret pe care el
de foarte multă vreme îl cunoaşte,
de când plimbându-se-n grădină, fu lovit
de-un singur măr numai o dată."

Poetul e un caligraf, concis şi pregnant, dotat cu un foarte fin umor al ideii:

„Nu ştiu dacă fumul bibliotecii din
Alexandria
l-o fi făcut să tuşească pe Caesar,
ori să strănute
pe slăvitul Calif.

Poate da, poate nu.

Nicio cronică nu ne spune.

Însă mie – cum o vorbă zice –
tot mai frică îmi e
de cezarii care nu tuşesc
şi de califii care nu strănută."

Sugestia politică nu lipseşte nici într-o poezie care, în 1985, de la titlu (*Totul*) putea da de gândit Cenzurii:

„Totul, ah, totul în jur
îmi spune că viitorul
va fi de aur.

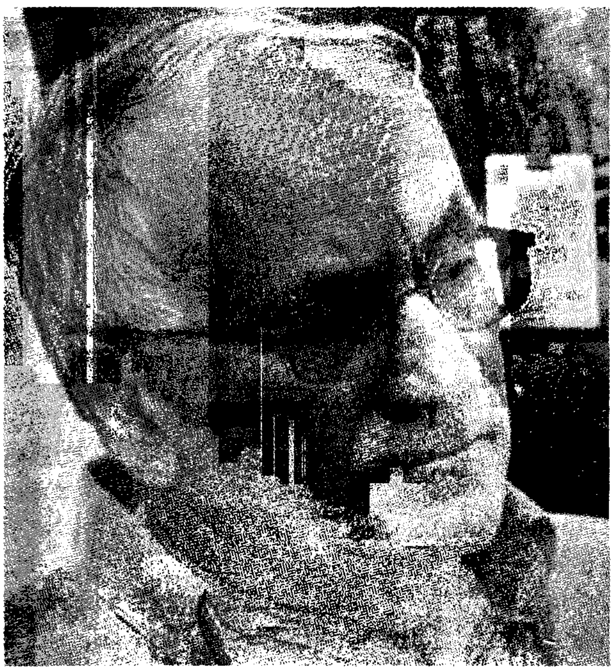
Căci trebuie să existe
şi metale incoruptibile.

Spun asta privind în oglindă
o icoană aproape bizantină,
două mâini
cu tencuiala gata să se desprindă,
un cap ruginind încet
în nimbul umed."

SORIN ALEXANDRESCU
(n. 18 august 1937)

Cartea de debut a lui Sorin Alexandrescu (*William Faulkner*, 1969), o viitoare teză de doctorat, rămâne cea mai bună monografie consacrată de un critic român unui scriitor străin. În câteva privinţe, ea reprezintă un pionierat. Faulkner se număra printre recent recuperaţii scriitori occidentali, dintre contemporani, tot aşa ca Dostoievski dintre cei clasici. Bibliografia pe care se sprijină Sorin Alexandrescu este, lucru neobişnuit în epocă, imensă şi, fără excepţie, străină. Autorul discută, la un moment dat, receptarea lui Faulkner în lume (o singură monografie în primii douăzeci de ani, câte una pe an în următorii douăzeci), notând că a fost contestat şi de la stânga, şi de la dreapta: tipul de observaţie era inedit într-o vreme în care numai primul dintre cele două concepte politice era conotat pozitiv. Astfel de libertăţi de exprimare mai există în carte, care nu „datează" aproape deloc. Autorul îşi propunea să urmeze „câteva drumuri de acces" în opera lui Faulkner, oarecum în maniera celui mai de seamă comentator american al ei, Cleanth Brooks, care, în 1963, se mulţumea, el, cu un „singur drum posibil". Spre deosebire de Brooks, expert în elucidarea detaliilor, Sorin Alexandrescu revenea la o abordare a operei în integralitate, cu „unelte" noi şi într-un limbaj critic de asemenea schimbat. Dacă des-

crierea universului şi a tipologiei faulkneriene avea o tradiţie, aceea a artei narative n-avea niciuna. Nici Wayne C. Booth, nici Gérard Genette nu-şi tipăriseră lucrările fundamentale în materie de narativitate, tiparul structuralist de analiză fiind la începuturile sale. Aride, capitolele de acest fel din monografie reprezentau totuşi o inovaţie. Sorin Alexandrescu s-a aflat mereu cu un pas înainte faţă de critica momentului, schimbând de câteva ori registrul de preocupări ori metoda. O va spune el însuşi mai târziu: „De-a lungul atâtor ani, *l'âge aidant*, am trecut cu doar aparentă seninătate, adesea însă cu nemărturisită descumpănire, de la critica literară tradiţională, estetizantă, la poetică jakobsoniană, semiotică greimasiană, naratologie genettiană şi, mai în urmă, la teoria discursului cultural şi la deconstrucţie textuală". Faza greimasiană şi restul din opera lui se reflectă în câteva studii în olandeză, engleză şi franceză, netraduse în română, deşi, unele, despre poeţi şi prozatori români. Originale vor fi cărţile, traduse şi ele în mare parte,



Paradoxul român (1998) şi *Privind înapoi, modernitatea* (1999), ilustrând faza următoare a criticii lui Sorin Alexandrescu, aceea socio-culturală şi de istorie a mentalităţilor, ambele, opere de pionierat la noi, plecând din Foucauld, Mannheim, Bourdieu, din nou Greimas, Genette şi Barthes, însă fără insistenţă pe teorie, pe concepte. Ceea ce la Matei Călinescu şi alţii este, fiind vorba de exemplu de modernism ori de postmodernism, extrem de laborios, e rezolvat la Sorin Alexandrescu prin câteva tuşe precise. Discursul socio-cultural e acela de la Foucauld, care „evacuează conceptele clasice de autor, disciplină de studiu, căutare a adevărului", şi nu examinat în teorie, ci prin „practici supuse unor reguli", un discurs anonim şi colectiv, dincolo de persoane, considerat în el însuşi. O analiză se referă la felul în care au receptat contemporanii războiul din 1877. Valoarea „istorică" devine o „valoare adăugată". Alta denunţă manipularea de către junimişti a imaginii despre ei înşişi. Discursul poporanist de imediat după 1900 e şi el obiect de deconstrucţie, ca şi acela legionar de după Primul Război. Acest din urmă studiu (cuprins în *Paradoxul român*) este excepţional. Toate cărţile despre Garda de Fier (ştiute lui Sorin Alexandrescu) au preferat aspectul istoric al evenimentelor. Autorul *Paradoxului român* e interesat, el, de discursul politic legionar. Nu înainte de a-i fixa contextul şi originile. Legionarismul s-ar fi născut din antiliberalism. Autorul se arată oarecum mirat de promptitudinea reacţiei legionare la un liberalism care abia îşi sărbătorea primele succese majore. Dar lucrurile au stat la fel în toate reacţiile noastre: n-a fost autohtonismul consecinţa imediată a europenizării de după 1918? sau, cu exact un secol în urmă, nu s-a datorat naţionalismul romanticilor descoperirii Occidentului? „Fenomenul legionar", cum l-a numit M. Eliade, a fost rodul dereglării sistemului politic românesc, după dispariţia conservatorilor, şi când liberalii şi ţărăniştii n-au reuşit să-şi asume nevoile şi dorinţele (nu încă sub forma unor revendicări conştiente) ale *stării a patra* ivită în anii '20. O remarcă originală este că sursa ideologiei (câtă a fost) legionare se află în neoconservatorismul unor N. Iorga şi A.C. Cuza, cu precizarea că succesul Gărzii nu trebuie pus,

cum s-a făcut mai mereu, şi în niciun caz exclusiv, pe seama corupţiei politice, a crizei economice şi a şomajului care afectau *starea a patra.* Explicaţia succesului popular şi deopotrivă intelectual al Gărzii s-ar datora tipului ca atare de discurs, nu ideologic, de idei, ci emoţional şi mitic. Un discurs nici măcar politic sau care a refuzat constant politicul şi bazat pe exemplul personal în stare de sacrificiul suprem, şi nu atât pe retorică, pe vorbe, cât pe gesturi, pe „corporalitate". Codreanu nu ţinea discursuri şi nu primea aplauze. Fascinaţia pe care o exercita consta în prezenţa lui fizică şi, desigur, în spectacolul pe care el şi însoţitorii săi îl ofereau, în care cabotinismul, trucajele erau perfect mascate de impresia de naturaleţe şi de sinceritate. Stilistica acestui pseudodiscurs îşi are, în opinia lui Sorin Alexandrescu, originea în acela romantic, al stângii liberale din secolul XIX, reluat de Pârvan, Iorga şi A.C. Cuza în secolul XX.

Tot cu un pas înainte îl surprindem pe Sorin Alexandrescu în cele două articole, din păcate prea succinte, despre canon. Criticul proclamă impetuos „un grabnic sfârşit al canonului estetic". Ideea circulă în ideologia postmodernilor noştri. O vom găsi şi la M. Cărtărescu, şi la I.B. Lefter. În ce priveşte, mai întâi, canonul în care se înscrie romanul secolului XX, Sorin Alexandrescu găseşte insuficiente criteriile interne (aşadar estetice) pe care le-am propus eu însumi în *Arca lui Noe.* Are dreptate că interbelicul e mult mai complex decât rezultă din opoziţia modernism-tradiţionalitate din celălalt canon, extern, al lui Lovinescu. În privinţa triadei mele, obiecţia pe care eu i-aş face-o, după un sfert de veac, nu este că se rezumă la planul estetic (lucru neadevărat, de vreme ce în spatele doricului, ionicului şi corinticului ca „forme" romaneşti se află istoria mentalităţilor, schimbarea produsă în însăşi „înţelegerea" fiinţei umane), dar că abordează de la stânga, neliberal, societatea capitalistă, mai degrabă ca Zeletin şi Bourdieu decât ca Popper şi Hayek, de unde o anumită simplificare a evoluţiei ei. Cum se va vedea din capitolul final al *Istoriei critice,* unde voi furniza şi motivele, nu pot împărtăşi teza conţinută în somaţia lui Sorin Alexandrescu de a pune capăt canonului estetic. O parte din rezerva mea de principiu se găseşte de altfel chiar în prezentarea de către Sorin Alexandrescu a rolului jucat de canonul estetic în secolul care ne desparte de Titu Maiorescu.

VALERIU CRISTEA

(15 ianuarie 1937-22 martie 1999)

Într-un fel de postfaţă la prima lui carte (*Interpretări critice,* 1970), Valeriu Cristea făcea distincţia între o critică a curiozităţii sainte-beuviene, disponibilă, infidelă, trecând din operă în operă, şi una devotată marii opere, aliată, satelită; pe cea dintâi o punea sub semnul lui Don Juan, pe cea de a doua, sub semnul lui Tristan. Deşi a scris cronică literară, cu oarecare consecvenţă, alcătuindu-şi chiar şi culegeri de cronici, vocaţia adevărată a lui Valeriu Cristea pare a fi aceea a studiului temeinic despre mari autori, explicată de el însuşi prin formula tristanescă a alianţelor, pe care cărţile maturităţii, de la *Tânărul Dostoievski* la *Dicţionarul personajelor lui Creangă,* o ilustrează fără dubiu. *Alianţele literare,* de exemplu, conţin trei studii consacrate satirei (Caragiale, Arghezi, Swift) şi două romanului (Duiliu Zamfirescu, Marin Preda), foarte instructive prin aplicaţie şi pătrundere analitică. Înainte de orice, criticul este un cititor atent, prelungind cu bună ştiinţă impresiile lecturii, verificându-le, ordonându-le după o idee, fără a face, decât cu greutate, pasul spre construcţia liberă. Fantezia critică nu-i lipseşte, dar ţine de amănunte; vecinătatea textului o atrage, ca magnetismul unei planete sateliţii. Inhibiţia aceasta nu i se poate reproşa, căci este constitu-

tivă. Efectul ei pozitiv este garanția de seriozitate; acela negativ, o anumită pedanterie a demonstrației. Metoda criticului (tematistă sui-generis, mai ales în *Spațiul în literatură*) constă în documentarea minuțioasă a intuițiilor, cu lux de citate. Nimic nu rămâne doar sugerat; totul e dovedit până la epuizarea argumentelor. În legătură cu Arghezi criticul însuși afirmă polemic: „A te mărgini la caracterizarea, oricât de exactă, dar generală, a prozei lui, cursă în care, după exemplul lui G. Călinescu, au căzut mulți ... nu este de ajuns". Nu-și cruță niciun efort și nu lasă în urmă nicio portiță deschisă: pentru uimirea, îndoiala sau dezacordul nostru. Ne obligă să-l credem pe cuvânt. Critica e umbra operei: stăruitoare, tenace, învăluitoare. Colaborarea lui cu scriitorul o exclude, de la un punct, pe aceea cu cititorul. Dacă Don Juan, abandonându-și pe rând cuceririle, ni se poate părea uneori grăbit sau superficial, el nu încetează totuși niciodată a ne stârni

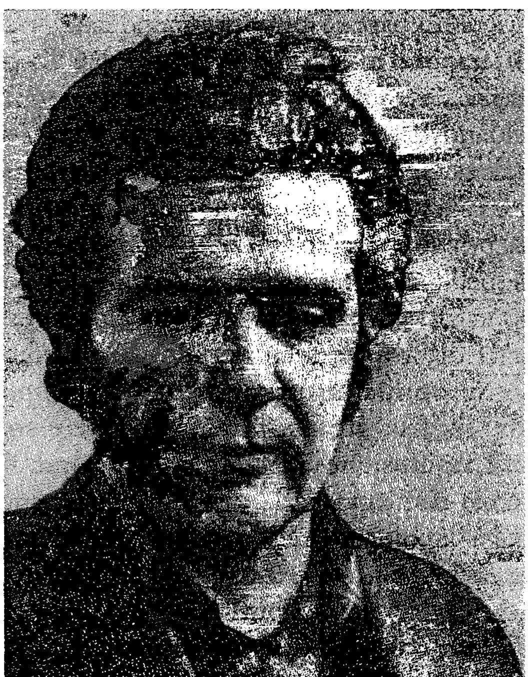


Foto: I. Cucu

curiozitatea. Tristan, în schimb, cu devotamentul lui împins până la devoțiune, sfârșește prin a ne interzice accesul la frumoasa Isolda. Și, în același loc: „Înțeleg critica literară ca pe un vampirism al esențelor, ca puncții succesive în măduva operei"; ca și celelalte fraze-program din *Interpretări critice*, și aceasta este semnificativă prin luciditatea ei. Studiile sunt puncții succesive în opera lui Caragiale, Arghezi, Cervantes sau Swift. Eșantioanele astfel obținute sunt apoi examinate în laborator. Procedarea nu-i scutită de stereotipie. Spectacolul propriu-zis ni-l oferă, totuși, criticul și mai puțin opera. Aici e toată curiozitatea (ca să nu zic paradoxul) acestei critici interesate de interpretarea literaturii sub raport existențial și moral, și care ar voi să se lase absorbită de operă, s-o locuiască până la identificare.

Să exemplificăm prin studiul despre satira lui Caragiale. Esențială ar fi în prozele și comediile acestuia „inconsistența" personajelor: ele ar exprima vidul sufletesc. Pe o latură, vidul e de natură socială. Mimetismul burgheziei ca clasă (și nu numai al celei românești) provine din modul cum burghezia dintr-o țară a luat-o ca model pe aceea din altă țară; e un rezultat al spiritului de schimb, prin care ea se definește. În al doilea rând, literatura lui Caragiale reacționează la o formulă de artă, aceea psihologistă a romanului realist. Mimetismul, în acest caz, golește personajele de psihologie, le transformă în manechine, anticipație a prozei celei mai moderne: „În comparație cu eroii acestuia (ai romanului din secolul XIX), striviți de balotul uriaș al vieții lor interioare, Mitică poartă nonșalant și ostentativ o simplă legăturică prinsă la degetul mic". Și, în același stil pregnant: „Caragiale a reușit... o extraordinară «golire» a personajului literar. «Vidul» și nu egoismul... reprezintă trăsătura sa distinctivă. Printre personajele literaturii universale, acelea ale lui Caragiale sunt dintre cele mai «imponderabile». El îi lasă în urmă chiar și pe Vladimir și Estragon, pe care îi «umple» întrucâtva nostalgia lui Godot, amestecându-se numai cu «ușorii», de care vorbea L. Raicu, din opera lui Gogol". De la „inconsistența" psihologică la aceea fizică și, în fine, la aceea a limbajului, demonstrația criticului parcurge întreg traseul; să precizez că această inconsistență, acest vid, nu sunt o lipsă de structură: e vorba de un vid care

se încheagă, de o inconsistență artistic consistentă, de un gol plin de sens.

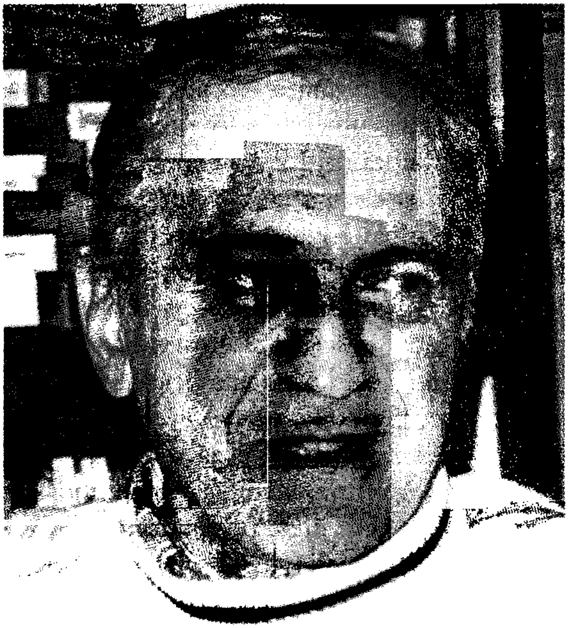
Unul din titlurile cărților lui Valeriu Cristea, *Fereastra criticului* (1987), e folosit de autorul însuși ca o metaforă potrivită criticii lui N. Steinhardt dintr-o confesiune a căruia a și împrumutat expresia. E o metaforă pentru critica lui Valeriu Cristea însuși: fereastra prin care el privește literatura este, ca și în confesiunea lui Steinhardt, una privilegiată, aflată la înălțimea cea mai prielnică, la un nivel care-i permite să vadă atât întregul, cât și amănuntele. În fond, critica lui Valeriu Cristea a tins de la început (conștient ori nu) să alieze cele două perspective: una apropiată, care restituie opera în intimitatea ei, și una îndepărtată, ca o hartă la scară. De aici aspectul oarecum contrastant al acestei critici, în care extraordinara răbdare cu care textul e străbătut în toate direcțiile, aproape „transcris" critic, se conjugă cu plăcerea de a generaliza, de a defini și de a exprima memorabil. Din nou un studiu despre Caragiale ne furnizează cel mai bun exemplu. După ce examinează cu lupa nu prea cunoscuta schiță *Lună de miere* (și ar trebui reproduse paginile ca să devină palpabil procedeul), criticul ajunge la două concluzii deopotrivă de spectaculoase: prima este definirea satiricului (Caragiale, Swift) drept un „străin" și „încă și mai grav", drept un „spion patriot, operând în propria țară", din rațiuni de sănătate morală; a doua este că „*Lună de miere* reprezintă un concentrat al literaturii caragialiene", un arhetip pentru anumite situații și personaje. Finalul articolului sună astfel: „Satira lui Caragiale, indiscutabilă, refuză și e lipsită de forța inumană, inexorabilă, a pamfletului-ghilotină de tip swiftian. O anume bonomie o îndulcește, cel puțin uneori". Această constatare dă apă la moara ipotezei lui Ivasiuc din *Împăcarea în pitoresc*, unde Caragiale nu e invocat, dar se pare, iată, că ar fi putut fi. Există totuși uneori la Valeriu Cristea o contradicție între observațiile pe text și viziunea generală de la care de obicei pornește. Criticul pare uneori robul prejudecății. Cele două dicționare de personaje (ale lui Dostoievski și ale lui Creangă) sunt anticipate de două studii asupra autorilor. Plecând de la o idee despre operă, Valeriu Cristea este cruțat de eroarea curentă la autorii de astfel de dicționare și anume că zugrăvirea caracterelor este o fază preliminară obligatorie a interpretării operei. Pompiliu Marcea a susținut această opinie greșită în prefața la dicționarul lui de personaje sadoveniene: în realitate, de la Kant încoace, sinteza premerge totdeauna analizei. Cea mai banală caracterizare a unui personaj implică o viziune integrală asupra operei din care face parte. Pot spune, de pildă, ca majoritatea comentatorilor, că Vitoria Lipan e o femeie respectuoasă de tradiție care își caută bărbatul spre a restabili ordinea tulburată a lucrurilor sau, ca I. Negoițescu că e o femeie rea și avară care vrea să-și recapete oile. Ambele caracterizări stau pe o idee despre *Baltagul*. Ceea ce e uneori surprinzător la Valeriu Cristea este că el e un foarte meticulos cititor al textului, care n-are însă încredere până la capăt în propria investigație. Nu o dată, ideea generală e contrazisă de constatările de amănunt și criticul nu pare dispus s-o amendeze. Un exemplu frapant ni-l oferă capitolul din *Dicționarul personajelor lui Creangă* despre *Soacra cu trei nurori* (reluând de altfel un pasaj din *Despre Creangă*). Teza este următoarea: „După atâtea voioase lecturări ale textului, realizăm până la urmă că autorul poveștii ne relatează o crimă comisă cu premeditare și în care moartea survine prin supliciu, o crimă (totuși) nemotivată în text și în totală disproporție cu tradiționalele defecte ale acestui tip literar universal, atât de timpuriu și definitiv fixat în trăsăturile sale, care e soacra". Teză riguros inexactă, în primul rând fiindcă tocmai disproporția la care se referă criticul ne obligă la o „lectură voioasă", adică la una în registru comic, care exclude din principiu perspectiva morală asupra faptelor. Dacă reluăm descrierea pe care criticul însuși o face întâmplărilor, și din care extrage portretul soacrei, înțelegem și mai puțin încăpățânarea lui de a vedea în comedia lui Creangă o dostoievskiană crimă, însă fără pedeapsă. Ca să nu mai spunem că „reabilitarea" tipului soacrei (fixată în literatură exact prin defectele de la Creangă) se bate cap în cap cu o tradiție milenară. Tot o simplă prejudecată

stă şi la temelia câtorva studii (de altminteri remarcabile, mai ales acela despre Breban) în care li se reproşează unor prozatori români (şi implicit criticilor lor) absenţa perspectivei „luminoase" şi morale asupra lumii, ceea ce ar micşora valoarea operei lor. Valeriu Cristea a stăruit până la sfârşit în convingerea că în literatură paradisul e superior infernului şi că măreţia e totdeauna legată, la cei mai mari dintre artişti, de iubire şi de compasiune. La ce rătăciri l-a condus această gândire „pozitivă", s-a văzut când a ţinut partea guvernanţilor imediat după 1989, în câteva articole scandaloase, acuzându-i în bloc pe opozanţi că se fac sclavii unor porniri tenebroase şi ai unei uri fără motiv faţă de bunele lor intenţii. Prefaţatorul uneia dintre ediţiile *Bagajelor pentru paradis*, Livius Ciocîrlie, crede a găsi o explicaţie a atitudinii în faptul că omului de stânga care era Valeriu Cristea i s-a părut că noua ordine nu e neapărat mai bună decât cea veche, înlocuind o slugărnicie (faţă de sovietici) cu alta (faţă de occidentali) şi o corupţie (politică) cu alta (economică). Curios e că Valeriu Cristea n-a remarcat că purtătorii de cuvânt ai noii ordini erau aceiaşi care o reprezentaseră pe cea dinainte, şi că tocmai ei ilustrau atât slugărnicia, cât şi corupţia postcomunistă. Nu e vorba de naivitate în felul în care Valeriu Cristea a perceput revoluţia şi urmările ei, ci de o stranie orbire, greu de înţeles la un om inteligent şi onest, care s-a situat toată viaţa, chiar şi în opera lui critică, de partea perdanţilor şi a păguboşilor şi împotriva învingătorilor şi a profitorilor, şi care se afla, iată, acum pentru prima oară, nu în tabăra opoziţiei, ci în aceea a puterii. Un semn al derutei lui morale va fi fost şi faptul că a încetat practic după 1989 să mai scrie critică, lamentându-se mai târziu că a trebuit să „plătească" pentru „miraculosul 22 Decembrie 1989" cu „alţi ani grei, insuportabili", de „nedreptăţi, persecuţii şi încercări de marginalizare literară".

Nu acesta e, din fericire, tonul general în cele două cărţi de memorialistică (amestecate cu pagini de jurnal intim), una publicată înainte (*După-amiaza de sâmbătă*) şi alta după 1989 (*Bagaje pentru paradis*). Citatele de mai sus le-am cules din cea de a doua, în care autorul n-a mai fost obligat de cenzură (ori, mai degrabă, de autocenzură, căci restabilirea în *Bagaje* a unor pasaje trunchiate din *După-amiaza* pare a fi rodul autocenzurii) la nicio reţinere. Cărţile sunt frumoase, însă literar sub nivelul celor ale altor critici, precum N. Balotă ori Livius Ciocîrlie, revelaţi la un moment dat ca prozatori. Supraaprecierea lor s-a datorat simpatiei destul de greu de explicat a multor comentatori (nu şi a Monicăi Lovinescu pentru care autorul *După-amiezii* ar fi fost „un chinez") pentru un critic şi un om foarte dificil, suferind el, primul, din pricina firii întortocheate, şi nu neapărat luminos, cum o cerea altora, fundamental onest, dar incapabil să admită totdeauna onestitatea altora prepuielnic şi ranchiunos, ateu din autoconvingere, însă pe un fond „religios" de superstiţii. Simpatia cu pricina a luat adesea forma compasiunii faţă de nefericirile omului care nu se trăgeau însă totdeauna din ostilitatea mediului, ci şi din propriul fel de a fi. În *Bagaje pentru paradis* sunt relatate două evenimente biografice critice, cum ar fi excluderea din facultate, în 1959, şi, succint, „marginalizarea" de după 1989. Dacă în cazul primei relatarea nu e deloc emfatică, din contra, făcută pe un ton normal, neutru, şi care nu ne agresează emoţional, deşi e limpede, a fost vorba de persecuţie şi nedreptate, cea din urmă, şi aproape fără detalii concrete, este prezentată tendenţios, recriminator, trecându-se asupra altora o responsabilitate (sau chiar o vinovăţie) care-i aparţin în întregime autorului. Nimeni n-a avut nimic cu Valeriu Cristea după 1989. S-a marginalizat singur din încăpăţânare şi mitomanie. N-a ascultat niciodată şi cealaltă parte. Socotea valabil numai ce era în mintea lui. Capitolele cu adevărat frumoase din amintiri – lacunare, intermitente – rămân acelea despre copilărie, unde prozatorul îşi intră în mână şi zugrăveşte tablouri, personaje, stări, imagini, deopotrivă de vii şi de proaspete, cu vădită înclinare spre psihologia misterioasă, dar mai puţin abisală decât aceea pe care o descoperea la Dostoievski şi la alţii.

EUGEN NEGRICI

(n. 28 noiembrie 1941)



Primele cărţi ale lui Eugen Negrici (*Antim, Logos şi personalitate*, 1971, *Naraţiunea în criticile lui G. Ureche şi Miron Costin*, 1972) nu anunţau decât în mică măsură vocaţia teoretică din *Expresivitatea involuntară*, şi din cele ce i-au urmat. Noutatea abordării era totuşi indiscutabilă. După Cartojan, care se înscria în tradiţia istoristă a spiritului literaturii vechi, şi după Călinescu, primul care a privit-o din unghi estetic, şi în acelaşi timp cu Mazilu, pentru care literatura secolelor XVI-XVIII aparţinea marilor curente europene, Negrici introducea la noi, pentru aceeaşi epocă, perspectiva stilistică. *Arta prozatorilor români* nu coborâse mai jos de secolul XIX. Caracostea se fixase pe Eminescu. Niciodată cronicarii, Ivireanu ori Cantemir nu interesaseră stilistic. În plină vogă structuralistă, stilistica lui Negrici includea şi elemente de retorică, şi un mic accent pus pe receptare, în sensul că observa mai atent şi contextele destinatarului. Reluând, ca *exempli gratia* în cărţile teoretice ulterioare unele texte medievale (din Ivireanu, bunăoară), Negrici va exploata mult mai convingător diferenţa dintre modurile istorice de lectură decât aceea dintre modurile de creaţie care prevalase în toată critica noastră. Deocamdată, arta portretului la Ureche şi Costin, capacitatea de persuasiune la Ivireanu, sau inovarea în materie de faună şi floră a lui Dosoftei din *Psaltire* sunt cu multă grijă documentate lingvistic, retoric şi artistic.

Şi *Expresivitatea involuntară* (1977) are o bază stilistică. Numai că teoria precumpăneşte asupra analizei, dovedind care este adevărata vocaţie a autorului. Meritul principal al cărţii este de a pune în circulaţie un concept literar valabil. După Mihail Dragomirescu, puţini critici români au fost capabili de asta. Atât conceptul, cât şi natura analizelor sunt explicate într-o introducere polemică, asemănătoare ca ton cu a lui Northrop Frye de la *Anatomia criticii*. Nu există epoci sterile literar, afirmă criticul, de la început tranşant, ci numai comentatori limitaţi, care se conformează unor standarde de lectură depăşite. „Convinşi că vitalizarea interpretării nu poate să nu conducă la vitalitatea artei, ne vom strădui să substituim critica înţeleasă ca un dialog polemic în jurul notei bune şi notei rele sau ca o cursă a sinonimelor, parafrazând mereu, cu o optică a descoperirii şi redescoperirii valorilor." În acest scop, trebuie să renunţăm a mai menţine „un singur model perceptiv", elaborând „justificări ale unor noi puncte de vedere şi experienţe". Critica interbelică ne-a propus o înţelegere a poeziei întemeiată pe ideea de substanţialitate lirică, disonanţă, ambiguitate şi ironie; e cazul a vedea dacă nu putem accepta şi alte moduri poetice, în speţă acela post-romantic, în vigoare la autori din secolul XIX, pe care îi susţinea estetica maioresciană şi care, apoi, au părut doar banali lui E. Lovinescu. Postmodernismul va face din ideea cu pricina un punct forte. Schimbarea se produce la nivelul operei, care nu este ceea ce *este*, ci ceea ce *transpare* într-o lectură anumită; în locul unei „structuri obiective", opera a devenit pentru noi „un

câmp de posibilităţi": şi, în locul unei lecturi de descifrare a unei intenţionalităţi primare, critica ar trebui să devină un mijloc de creare de sensuri noi. Termenului însuşi de operă, ca rezultat al unui proiect, Eugen Negrici îl preferă (ca toţi structuraliştii) pe acela de text ca pură latenţă pe care abia actul critic o manifestă (o spune la fel de ritos şi Sartre în *Qu'est-que la littérature*). Corectându-l pe Umberto Eco, autorul *Expresivităţii involuntare* substituie interpretării teoretizate de acesta, care forţează devenirea formei prin elaborarea de combinatorii deschise, „un mecanism de manipulare a contextelor" sau, mai clar, „o intensificare a procesului receptării", prin integrarea mesajului textului într-un număr cât mai mare de contexte de semn contrar. „În consecinţă, încercarea noastră nu ar propune decât organizarea intenţiilor formative din cadrul receptării. Expresivitatea unui text va depinde de numărul şi varietatea elementelor provenite din experienţele noastre trecute, cu ajutorul cărora vom fi capabili, în percepţia avută acum, să constituim contexte semnificative, pentru a-i reforma şi preface acestuia structura, *printr-un adaos de efecte neintenţionate*... Tot ce se naşte în afara acestor intenţii şi semnificaţii intră în conceptul, de care vom mai vorbi, al *expresivităţii involuntare*..." Iată chiar întâia afirmaţie de principiu. Eugen Negrici o ilustrează prin analize moderne de poezii din secolele XVII şi XVIII, de cronici rimate din secolele XVIII şi XIX, câte un capitol fiind consacrat aşa-zisului roman popular şi *Istoriei ieroglifice*. Recitind *Viiaţa lumii* a lui Costin şi *Psaltirea* lui Dosoftei, criticul observă că efectul artistic îl simţim azi ca născut din respectarea strictă a regulilor de versificaţie. Supunerea la norma prozodică e obţinută prin orice mijloc, fie chiar şi prin siluirea vocabularului. Pentru o rimă, Dosoftei inventează un cuvânt sau modifică textul originar. Conformismul prozodic atrage în compensare o mare imaginaţie lexicală. În cronicile versificate, efectul este rezultatul cultivării ritmului până la transformarea lui într-o mecanică de silabe. În *Alixandria*, cititorul naiv (de ieri şi de azi) nu sesizează ca „aberantă" expresivitatea neaoş-ţărănească, în care sunt puşi să vorbească Filip, Alexandru şi ceilalţi, crezând într-o iluzie de realism epic, în vreme ce cititorul evoluat, criticul de azi, socoteşte întreg amestecul de fabulare liberă şi de limbaj ţărănesc drept pură gratuitate epică, ceea ce justifică plăcerea lecturii. În *Istoria ieroglifică*, alegorismul urmărit de Cantemir e trădat la tot pasul de desfrâul imaginativ şi de minuţia inutilă, dar superbă, a descrierilor. Acest *furor rhetoricus* abate atenţia noastră de la elementul plauzibil, documentar, spre acela ornamental şi barochist. Rezultatul e un „burlesc liric" ce pare lui Eugen Negrici „fără urmaşi" în literatura română. L-a cultivat totuşi G. Călinescu în unele poezii şi mai ales în teatru, de exemplu în tiradele lui Napoleon din *Napoleon şi Sfânta Elena*, după cum kitschul stilistic din *Alixandria* poate fi regăsit în *Zoosophia* lui Ion Gheorghe. Desigur, la aceşti autori moderni, expresivitatea nu mai este involuntară.

Dar ce înseamnă expresivitate involuntară? Aşa cum îl utilizează Eugen Negrici, conceptul ascunde o contradicţie. Criticul îl defineşte în afara oricărei intenţionalităţi, mutând întreaga discuţie din planul elaborării (creator-operă) în acela al receptării (text-destinatar). Lui Eco îi reproşează faptul că se mărgineşte la „intenţiile operative", în loc de a le lua în seamă pe cele pe care cititorul le *atribuie* textului; nu raportul de elaborare ne-ar interesa, ci acela de consum. „Deschiderea – afirmă Negrici în polemică cu esteticianul *Operei deschise* – aparţinând nu operei, ci raportului de cunoaştere, va putea fi atribuită şi comunicării aşa-zis univoce." Dar oare este cu putinţă să vorbim de expresivitate involuntară în afara intenţionalităţii, referindu-ne doar la atitudinea receptorului? Expresivitate involuntară înseamnă, în deplină rigoare a termenilor, apariţia unui alt efect decât cel scontat de autor. Noţiunea trece obligatoriu prin aceea de intenţionalitate. O parte din exemplele furnizate de Eugen Negrici se înscriu incontestabil în sfera expresivităţii involuntare. Când de pildă Anton Pann, „animat de cele mai stimabile" intenţii

moralizatoare şi educative, compune versuri ce ne dau, printr-un caracter prea săltăreţ şi mecanic, „senzaţia de bufonadă" (motivele le explică bine Eugen Negrici), e limpede că tocmai intenţia trădată creează acea expresivitate care ne farmecă azi, burlescul involuntar, cu alte cuvinte. Dar când, spre deosebire de E. Lovinescu, nu mai vedem în *Anul 1840* a lui Alexandrescu simpla ritmare de platitudini generale, ci lirismul sentenţios, cauza trebuie căutată nu în expresivitatea involuntară, ci în schimbarea „sistemului de aşteptări" al cititorului modern. E. Lovinescu şi generaţia lui aveau alte standarde de lectură decât Alexandrescu şi decât noi. În acest caz avem de-a face cu o mutaţie a valorilor estetice. Cele două concepte nu sunt identice, deşi se presupun. Mutaţia valorilor, privind în adevăr pe destinatar, e un fel de limită a expresivităţii involuntare: conform tezei lui E. Lovinescu însuşi, ar trebui să admitem că întreaga literatură necontemporană cu cititorul aparţine expresivităţii involuntare; mutaţia se dispensează, abia ea, de considerarea intenţionalităţii. Mai pe scurt, expresivitatea involuntară presupune o nepotrivire a efectului cu intenţia şi, într-un sens foarte strict al cuvântului intenţie, acesta e cazul oricărei opere artistice. Mutaţia presupune o nepotrivire a standardelor cititorului cu cele ale scriitorului. Nu e o simplă diferenţă de nuanţă. Căci dacă expresivitatea involuntară poate fi pur şi simplu rezultatul unei stângăcii, al unui accident, mutaţia se explică istoric, e o modificare globală de sensibilitate. Structuraliştii au tins să considere întreaga literatură drept expresivitate involuntară, în sensul că s-au dispensat de considerarea intenţionalităţii artistice şi chiar a autorului ca creator, dar eliminând din discuţie raportul autor-operă (şi reţinând doar pe cel text-destinatar), ei ajung la o noţiune contradictorie. Din punctul de vedere al receptorului, expresivitatea nu e nici voluntară, nici involuntară: ea este confirmatoare (a unui sistem de aşteptări, a unor standarde, a unor obişnuinţe) sau frustrantă.

Recitirilor lui Eugen Negrici li se poate reproşa un anumit schematism demonstrativ. Lucru explicabil, până la un punct, dacă ne gândim la substratul polemic al studiului, care este şi prea succint, mai degrabă schiţând problemele decât dezvoltându-le; ultimele capitole sunt cu desăvârşire insuficiente sub raportul analizelor. Dar mai este ceva şi anume, din cauza confuziei dintre expresivitate involuntară şi mutaţie, o trecere foarte superficială peste caracterul esenţial istoric al lecturii, înlocuit de un, cum să zic, voluntarism critic. „Ar trebui să favorizăm – declară Eugen Negrici – instituirea unui nou mod de a viziona textul, a unui nou tip de obişnuinţă receptivă, care să pretindă nu confirmări, ci adversităţi." Ce vrea să spună asta? Dacă e vorba de a înţelege lectura nu ca pe o descoperire a funcţiei primare a textului, cum deducem din a doua parte a paragrafului următor, ci ca pe o creare a unor noi funcţii, totul e clar şi-mi regăsesc, cu plăcere, ideea lecturii infidele; dar dacă e vorba, cum putem deduce din prima parte a aceluiaşi paragraf, că în emoţia lecturii „se cuvine să devină instinctiv faptul de a stabili *non-raportul*, raportul *excentric* obişnuinţelor noastre", atunci nu mai e la fel de clar. Cum să facem să ne ignorăm obişnuinţele de lectură pe care (Eugen Negrici le recunoaşte istoricitatea) nu le inventăm noi şi care nu depind de dorinţa noastră? Ne mişcăm înlăuntrul lor ca între nişte limite date: putem fi mai mult ori mai puţin conştienţi de ele, dar nu le putem înlătura. Când G. Călinescu a revalorificat poezia paşoptistă sau pe Goga din unghiul sensibilităţii contemporane, el n-a inventat un mod de lectură, ci a aplicat unor scriitori din alt timp modul în spiritul căruia era el însuşi format. Noutatea era de a vedea „poezie pură" la autorul *Clăcaşilor*, de a-l inventa pe Goga în funcţie de o estetică modernă, nu de a crea sensibilitatea însăşi care se afla la baza acestei estetici. Criticul propune, Dumnezeu dispune. Ca subiecte individuale devenim obiecte ale necesităţii istorice. Nu e tocmai aceasta „viclenia raţiunii" pe care o explică Hegel?

Ce decurge din uşurinţa cu care Eugen Negrici vrea să instituie „un nod nou de lectură" se constată numaidecât: multe din analizele lui sunt forţate şi chiar arbitrare. A spus de exemplu E. Lovinescu acum patruzeci de ani că versurile pe care le lăuda Maiorescu din Matilda Cugler şi Teodor Şerbănescu sunt banale? Criticul de azi vrea să ne convingă de contrariul: „Textele ce ilustrează acel mod aveau dreptul să fie banale, stângace, mediocre, pentru generaţia anterioară de critici, care trebuiau să apere un nou tip de valori poetice, boicotându-l pe cel dinainte. Pentru noi se cade să reprezinte pur şi simplu un alt mod poetic, ce trebuie să ne dea de gândit, nu să dea naştere unui frison de dispreţ". De acord că banalitatea e de obicei relativă faţă de o estetică. Citesc însă şi recitesc versurile („Vântu-n frunză greu mugeşte/ Ş-amoru-n inima mea") şi ele continuă să mi se pară cu desăvârşire stupide. Nu-mi stârnesc un frison de dispreţ, poate doar puţină ironie. Sensibilitatea noastră n-a revenit la aceea maioresciană, şi nici „sinceritatea sentimentului", nici „armonia", nici „căldura" nu sunt suficiente să ne facă să gustăm din nou versurile colonelului Şerbănescu, ori măcar să presupunem că cineva le va mai gusta vreodată. O lege de evoluţie atât de simplă, de nedialectică, precum aceea sugerată de Eugen Negrici, n-are aplicare. Mi se pare că el procedează bine atrăgându-ne atenţia că nu trebuie să ne încredem orbeşte într-un anumit „model perceptiv", să-l considerăm universal valabil, că există deci o istoricitate a tiparelor de gândire şi interpretare; dar cum să-mi explic că el, cel dintâi, ignoră această istoricitate şi-şi imaginează că e destul să voim a răsturna tabloul pentru ca în locul lui Ion Barbu şi Tudor Arghezi, să apară, stele strălucitoare, Matilda Cugler şi Teodor Şerbănescu?

Cu o încercare de a defini lectura critică se deschide următorul studiu al lui Eugen Negrici, intitulat *Figura spiritului creator* (1979), în prelungirea, de altfel, a unor preocupări din *Expresivitatea involuntară*. Considerând orice text drept o „amorsă" care provoacă mişcarea gândirii, Eugen Negrici vede, în primul rând, lectura într-o situaţie de „independenţă atentă" faţă de text (şi nicidecum de „dependenţă iubitoare"); totodată, lectura face cunoscută o structurare a textului (idee călinesciană); în sfârşit, noi nu descoperim şi interpretăm într-o operă decât ceea ce căutăm (sinteza premerge analizei: nu pot să scriu nici măcar prima frază din rezumatul subiectului unui roman, operaţie ce pare atât de simplă, fără să am clară perspectiva în care mă situez, cu alte cuvinte o idee generală despre roman). Spre deosebire de *Expresivitatea involuntară*, care ilustra condiţiile acestei lecturi înţeleasă ca un raport de consum, prin care un cititor specializat atribuie sensuri operei şi le ordonează, *Figura spaţiului creator* îşi propune să analizeze acele elemente ale genezei operei care divulgă „tranzacţiile" (mai mult sau mai puţin conştiente, de obicei inconştiente) ale artistului cu publicul său. Pe de o parte, Eugen Negrici se menţine pe poziţia lui de mai înainte, de a vedea interpretarea critică o relaţionare a textului cu sistemul de aşteptări al cititorului; pe de alta, el caută acum să implice mai temeinic în discuţie şi termenul simetric, relaţia textului cu producătorul său. Criticul afirmă în esenţă următoarele: „Avem motive să credem că un text literar include, în complexele lui transferuri, date sugerând, mai mult sau mai puţin limpede, câte ceva din propria-i geneză, şi nu avem îndoieli că mai multe texte, scrise de acelaşi autor de-a lungul vremii şi aşezate alături, sunt în măsură să deschidă o fereastră spre toate aceste îndoieli istovitoare ale execuţiei care, devenite acte, alcătuiesc istoria tranzacţiilor mentale, o istorie şi un erou". Cele două studii din urmă ale lui Eugen Negrici alcătuiesc o schiţă de fenomenologie a lecturii, în care elementele de teorie trebuie uneori culese din aplicaţii şi exemplificări. Autorul lor este o minte speculativă, dar n-are, evident, plăcerea speculaţiei. Cărţile lui fiind în definitiv unele de teorie, se observă o anumită dificultate în a-şi desfăşura tezele principale, o economie şi o lipsă de elan „ideologic". Ele stau indecise parcă între asprimea studiului

şi familiaritatea eseului. Un anume aer „ştiinţific", o distanţă protocolară, limbajul rebarbativ („Suntem îndreptăţiţi, astfel, să presupunem o calitate neobişnuită a organului receptor, ca şi o conştiinţă vie, neîndurătoare, a sistemului complex de prohibiţii în raport cu care poetul e obligat să-şi caute un spaţiu de manevră.") se unesc cu formulări literare, mai volubile, cu un limbaj aproape artist („Heliade e mai tânăr şi, prin asta, mai modern decât serii întregi de scriitori timoraţi de tradiţie. Şi cum să nu fie aşa când în epoca sa, ca în spaţiul edenic al primilor oameni, lipseşte sentimentul ridicolului: tinerii fac jurăminte romanţioase în biserică pentru a schimba soarta ţării, cred în utopii, lansează fantasmagorice proiecte. Heliade însuşi se îmbracă în togă pentru a relatiniza limba şi e gata să schimbe vorbele când nu poate modifica – cum vrea – realitatea."). Cel dintâi aspect este, sigur, dominant. Deşi prin unele din exemplele sale Eugen Negrici vine până în actualitatea imediată, el nu-şi scoate nicio clipă halatul alb al cercetătorului. Critica lui nu e deloc pasională (sau nu pare!). Din contra, asemănătoare unor buletine de diagnostic, inteligentă şi precisă, această critică face impresia de răceală tehnică şi convinge tocmai prin comprimarea subiectivităţii (subiectivitatea există, şi nu doar teoretic, la Eugen Negrici, care e un cititor foarte original al operelor).

Un studiu din 1985 al lui Eugen Negrici, *Introducere în poezia contemporană*, se compunea dintr-o încercare de sistematizare garnisită cu exemplele strict necesare. În loc să ne dea apoi o a doua parte, promisă, care să cuprindă tabloul poeziei actuale, autorul revine, în *Sistematica poeziei* (1988), la principiile generale ale originalei lui clasificări, menţine unele lucruri (transcriindu-se), schimbă parţial nomenclatura şi, mai important, obiectul acesteia. Am impresia că lui Eugen Negrici i s-a întâmplat *mutatis mutandis* ceea ce i s-a întâmplat şi altui teoretician, lui Liviu Rusu, care, voind să descrie genurile literare ca pe nişte tipuri de creaţie, le-a descris ca pe nişte tipuri de creatori. Dar dacă esteticianul clujean n-a părut a-şi da vreodată seamă de „alunecarea" obiectului cercetării sale, Eugen Negrici şi-a deviat deliberat interesul de la acele posibile modele de poezie contemporană, de care vorbea *Introducerea*, la nişte modele generative, capabile să identifice felul cum se naşte orice poezie. Scrie singur în *Cuvânt-înainte*: „Întocmirea clasificării viza un posibil studiu al dialecticii variantelor fundamentale, al istoriei sui-generis a fenomenului poetic postbelic. Pe parcurs însă, pe măsură ce metoda reducerii variantelor ne ajuta să suprimăm iluzia optică a bogăţiei şi varietăţii, am realizat că ne îndreptăm cu simplificarea spre atitudinile fundamentale ale eului producător în raport cu existentul şi că ajunsesem la un fel de modele universale de producere, tipuri de modele universale de producere, tipuri de «poezire» mai curând decât tipuri de poezie contemporană". În această declaraţie sunt câteva aspecte remarcabile. Mai întâi cele referitoare la metoda studiului, care rămâne una reductivă: descoperirea, în maldărul textelor reale, a unor invariante. Este o metodă în fond structuralistă. Forţa ei provine din simplificare. Cu mult curaj (şi chiar cu oarecare imprudenţă), Eugen Negrici consideră că literatura ca atare, în fenomenalitatea ei bogată şi variată, este o iluzie optică, pe care studiul teoretic se cade a o suprima. Acest punct de vedere este unul prin excelenţă „ştiinţific", dar nu şi unul critic. În autorul *Sistematicii* teoreticianul literar l-a pus între paranteze pe critic, cel puţin ca orientare a spiritului, şi asta în pofida existenţei unor bune analize şi a talentului, cum vom vedea. Interesant este şi că „revenirea la procedee" apropie structuralismul lui Eugen Negrici de stilistică: dar apropierea „nu are semnificaţia unei întoarceri la tehnicismul minuţios şi îngust al stilisticii acefale interbelice – al acelei ştiinţe a expresivităţii care semnala cazuri nenumărate de devieri de la exprimarea obişnuită, fără a izbuti, decât rareori (şi numai prin câteva minţi strălucite), să le găsească un făgaş şi o convergenţă ideatică". Stilistica din *Sistematică* remarcă, odată cu acele mijloace expresive pe care modelul însuşi de

generare a textului le selectează, şi pe cele pe care el le respinge fiindcă îi micşorează randamentul. Să observăm şi că acest criteriu funcţional, bazat pe eficacitate, îl conduce pe autor la ideea unei posibile *„stilistici a perimării* limbajului poetic", pe care fireşte, o recomandă altora, căci nivelul lui de abordare a textului nu va fi acesta, oricât de tentant i s-ar părea. Ce poate totuşi să fie acest studiu *poietic* în esenţa lui? Eugen Negrici se fereşte să-l numească o „gramatică universală", mai mult, nu doreşte să întrebuinţeze tonul didactic („deşi simţim ispita acestui gând demonicesc, vom evita, desigur, tonul unei gramatici normative"). Premisa studiului este extraordinar de simplă: orice poezie este o formalizare a existentului. La acest nivel de adâncime nu se poate stabili măcar o distincţie între poezie şi proză. Poeţii n-ar avea în principiu decât trei lentile prin care să privească realitatea: una care o structurează, alta care o transfigurează şi ultima care o metamorfozează. (Diferenţa de limbajul *Introducerii* e minimă: prelucrarea de acolo devine aici structurare. În ce priveşte realitatea, ea poate fi catagrafiată. A făcut-o deja Călinescu în *Universul poeziei.* O reia, într-un chip mai abstract, Negrici. Două precizări sunt utile. Prima: nivelul catagrafiei nu este propriu-zis acela al referentului poetic, al existentului pur, ci acela al semnificantului. Eugen Negrici scrie: „...Vorbind despre modul alcătuirii poeziei (...), interpretul a simţit de regulă nevoia să se gândească la ceva asemănător cu ceea ce se întâmplă când vorbitorul execută transformarea *referentului* în *conţinut*, adică ceea ce se petrece într-o altă fază (mai concretă) a semiozei, când *continuumul* trebuie segmentat, modelat, format, codificat". Am unele îndoieli în privinţa valabilităţii acestei analogii care postulează cam ritos că „ceea ce a avut loc la acest nivel mai are o dată loc, cu toate funcţiile-semn împreună". Cred că eul poetic structurează, transfigurează şi metamorfozează nu *continuumul* real, ci un univers deja segmentat şi codificat, care se compune dintr-un semnificat, dintr-un „conţinut" deja cultural şi nicidecum din „referenţi" naturali. Este obiecţia pe care o suscita şi *Universul poeziei* lui Călinescu, unde nu se punea limpede problema dacă materia poetului e naturală sau culturală, deşi autorul lăsa uneori să se înţeleagă că poetul operează nu cu „obiecte" ale lumii, ci cu simboluri şi hieroglife culturale. A doua precizare: „existentul", scrie Negrici, „poate fi conceput: I. obiectual şi II. evenimenţial". Prima categorie ar include lucruri, fiinţe, fenomene etc., iar cealaltă, întâmplări ale subiectului enunţării şi ale subiectului enunţului. Discriminarea are în vedere acelaşi plan referenţial natural la care E. Negrici pare să ţină. Dacă ne mutăm în acela al semnificatului cultural ea îşi pierde sensul, fiindcă aici orice obiect apare ca un eveniment al subiectului enunţării ori al enunţului. Dincolo de seriozitatea lui tehnică, acest studiu are şi un haz de altă natură. Este în Eugen Negrici un curios amestec de uscăciune şi de savoare. Problema taxonomică de la care pleacă şi ochiul mefient aruncat asupra varietăţii fenomenale a artei (ca iluzie!) ne arată în el un teoretician, cu scrupul ştiinţific, şi pentru care textele literare sunt un soi de maşinării (era să zic: maşinaţiuni ale spiritului creator!), demontabile piesă cu piesă, nu atât inefabile, cât eficiente. Puţinul lichid scurs printre degetele maestrului deconstructor nu e îngrijorător. Textul n-are „suflet", deci n-are ce pierde prin respectiva operaţie. Pe de altă parte, după ce şi-a consumat în câteva fraze bruma (absolut necesară) de terminologie semiotico-structuralistă (*funcţii*, *seme*, *funcţie-semn* etc.), Negrici vorbeşte despre „tracţiunea mecanică a prozodiei", „microcosmosul pistei sonore a unei poezii", „soneriile de alarmă (care) sună în disperare", (cititorul care) „bombardează textul cu rafale de ipoteze". Acest limbaj colorează pagina, care, altfel, ar pica moartă de abstracţie. Dar nu numai teoria este rodul acestor altoiuri stilistice, ci şi analizele. Nu de analize pur critice e vorba, fireşte, căci autorul se dezinteresează de valoare şi de tot ceea ce, prea particular, nu intră în schemele lui, dar de analize menite a ilustra un principiu de funcţionare. Cu tot tehnicismul

inerent, aceste analize împrumută mereu ceva din atmosfera textului analizat: cele despre Arghezi sunt petulante, „naive”, hibride stilistic, cele despre Barbu, țepene și pitorești. Acesta e indiciul talentului critic, care nu e altceva (ce să mai apelăm la luminile semioticii, structuralismului etc.?) decât putința criticului de a se lăsa contaminat de limbajul poetului. Nu e critic adevărat cel care nu face pe rând toate bolile literaturii. Cum le face E. Negrici, cu toate vaccinurile, măștile și mănușile de protecție la care recurge în intimitatea laboratorului său de analize literare.

Ultimele cărți ale lui Eugen Negrici (*Literatura română sub comunism,* proza respectiv poezia, 2002, 2003) sunt consacrate literaturii de după 1948. S-ar zice că începând cu începuturile, criticul vrea să încheie cu sfârșitul. Realismul socialist este prezentat ca o „religie satanică”, iar liturghia de care s-a slujit ca una neagră, pe urmele lui Serge Moscovici și în general ale noului psihologism social-politic. După ce a alcătuit în 1995 o antologie de texte realist-socialiste (amestecându-le însă pe cele „naive” din anii ’50-’60 cu cele „mercenare” din anii ’70-’80), Negrici a încercat să surprindă mecanismele alienării literaturii, ilustrându-le apoi cu ample studii despre principalii autori. Inițial, criticul promisese, urmându-și înclinația către stilistică, să încerce să dezvăluie aceste mecanisme în însăși intimitatea textului, acolo unde se produc nu neapărat cu voia scriitorilor, dar mai ales împotriva ei, ca niște fatalități ideologico-artistice. O altă *expresivitate involuntară* ar fi putut fi descoperită la capătul dinspre noi al unui proces istoric inaugurat de scriitorii medievali. A renunțat pe parcurs, preferând metoda mai comodă a caracterizării din afară a operelor. Rezultatul acestei renunțări este o nepotrivire a judecăților generale din amplele capitole introductive, care sunt foarte drastice și sună deseori inchizitorial, cu înfățișarea critică a operelor care ilustrează realismul-socialist, și care este mai mereu indulgentă și uneori favorabilă autorilor.

Iluziile literaturii române este cartea cea mai ambițioasă a lui E. Negrici. Scrisă cu o furie rece, dar fără expresivitate sarcastică, ea vizează mai curând decât iluziile propriu vorbind ale literaturii pe cele ale criticii și istoriei literare românești și îndeosebi pe acelea izvorâte dintr-o perspectivă raționalistă emfatică. Autorul identifică de-a lungul secolelor mai multe „mituri ale respectabilității și ale primejdiei” datorate faptului că statul român s-a constituit relativ târziu, pe ideea de independență, nu pe aceea de libertate, și, încă, o independență care s-a simțit mereu în pericol, asediată și vulnerabilă. Miturile cu pricina sunt de toată mâna, Negrici amestecându-le pe acelea cu adevărat fondatoare (cele patru trase din folclor de Călinescu, apoi mitul eroilor civilizatori sau al „făclierilor”) cu altele circumstanțiale, la care s-a apelat doar în anumite epoci și mai cu seamă în aceea comunistă (mitul larilor recuperați, mitul șefilor de clan) și, în fine, cu simple opinii și cu judecăți, negociabile ca atare (clasicitatea sau perenitatea valorilor). Premisele teoretice ale cărții fiind în general corecte și binevenite, exemplele suferă, ca și în studiile lui Negrici despre literatura română din comunism, fie de lipsa nuanțelor, fie de exagerări polemice. Și mai ales de veleitatea unui pionierat în materie. Atât mitul sincronizării literaturii noastre cu aceea occidentală, din Evul Mediu și până la mijlocul secolului XX, cât și mitul protocronist de după anii ’70, nu sunt denunțate acum pentru prima oară. Negrici pune multă culoare în demolarea unor idei deja demolate. Un merit relativ al procesului pe care-l face constă în abordarea sistematică și istorică a problemelor. Dificultatea constă, la rândul lui, în ignorarea versantului pozitiv al unora dintre aceste mituri. Putem discuta asupra importanței ideii de mutație a valorilor în contrast cu aceea de perenitate, dar nu putem nega necesitatea unor puncte stabile, chiar dacă nu eterne, în succesiunea canoanelor literare. Negrici nu este un adversar explicit al ideii înseși de canon, dar pare a lăsa să se înțeleagă că n-avem nevoie de canon, prin urmare nici de „clasicizarea” unor scriitori. Dar ce

cultură se poate construi pe valurile mişcătoare ale standardelor şi gusturilor trecătoare?

În efortul lui, justificat, în principiu, de a coborî cu câteva trepte nivelul entuziasmului faţă de calităţile literaturii române, Negrici comite şi câteva imprudenţe. *Istoria* lui Călinescu e departe de a fi o simplă „exaltare vizionară", iar aceea, în replică, a lui, Cioculescu, Vianu şi Streinu, una „europeană" şi „ferită de ifose" patriotice. Există un quijotism la Călinescu, neîndoielnic, dar pretenţia celor trei de a-l aduce cu picioarele pe pământ seamănă foarte bine cu aceea a bărbierului Nicolas faţă de eroul lui Cervantes. Problema „râvnei sincronizării cu orice preţ" în romantism e perimată după cartea lui Nemoianu. Modernismul românesc, abia unificat de intervenţii mai noi, e din nou disociat de avangardism şi de tradiţionalism (aruncat aceasta într-un câmp semantic paralel) şi redus la tezele lui Hugo Friedrich care nu se potrivesc pe de-a-ntregul nici măcar modernismului occidental. Dacă orice iluzie de continuitate e vană în literatura de după 1948, remorcarea la politică a tuturor operelor, formelor, temelor ori perspectivelor din deceniile de comunism este excesivă. A existat şi opoziţie reală, nu doar una tolerată. Pamfletul contra postmodernismului e gratuit. Cea mai sumară lectură a literaturii optzeciste, indiferent de valoarea unora sau altora dintre opere, arată că avem de-a face cu o paradigmă diferită de aceea neomodernistă a literaturii scrise de generaţia şaizeci. O dificultate o constituie câteva din aprecierile de valoare: sonetele din urmă ale lui Voiculescu ar fi „sarbede, neostenit declarative şi, pe alocuri, de-a dreptul banale", Camil Petrescu şi Mateiu Caragiale ar fi fiind supraevaluaţi, *Moromeţii*, un roman „liniar, cronicăros şi bolovănos", în schimb, *Săptămâna nebunilor*, o „excepţională monografie a agoniei" şi *Cel mai iubit dintre pământeni*, o „uriaşă provocare politică". Şi dacă tot remarcă Negrici oportunismul dovedit de Barbu şi Preda în preluarea şefiei de clanuri după ce Petru Dumitriu a emigrat, era cazul să noteze că romanele realist-socialiste ale celor doi nu sunt *Groapa* şi *Moromeţii* din anii '50, ci *Şoseaua Nordului*, *Facerea lumii* şi, respectiv, *Risipitorii* din debutul anilor '60, ca un compromis nesolicitat, dar care s-a dovedit foarte util.

ALEXANDRU GEORGE
(n. 6 aprilie 1930)

Unul dintre eseiştii şi criticii cei mai originali de după al Doilea Război este neîndoielnic Alexandru George. El îşi face apariţia relativ târziu, ca şi Paleologu sau Creţia, când criticii generaţiei '60, majoritatea mai tineri decât el, erau deja maturi. Deloc didactic, interesat doar de anumiţi autori (pe unii i-a şi editat), nerecunoscut la adevărata valoare, poate şi din cauza firii sucite şi cârcotaşe, omul are iritarea uşoară şi durabilă, capabil a trezi mai degrabă indulgenţă decât simpatie. A debutat târziu, cu proze scurte, trecând aproape imediat la studii despre câte un autor, totuşi fără spirit monografic, alcătuite toate din texte disparate. Deşi are de obicei o idee clară despre un scriitor, nu e atras de sinteze. În definitiv, eseurile din culegerile ulterioare au exact acelaşi caracter. Cam toate notele definitorii ale criticii lui Alexandru George există deja în *Marele Alpha*, studiul despre Arghezi din 1970, şi în primul rând intenţia polemică: „Peste strălucirea de aur a unei opere, comentariul şi exegeza se suprapun uneori numai ca o zgură de prejudecăţi, de preconcepţiuni, de false adevăruri, ce au totuşi, din nefericire, realitatea lor – iluzoria lor autonomie. O cercetare a operei unui autor atât de cercetat devine atunci, pentru cel sosit mai în urmă, un război cu legiunea cea mare a interpretatorilor care l-au prece-

dat". Deşi îşi ia precauţia de a susţine că nu va declara acest război, se răzgândeşte repede şi purcede la o verificare tenace a tuturor ipotezelor critice formulate înainte. Operaţia cu pricina nu răstoarnă imaginea de ansamblu a lui Arghezi, Lovinescu, Mateiu Caragiale sau I.L. Caragiale, cei patru autori despre care Alexandru George a publicat câte o carte, şi cărora le-am putea adăuga pe Camil Petrescu, obiect al câtorva articole din *Semne şi repere* şi din alte culegeri. Originalitatea remarcilor critice e de amănunt şi priveşte deseori aspecte secundare. Alexandru George are nu numai mania contrazicerii opiniei



curente, dar şi pe aceea a preciziunii. Cine nu e de acord cu el, se află neapărat în greşeală. Ş. Cioculescu (altfel, admirat) ar fi împins pe o „pistă falsă" interpretarea lui Arghezi descoperindu-i debutul (cu totul nepersonal) din *Liga ortodoxă*. Sadoveanu şi-ar fi trăit „momentul de glorie" în epoca sămănătoristă, fiind resimţit între războaie ca „vetust". Observaţiile de acest fel sunt simple chiţibuşuri. Cu excepţia unui confrate, poet, Arghezi n-a fost contestat de niciun critic adevărat niciodată, cum mai pretinde Al. George. Iar statura lui Sadoveanu a crescut după 1918, în pofida noii proze a lui Camil Petrescu şi a celorlalţi din generaţia tânără. Sunt şi observaţii pertinente şi profunde. Religiozitatea liricii argheziene e dezlegată de aceea a unor poeţi contemporani precum Rilke, Jammes sau Claudel şi legată de mistica medievală, considerată pe deplin „umană", firească. *În jurul lui E. Lovinescu* (1975) e tot, cum arată şi titlul, o circumscriere a operei „celui mai mare critic al nostru" şi a celui care a inaugurat stilul modern şi artistic al criticii româneşti. Deşi inferior ca artă lui Călinescu ori ca percepere a poeziei lui Vladimir Streinu, şi în general necompetitiv pe capitole cu urmaşii săi imediaţi, Lovinescu îi întrece pe toţi prin anvergura şi reprezentativitatea operei sale. Ca noutate a punctului de vedere, studiul lui Alexandru George face un pas înapoi în raport cu micromonografia din acelaşi an a lui I. Negoiţescu, însă e mai lămuritor în multe privinţe decât cărţile despre criticul de la „Sburătorul" a Ilenei Vrancea şi a lui E. Simion. Editînd opera lovinesciană, peste două decenii, Alexandru George va veni, în stilul lui, cu nenumărate precizări de nuanţă, şi nu atât de informaţie, cât de interpretare. Preocupat de adevărul criticii, nu de arta ei, cum declară în repetate rânduri, Alexandru George e un glosator inteligent şi meticulos, cu tot aerul că ia mereu în răspăr opinia cea mai răspândită ori că forţează firescul unor aprecieri, altminteri corecte („E. Lovinescu este un critic al literaturii sămănătoriste şi până în ziua de azi cel mai perspicace observator al ei"). Foarte oportune la data publicării, în plină campanie protocronistă, sunt consideraţiile finale despre revalorificarea de către Lovinescu a moştenirii maioresciene ca scut contra ereziilor extremei drepte de la sfârşitul deceniului patru şi începutul deceniului cinci al secolului XX. Mai închegată este monografia despre *Mateiu I. Caragiale* (1981), beneficiind de o informaţie care nu fusese accesibilă lui Ovidiu Cotruş cu patru ani în urmă şi completând examenul operei cu un portret biografic. Analizând stilul de viaţă matein, criticul notează, pe lângă o imaginaţie prea bogată, care n-a scăpat

nimănui, un spirit realist nerelevat înainte. Îndeobşte considerat un ins cu capul în nori, un snob ambiţios cu suflet de parvenit, şi pe deasupra mitoman, Mateiu Caragiale îi apare lui Alexandru George animat de impulsuri întrucâtva deosebite. Observând cu atenţie mediul aristocratic spre care năzuia (şi care l-a acceptat pe intrus fără să-l oblige la strategia clasică a arivistului), autorul lui *Remember* şi-a dat seama de lipsa de stil a aristocraţiei noastre şi a căutat să promoveze el însuşi un anumit stil. Artist, cu o psihologie atipică, la fel cu cea a eroilor săi, Mateiu şi-a inventat o formulă de viaţă şi a ajuns să creadă el însuşi în adevărul ei. Până la ce punct? Alexandru George relevă unele reflecţii ale scriitorului care-i probează luciditatea. Dar, ca şi în cazul altora, şi mă gândesc la Malraux, cine va desface vreodată nodul acesta inextricabil de mitomanie şi calcul rece, de legendă şi adevăr? „În biografia unui individ intră ca fapte reale şi iluziile lui", spune Croce într-o pagină a *Esteticii*. Trecând printr-o sită fină toate documentele, Alexandru George modifică substanţial masca lui Mateiu ţeapăn şi nesuferit, purtată din singura dorinţă de a contrazice lăbărţarea populară a tatălui şi neajungând niciodată să se confunde cu abuzul. Din contra, crede criticul (care scrie, de exemplu, o pagină de mare delicateţe despre căsătoria lui Mateiu cu Marica Sion, cu douăzeci şi cinci de ani mai în vârstă decât el, şi prilejuind atâtea maliţii altor comentatori), la bătrâneţe, Mateiu era un om afabil, deşi rezervat, şi răceala era ca o crustă de gheaţă ce se topea uneori, dând la iveală un personaj nou şi necunoscut. Cât despre *Craii de Curtea Veche*, Alexandru George înlătură, fără ezitare, interpretarea clasică drept roman realist obiectiv *manqué*: majoritatea comentatorilor de dinainte de război aşa l-au considerat, chiar dacă n-au afirmat-o făţiş. Prestigiul cunoscutei teze estetice a lui E. Lovinescu era mult mai mare în epocă decât ne putem închipui astăzi şi *Craii* au fost citiţi prin prisma ei, care era inadecvată. Dar Alexandru George respinge la fel de categoric şi interpretarea lui Ovidiu Cotruş (care împinge la ultimele consecinţe unele sugestii existente în exegeza lui Mateiu), conform căreia *Craii* e un roman de viziune mitopoetică, al cărui singur personaj real este povestitorul, înconjurat de o lume de proiecţii şi de fantasme subiective. Eroarea acestei din urmă păreri i se pare a proveni din neglijarea aspectului realist, de observare minuţioasă a realităţii, în roman, şi pe care îşi rezervă plăcerea să-l semnaleze în continuare. Chestiunea facturii prozei lui Mateiu e însă departe de a fi rezolvată prin aceste corectări. O „altă formă epică", de sugestie proustiană, nu spune mare lucru despre originalitatea *Crailor*.

Foarte interesante, deşi, din nou, disparate, sunt consideraţiile din *Caragiale* (1996) subintitulate potrivit *glose-dispute-analize*. Autorul pleacă de obicei de la o întrebare incitantă: *Era Caragiale inteligent?* Sau: *Şi, totuşi, de ce, nene Anghelache?* Aprecierile sunt în genere de bun-simţ, ceea ce, fiind vorba de un scriitor subtil şi cultivînd genial ambiguitatea, ca autorul *Momentelor*, nu e deloc o atitudine de lepădat. Alexandru George găseşte de pildă că, raportându-l pe Anghelache, casierul din *Inspecţiune*, la slujbaşul gogolian Belikov, Vartic transpune lucrurile „într-un registru prea înalt", toată problema la Caragiale fiind psihologică, nu metafizică. În acelaşi fel, sunt respinse „ipotezele nesusţinute de niciun argument temeinic" ale lui Solomon Marcus, Florin Manolescu sau Şt. Cazimir. Asta nu înseamnă că Alexandru George are totdeauna dreptate. Dacă de exemplu este exagerată ideea lui Florin Manolescu cu privire la „strategiile" epistolierului, e complet eronată observaţia lui Al. George (preluată de la E. Lovinescu) conform căreia „marele scriitor nu era un epistolier", negăsindu-şi „în scris expresia firească a sentimentelor", el, „geniul oral, al vorbei, al taclalei". Deducţia logică ar fi că nici prozatorul nu-şi găsea expresia firească a sentimentelor, de vreme ce şi el „scria" în loc de a „vorbi". Poate cel mai interesant articol din carte este acela intitulat caragialian *Partidul coanei Joiţichii*, în care, pe lângă aşa-zicând reabilitarea cetăţeanului turmentat (al cărui discurs ar conţine elemente de ideologie junimistă), Alexandru George raportează situaţia din *Scrisoarea pierdută* la împre-

jurările reale din anul alegerilor pentru Constituantă, corectând în treacăt şi eroarea multor comentatori care nu văzuseră că disputa politică se petrece în sânul aceluiaşi partid.

Cele mai multe dintre articolele strânse în volume ca, la un capăt de drum, *Semne şi repere* (1971) ori, la capătul celălalt, *Alte reveniri, restituiri, revizuiri* (2003), nu diferă de acelea cu vagi veleităţi monografice examinate mai sus. (De altfel mai toate „capitolele" din acestea au apărut, separat, în culegerile anterioare.) Ele sunt încercări de a privi opera întreagă a unui autor (Camil Petrescu) ori când e foarte întinsă, numai unul din capitolele ei (G. Călinescu). Pe urmă, eseurile capătă o formă tot mai succintă, ocazională deseori, polemice cât cuprinde, şi tot pornind de la detalii, fără dorinţă de sinteză (dovada o constituie cele cinci tomuri publicate în decursul timpului sub titlul *La sfârşitul lecturii*). Părerea despre critică a lui Alexandru George este anticălinesciană. De altfel, autorul singurei noastre istorii literare integrale şi valabile e un fel de *la bête noire* a criticului, care-şi prefaţează acţiunea critică de un veritabil rechizitoriu îndreptat contra criticii creatoare şi a lui Călinescu însuşi (ale cărui romane sunt aspru judecate, în deplină ignorare a formulei specifice, cam în felul în care bărbierul Nicolas îl judeca pe Don Quijote). Ce susţine în esenţă Alexandru George încă din primele pagini ale *Semnelor şi reperelor*? Susţine anume, printr-o comparare fără sens, că oricând şi oriunde critica a fost prin natură inferioară literaturii, căreia ar trebui să i se subordoneze cu mare modestie, servindu-i drept slujitor fidel în ochii publicului. Creatorii înşişi n-ar da criticii nicio atenţie. Mai mult, n-ar exista vreun critic „genial" (ghilimelele aparţin lui Alexandru George), criticul fiind „prin genul pe care-l practică *sub* nivelul literaturii": „Nu e o întâmplare, atunci, că cel mai plat dintre criticii literaturii noastre, Pompiliu Constantinescu, a dat şi cele mai juste judecăţi asupra ei, iar G. Călinescu, cel mai «artist» dintre criticii din perioada interbelică, a greşit cel mai des". În ce-l priveşte pe Alexandru George însuşi, el s-a străduit din răsputeri să fie cât mai plat, lucru care, dacă i-a reuşit uneori, nu-i probează aserţiunile, fiindcă alteori, şi încă destul de des, el şi-a depăşit condiţia modestă pe care şi-o asumă fiind un veritabil creator. Când, spre sfârşitul anilor '60 ai secolului trecut, abuzul de metodă a vrut să transforme critica într-o ştiinţă, Alexandru George s-a alarmat, deplângând scăderea influenţei călinesciene: „Prin aceeaşi răzbunare ironică a zeilor, critica românească se caracostizează pe zi ce trece..." E ciudat apoi că inamicul fantastului Călinescu nu-l iubeşte nici pe exactul Maiorescu (nefiind de acord cu Lovinescu în privinţa maiorescianismului criticii noastre estetice din prima parte a secolului XX), învinuit că a preferat să-i „strivească" pe mărunţii Aricescu, Mureşanu sau Giorgio Brătianu în loc să-şi „încerce forţele" contra unor Heliade, Kogălniceanu sau „chiar Gherea". În concluzie, „viziunea generală este la Maiorescu, ca şi la Caragiale, de o scandaloasă parţialitate", iar critica lui „nu poate fi înţeleasă ca un instrument sau ca o etapă în procesul de înţelegere a epocii". De aici şi până la tentativa reabilitării lui V.A. Urechia, una dintre victimele lui Maiorescu, nu mai e decât un mic pas, pe care Alexandru George, nepăsător la ridicol, îl face, editându-l şi prefaţându-l pe agramatul contemporan al liderului junimist. În genere, articolele, atât de numeroase încât fac din autorul lor un creator (*nomen odiosum!*) al unei opere bogate şi variate, sunt simpatice şi iritante, fie şi când enunţă enormităţi (Urmuz ar fi doar o „legendă" fabricată de critică, nu cu adevărat un scriitor).

De o factură în mare măsură diferită şi foarte liberă sunt eseurile cu oarece pretenţii literare, în care opere de artă sau situaţii de viaţă sunt folosite ca pretext pentru amintiri, evocări, confesiuni, povestiri ori consideraţii morale şi de tot felul. La originea lor se află prozele propriu-zise din volumul cu care Alexandru George a debutat în 1970, *Simple întâmplări cu sensul la urmă*, urmat de *Clepsidra cu venin* un an mai târziu. Ispita literaturii e cu atât mai probabilă, cu cât autorul lor va publica ulterior câteva romane. Vreau să spun

din capul locului că romanelor propriu-zise le prefer povestirile şi eseurile, absolut delicioase majoritatea, pline de o imaginaţie pe cât de proaspătă, pe atât de precisă, sclipind de inteligenţă şi creând un gen literar personal, între ficţiune, memorii şi publicistică, la fel cu faimoasele tablete argheziene sau cu cronicile mizantropico-optimiste ale lui Călinescu. Ele explică în definitiv de ce s-a dezis de critică, şi cu atâta înverşunare încă, Alexandru George: fiindcă s-a considerat un romancier şi care n-a vrut ca proza să-i fie trecută cu vederea ca *une violon d'Ingres*. Primele povestiri, de exemplu, nu sunt rele deloc. Livreşti, tematic şi stilistic, până şi în titluri, ele ţin de maniera prozei franceze de la finele secolului XIX, din care Alexandru George a şi tradus, post şi antinaturalistă (Macedonski, D. Anghel, Villiers de l'Isle Adam, J. Barbey d'Aurevilly, Huysmans), cu întâmplări şi personaje extraordinare, nelocalizate decât vag în timp şi spaţiu, cu intruziuni de basm ori onirice, nu lipsite de haz (aflăm abia după câteva pagini că un cavaler care sare gardul de la castelul adoratei lui e un biet cotoi, iar tragica poveste a unui cuplu de bătrâni care-şi ucid vizitatorii e relatată în registru comic, tot aşa ca teribila aventură a unui tânăr care-şi cucereşte iubita cu ajutorul unor scrisori copiate, oarecum după modelul din *Popi* de Teodor Scoţescu din pricina căruia e asasinat un nevinovat). Prozele n-au corespondent în epoca apariţiei lor (decât poate cu ale lui D. Ţepeneag) şi au trecut neobservate, ca şi faptul că eseurile din *Întâmplări în gând şi spaţiu* ori din celelalte volume par croite din acelaşi material, doar că fără elementul fictiv din povestiri. *Clepsidra cu venin* împinge mai departe livrescul, literaturizând excesiv, într-o limbă tot mai artificială, pe subiecte de istorie sau de legendă.

Romanele sunt decepţionante. Materia lor, în parte autobiografică, trecută prin prisma unui cititor de literatură nesăţios şi sagace, este aceeaşi din eseuri şi povestiri. Le lipseşte însă pulsul epic şi, în plus, sunt construite după reţeta lesne decelabilă a unor jocuri meta şi intertextuale, care denotă în mod evident ingeniu, deloc însă geniul creării de personaje profunde, captivante psihologic, ori al unor situaţii de viaţă tulburătoare. Cel dintâi (*Caiet pentru...*, 1984) e camilpetrescian în intenţie: naratorul găseşte în biblioteca unui fost conac (care între timp, găzduise un spital) un jurnal intim al unei fete de boier de pe la începutul secolului XX, pe care-l citeşte în două rânduri, la o distanţă de douăzeci de ani; în final, se adaugă propriul jurnal din anii '60 ai aceluiaşi secol, situat exact la jumătatea intervalului dintre cele două lecturi. Însemnările fetei par, în mod paradoxal, mai autentice decât ale naratorului. Atmosfera din jurnalul fetei este asemănătoare, până la un punct, cu aceea din *Matei Iliescu* ori din *Dimineaţă pierdută* (partea referitoare la epoca de dinainte de Primul Război). Romanul, bine scris, plăcut, n-are pregnanţa artistică a acestora. *Dimineaţa devreme* (1985) introduce în povestire pasaje din cartea poliţistă pe care naratorul (un puşti de nouă ani) tocmai o citeşte. De altfel romanul are pe alocuri aspectul unei pastişe intenţionate după Mark Twain şi alţi autori de literatură pentru adolescenţi. În fond, e autobiografic. Acţiunea debutează în septembrie 1939, în zilele când izbucneşte al Doilea Război Mondial, naratorul aflându-se la Pucioasa, lângă Târgovişte, unde Alexandru George s-a aflat el însuşi, doi ani mai târziu, elev la gimnaziu. În capitolele finale i se dă cuvântul autorului care comentează, cu maturitate insuflată de Tolstoi problemele războiului şi păcii. Din nefericire, peripeţiile personajului care ocupă mare parte din roman, sunt prea puţin interesante, şi nu doar ca expresie a unor revelaţii naive despre o istorie intrată în delir, dar chiar considerate în substanţa lor proprie, ca jocuri şi aventuri copilăreşti. *Seara târziu* (1988) (titlul, simetric faţă de precedentul, sugerează că epoca la care se referă nu mai este copilăria, ci maturitatea târzie) e un roman-jurnal, ca atâtea ale târgoviştenilor înainte. E greu de precizat cât de real ori cât de fictiv. Literar e mult sub *Ucenic la clasici* al lui Olăreanu, ca să nu mai vorbim de acelea ale lui Radu Petrescu. Curioasă convingerea unui critic atât de sever ca Alexandru George că posedă însuşiri de romancier! Deşi mai structurat, nici *Oameni şi umbre* (1996) nu e mai bun. Tot autobiografic, romanul

a fost scris într-o primă şi mai amplă versiune încă din anii '50. Aşadar înaintea eseurilor. E foarte posibil ca Alexandru George să fi pariat iniţial pe o carieră de romancier, lăsându-şi întâile cărţi în sertar până spre sfârşitul epocii comuniste. Când scria *Oameni şi umbre* n-avea „speranţa publicării în regimul comunist – decât postum". Aşa s-ar explica iubirea exigentului cititor de literatură pentru vlăstarele lui literare din tinereţe. Interesantă este în schimb publicistica politică de după revoluţie, denotând vechi şi statornice convingeri liberale, ca şi o bună cunoaştere a istoriei, lucru întrucâtva de aşteptat de la un autor cu tradiţii familiale burgheze şi atât de lucid ca Alexandru George.

GHEORGHE GRIGURCU

(n. 16 aprilie 1936)



Gheorghe Grigurcu, care a debutat ca poet în 1968 şi abia în 1972 cu un volum de critică, n-a fost niciodată un răsfăţat al manualelor şi al publicului larg. Relativa lui lipsă de popularitate, înainte de 1989, se explică prin aceea că a scris exclusiv despre cărţi de poezie şi de critică. Niciodată despre romane. Interesul lui s-a îndreptat multă vreme spre literatura contemporană. A trecut la clasici târziu şi, în general, după ce recuperarea lor se făcuse de către alţii. După 1989, Grigurcu este contestat de unii şi de alţii pentru radicalismul lui. A susţinut că revizuirea literaturii publicate sub comunism e obligatorie, ceea ce e firesc, dar s-a mărginit adesea la aspectul moral. Faptul de a fi intentat procese de moralitate lui Sadoveanu, Călinescu sau Preda nu era de natură să-i atragă simpatii. Deşi n-a lăsat niciodată să se înţeleagă că ar pune în celălalt talger al balanţei meritele intrinseci ale operelor (inconturnabile de către un critic adevărat cum este Grigurcu), a fost învinuit că îi preferă sistematic celor mari pe cei mărunţi. Reputaţia lui Grigurcu de denigrator al valorilor consacrate e mai veche. S-a adăugat aceea de laudator al autorilor de mâna a doua. În ambele există o fărâmă de temei. Nu merită să stăruim asupra articolelor din anii din urmă în care Grigurcu pare a nu mai face nicio deosebire între poeţi (şi critici) despărţiţi valoric prin ani-lumină. Stilul însuşi al comentariului suferă de uniformitate. Iar citatele deservesc la tot pasul judecăţile. În ce priveşte negativismul arătat scriitorilor mari, lucrurile trebuie privite cu circumspecţie. Constatarea a fost formulată de Mircea Martin şi, încă, într-un mod tranşant cu care autorul *Singurei critici* nu ne obişnuise: „Pentru Grigurcu critica este *mai ales* negaţie". Constatarea este, nu excesivă, cât falsă. Critica lui Grigurcu este una comprehensivă şi prea puţin „judecătorească". Deja articolele din *Existenţa poeziei* (1986) dovedeau cu prisosinţă că autorul nu

discerne valori, ci caută să înţeleagă formule poetice, legându-le tot mai des de persoana umană a poetului. Dacă îngăduinţa arătată astăzi poeţilor n-ar fi pierdut înclinarea de ieri spre portret sau evocare, atât de substanţial literară, i-am fi trecut cu vederea omogenizarea axiologică. Aleg la întâmplare o pagină despre Aurel Gurghianu (poet uitat, ca şi personajul din spate) scrisă pe la mijlocul anilor '80: „Aurel Gurghianu prezintă, în momentele-i de reuşită, fineţea îndrăzneaţă a artiştilor extrem-orientali. Ni-l amintim cum, cu mai bine de un sfert de veac în urmă, apărea în nocturnul careu hivernal al Clujului ce constituise scena preferată a versurilor şi carnetelor sale, siluetă elegantă în imperceptibilă ezitare de înalt plop, cu o pălărie aproape albă în contrast cu paltonul negru (ah, acea unică în oraş pălărie albă!), îndelung urmărit de aviditatea privirilor noastre studenţeşti. Era o întrupare a Poeziei, purtând misterul unei recente mari decepţii intime, îmbătător ca un parfum. Trecea îngăduitor şi absent, în apropierea dandystei orbite baconskyene, cu o pedală particulară de izolare". Originea reputaţiei de demolator al marilor valori i se trage lui Grigurcu de la unele din întâiile sale articole din *Teritoriu liric* şi *Poeţi români de azi*, în care criticul venea cu judecăţi personale despre poeţii generaţiei '60. Pe scurt, el socotea discutabilă prioritatea acordată lui Nichita Stănescu şi Marin Sorescu în detrimentul lui Mircea Ivănescu, Leonid Dimov, E. Brumaru, Florin Mugur şi alţii. În realitate, nimeni nu contestase valoarea celor din urmă. Preferinţa pentru cei dintâi era oarecum îndreptăţită sub raportul caracterului reprezentativ pe care opera lor îl avusese în reformarea poeziei postrealist-socialiste, nicidecum sub raport *stricto sensu* literar. Nici măcar nu era vorba de două generaţii diferite. Abia anii '80 vor aduce în scenă o generaţie nouă. Iritarea lui Grigurcu pleca de la popularitatea, care lui i se părea disproporţionată, a lui Nichita Stănescu şi Marin Sorescu, şi dovedea o oarecare carenţă a simţului istoric în aprecierea faptului literar. Debuturile majorităţii poeţilor a căror marginalizare o deplângea Grigurcu au fost întârziate. Chiar şi ale unora ca Florin Mugur, dacă luăm în considerare primul volum publicat în condiţiile liberalizării de după 1965. Nichita Stănescu şi Marin Sorescu au beneficiat de şansa pionieratului. În rest, disputa (dusă pe culmile disperării de Marin Mincu) era falacioasă.

Critic excepţional de poezie (ca puţini alţii), Grigurcu este un intuitiv şi un artist. Chiar şi bogata asociativitate, dovedind lecturi întinse şi aplicate, este absorbită de intuiţia suverană a criticului, care nu e şi un istoric literar, şi, în loc să semene cu un instrument de raportare istorică, seamănă cu o candoare a formelor similare, trăind toate într-un acelaşi univers al artei. Prin degustare, se recunoaşte imediat specia vinului sau părţile amestecului. În sprijinul intuiţiei vine şi o imensă fantezie a adjectivelor şi adverbelor. Fiecare cuvânt este dublu sau triplu determinat într-o barocă fluorescenţă. Jerbele acestea pot fi culese din fiecare pagină: printr-un „peisaj crud-expresionist" adie o „indefinibilă teroare"; cutare element al naturii „dobândeşte o imensă proiecţie amuzant-terifiantă (se prefigurează astfel sadicul hiperbolism al poetului)"; „expresiv este şi floralul morbid, provocator"; „prin sensul unei malefice forţe nevăzătoare, spasmodic afective şi felin devoratoare apare...". Este o critică ce păstrează în contactul cu textul o anume senzorialitate, ca şi cum ar voi să comunice din el mai mult decât nişte abstracţii scheletice (la care critica e în principiu condamnată), netăind cordonul ombilical al impresiei genuine. Gheorghe Grigurcu e şi un manierist, şi din dorinţa lui de a împăca ideea cu viaţa se ivesc unele contradicţii foarte sugestive ale criticii practicate. Întâi chiar aceea dintre o documentare foarte atentă, prin citate ample, a impresiilor, şi o mare ambiţie de autonomie a propriului text: critica lui e un continuu du-te-vino între două stiluri (al poetului, al criticului), între două medii cu densităţi diferite şi care încearcă să se întrepătrundă, devorându-se la infinit. Apoi, contradicţia dintre un descriptivism minuţios şi nevoia de formulă sintetică, dintre descrierea laborioasă până la saturarea

textului şi definitivul laconic al sentinţelor. Astfel de definiţii trec fulgurant prin pagină, metafore rare, ca nişte meteoriţi căzuţi pe o planetă al cărei sol e făcut din epitete: „epigonismul nu aduce decât plânsul mecanic al stereotipiei"; „acel unic limbaj al epuizării (bacoviene) trosnind ca un vreasc rupt"; (*Zoosofia* este o) „prodigioasă bufonerie lexicală animată de ambiţii argheziene şi barbiene, ca şi de reminiscenţele naivei scrituri a cărţilor populare"; „gras spectacol de *guignol* autohton"; „conservând şi prelungind atâtea forme ale lirismului, creaţia lui Ion Caraion ne apare drept un muzeu Grévin, unde între nenumăratele chipuri sinistre, alcătuite cu o rea migală, ne întâmpină într-un ungher şi chipul ce ezită al candorii".

Critica criticii nu e mai puţin demnă de a fi relevată. Competentă şi neinfluenţabilă, civilizată, exactă, ea nu este lipsită la Grigurcu de ironie şi de o anumită „răutate" fără de care ar părea fadă. „Expresia exactă este totdeauna odioasă, cuvântul potrivit răneşte", observa Thomas Mann. Gheorghe Grigurcu şi-a asumat, cu siguranţă, riscul de a vedea ştergându-se zâmbetul de pe chipul unui confrate, pe care îl caracterizează în felul următor: „Spirit cultivat, însă fără suficientă pregnanţă, amestecă la nesfârşit lutul şi apa, întârziind a turna pasta în tipare". Puterea formulei este evidentă şi, înainte de a jigni, ar trebui să încânte. Însă cine, fiind vorba de el însuşi, recunoaşte frumuseţea unei judecăţi dacă conţinutul ei îl supără? Şi totuşi: „X subscrie la o critică a poeziei... paradiziacă în cadrul căreia leul şi mielul, elefantul şi furnica pot coexista pe acelaşi sol ospitalier". Să ne facem iluzii în forţa artei de a învinge resentimentul? Ar fi să subestimăm forţa resentimentului: „Y s-a dedicat glosării pioase a unui grup restrâns de autori, ajungând proverbial". Astfel de scăpărări maliţioase întâlnim la tot pasul în articolele lui Gheorghe Grigurcu, căruia nu-i rămâne decât să se sprijine în propria înţelepciune: „Un polemist trebuie să se exerseze în a primi loviturile reale ale valorilor iluzorii". Critica aceasta vădeşte însă mai mult o predispoziţie artistă decât una polemică. E animată în primul rând de dorinţa de a-şi traduce, cu supleţe şi fără să piardă nicio nuanţă, impresiile de lectură. Exactitatea însăşi a cuvântului se datorează unui scrupul de artist. Gheorghe Grigurcu este un impresionist impenitent şi un calofil, care-şi recunoaşte singur modelele în G. Călinescu („prima mea pasiune critică"), E. Lovinescu (în care „am întrevăzut prilejul unui echilibru superior"), Thibaudet şi Bachelard („care mi-au dezvoltat satisfacţia stilistică, cea mai vie emoţie în acest sens fiind însă pentru mine legată de Marcel Proust"), Perpessicius şi Streinu („verbul lor somptuos l-am gustat cu delicii încă foarte tânăr fiind"), la care putem adăuga, fără teamă că greşim, pe I. Negoiţescu. Stratul în care se fixează cu predilecţie sondele critice este acela al expresivităţii, înţeleasă ca organică densitate a unei limbi specifice. Tot aşa cum este limbajul comentatorului, bogat în metafore frumoase şi deopotrivă eficiente: „Jovialitatea eseistului e pernicioasă ca o roză cu ghimpi"; „spovedanii aspre precum un cactus"; „metoda e ţinta sa supremă, Meca impresionantului său itinerar erudit"; „cărturar sensibil împleticit în citate" etc.

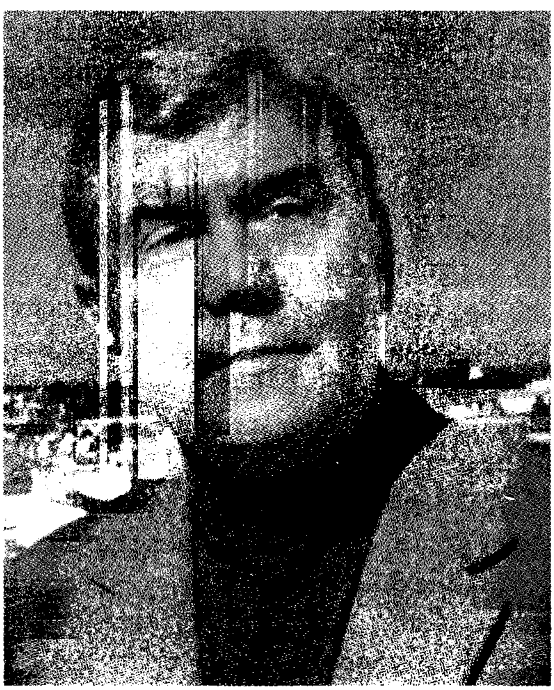
După 1989, Gheorghe Grigurcu, estetul impenitent dinainte, pare a fi aderat la conceptul de „est-etică" al Monicăi Lovinescu, de unde acel radicalism care i-a atras nenumărate replici. În fond, dacă judecăm fără niciun parti-pris, natura criticii lui Grigurcu a suferit în condiţiile liberei exprimări postdecembriste o mutaţie importantă. Deşi a continuat să publice sute de recenzii la cărţi de poezie şi critică, la fel ca în deceniile anterioare, Grigurcu a făcut-o mai mult în virtutea inerţiei, fără acea plăcere a textului pe care o simţeam în comentariile vechi, fără bogata lor senzorialitate verbală. Interesul criticului s-a deplasat în mod evident către o publicistică angajată politic, nu lipsită de un anumit patos polemic. E semnificativ cum tocmai politicul, ocolit cu atâta grijă de toţi criticii adevăraţi în timpul regimului trecut, devine acum extrem de atractiv şi de util unor oameni care, detestând odinioară tocmai ocazionalul campa-

niilor politice, profită din plin de dreptul de a spune lucrurilor pe nume ca să se lanseze ei înşişi în campanii. Grigurcu nu e unicul critic estetic de ieri care face o *volte-face*, nu de atitudine, ci de metodă. Dar e, poate, cel mai ilustrativ pentru schimbarea la faţă a criticii româneşti din postcomunism, fiindcă puţini au trecut ca el din extremul radicalism estetic în extremul radicalism etic (cu netă implicaţie politică). Strânse în numeroase culegeri, unele cu titluri pline de tâlc (*Imposibila neutralitate*), articolele, deseori fulminant polemice, nu ratează nicio ocazie de a interveni în cele mai aprinse teme ale dezbaterii literare actuale ori de a le crea. În ultimii douăzeci de ani, Grigurcu a polemizat cu toată lumea. Nu e locul, nici cazul, de a verifica gradul ori măcar media de adevăr din intervenţiile sale repetate, insistente, rareori excesive, de cele mai multe ori oportune şi necesare. Dar trebuie apreciat bunul-simţ de care autorul dă dovadă aproape de fiecare dată, ca şi capacitatea lui de a-şi demonstra, punct cu punct, argumentat, poziţia. Deşi multe dintre teme s-au perimat, lectura articolelor rămâne la fel de captivantă ca şi atunci când apa fierbea în vas. Grigurcu este unul dintre cei mai redutabili polemişti români, dacă dăm polemicii sensul discriminat de acela al pamfletului din celebra definiţie lovinesciană. Rareori Grigurcu a fost interesat de pamfletul propriu-zis, de obicei când obiectul articolului era vreo *bête noire* a criticului (Adrian Păunescu sau Al. Piru i-au oferit ocazia unor execuţii pe cât de sângeroase, pe atât de artistice). El a preferat polemica, de stil lovinescian, civilă, nu războinică (împotriva naturii genului), argumentaţia răbdătoare, asediului pripit, politeţea, agresivităţii.

Gheorghe Grigurcu a publicat şi câteva sute de aforisme (multe, admirabile literar şi etic), ca şi poezie, minoră, dar nu fără valoare, care, dacă are un defect evident, îl are pe acela de a părea fără nici cel mai mic cusur. Important rămâne criticul, unul dintre cei mai buni din câţi avem.

MIHAI ZAMFIR

(n. 6 noiembrie 1940)



Gabriel Liiceanu şi apoi H.-R. Patapievici au remarcat absenţa la noi a unei pieţe a ideilor filosofice, ceea ce face, între altele, ca opere importante să scape oricărui comentariu şi, corolar încă şi mai costisitor, să nu stârnească emulaţie. Acelaşi lucru se întâmplă cu studiile de istorie literară. Critica propriu-zisă având o piaţă publică destul de constantă, în sensul că depăşeşte cadrul revistelor de nişă, culturale, extinzându-se în cotidiane sau chiar în mass-media, studiile istorice, dacă nu şi istoriile literare ca atare, îndeajuns de rare, nu sunt de obicei recenzate şi nici cunoscute în toate cazurile înşişi istoricilor literaturii. Cel mai bun exemplu îl oferă cărţile lui Mihai Zamfir, unul dintre cei mai originali şi moderni istorici ai literaturii, cultivat şi subtil. După ce şi-a încercat puterile în antologarea (în colaborare cu Paul Cornea) a

textelor teoretice aparţinând primului romantism şi, în premieră, a prozei noastre poetice, M. Zamfir a dat în *Introducere în poezia lui Alexandru Macedonski* (1972) nu numai cea mai bună monografie asupra scriitorului, dar şi cel mai temeinic studiu al poeziei noastre romantice din unghiul artei şi stilului. Teza cărţii e aparent foarte simplă: la 1830 poezia românească se împarte în două direcţii, încă astăzi observabile: de o parte poezia neolatinizantă de modă franceză şi italiană, de alta, poezia inspirată de mitosul naţional. Macedonski şi Eminescu ar ilustra perfect opoziţia în secolul XIX. „Distincţiile ulterioare, consideră M. Zamfir, didactic-scoliaste (de tipul *clasicism, romantism, naturalism, simbolism* etc.), aplicate prin analogie cu situaţia din Apus a poeziei din secolul al XIX-lea, oferă explicaţii parţiale, care doar completează dihotomia fundamentală..." Evoluţia poeziei se face atât prin relativizarea limbii, cât şi prin reformarea genurilor şi speciilor literare. Iuţeala schimbării e surprinzătoare: în trei decenii ia naştere, prin contribuţia unor scriitori talentaţi, „deşi nu geniali" (cum notează scrupulos M. Zamfir), literatura română modernă. Ruptura de aceea anterioară e mai pronunţată decât oriunde în Apus, unde limbajul romantic îl continuă pe acela clasicizant în interiorul aceluiaşi tipar: „La noi limbajul romantic de la 1840 înseamnă pur şi simplu adoptarea unui nou tipar faţă de cel de la 1800". Macedonski a fost conştient de reforma cu pricina, după cum o arată multe din articolele lui. În penultimul deceniu al secolului opoziţia dintre filiera franceză (neolatină) şi aceea germană (mitosul) era evidentă în polemica dusă de *Literatorul* contra *Convorbirilor literare*. În ce priveşte examenul operei macedonskiene, M. Zamfir este la fel de original. El propune abandonarea paradigmei critice în care, de la T. Vianu la Adrian Marino, istoricii literari l-au inclus pe poet (o secţiune longitudinală în poezie indica succesiunea, dar şi împletirea spiritului romantic-paşoptist cu acela parnasian şi mai apoi simbolist), şi adoptarea alteia, printr-o secţionare transversală, care separa poezia „dezordonat-mimetică", prea puţin valoroasă, de până la 1890, a lui Macedonski de aceea „simbolist-ornamentală", pe de-a-ntregul valabilă până azi, de după acest an. Modul în care Macedonski s-a reformat pe sine în a doua jumătate a vieţii ar rămâne cu atât mai misterios, cu cât poetul, autodidact, cu o cultură sumară, n-a fost şi un teoretician. M. Zamfir pune un punct tezei unanime despre însemnătatea articolelor despre poezie ale lui Macedonski. Spontan-intuitive, ele sunt contradictorii şi emfatice. Primul examen stilistic al poeziei macedonskiene este, apoi, acela din cartea lui Zamfir. Ca şi al prozei (considerat de valoare egală cu poezia), în tradiţia aceleia poetice de care Zamfir se ocupase mai devreme şi la care va reveni într-o carte consacrată poemului în proză. Toate aceste radicale opinii ale autorului *Introducerii* au lăsat nepăsătoare atât critica, cât şi istoria literară. Despre Macedonski a continuat să se scrie după 1972 la fel ca înainte.

Din secolul romantic examinează proza paşoptistă, nu prin exemplul unui singur scriitor, ci prin acela al câtorva dintre autorii de nuvele, jurnale ori memorii. Întreaga problematică literară este pusă în contextul radiografierii secolului sub raport economic, social, moral şi psihologic. Constatările sunt la fel de personale ca şi în cazul poeziei. Proza romantică românească se bazează pe memorie mai mult decât pe imaginaţie; genurile predilecte nu sunt cele de ficţiune (romane, deloc); majoritatea speciilor de proză romantică vor fi considerate, în secolul XX, paraliterare, ţinând de literatura aşa-zicând de frontieră. Caracterizarea generală a romantismului românesc părăseşte, odată cu M. Zamfir, tradiţia de interpretare impusă de Paul Cornea, spre a se apropia de interpretarea mult mai modernă a lui Virgil Nemoianu. (În 1989, când apare cartea lui M. Zamfir, cenzura a permis citarea titlului – *The Taming Romanticism* –, nu şi a numelui autorului, care trăia de un deceniu şi jumătate în SUA.) Spre deosebire însă şi de Nemoianu (care examinase curentul

romantic prin prisma ideologiei artistice), M. Zamfir inaugurează *stilistica diacronică*, sintagmă care a părut contradictorie la început (stilistica fiind prin excelenţă sincronică la toţi promotorii ei, Bally, Vossler sau Spitzer), dovedindu-şi utilitatea ulterior prin introducerea perspectivei stilistice şi comparate în istoriile literaturii. Câteva subcapitole din carte ilustrează admirabil noul concept operatoriu (sau metodă, cum o numeşte autorul). Cel mai atractiv este acela referitor la *Deşteaptă-te, române*. Clasicul nostru imn naţional nu este şi o poezie clasică. Andrei Mureşanu reprezintă, de altfel, unica excepţie printre poeţii ardeleni ai secolului XIX, neatinşi, ei, de aripa romantică, precum muntenii, şi rămaşi clasici. *Deşteaptă-te, române* este o poezie lamartiniană, recurgând la dolentul alexandrin românesc de 13/14 silabe care provenea din acela francez de 11/12, măsura prin excelenţă a melancoliei incurabile şi a meditaţiei pesimiste. Şi tocmai acestui poem decepţionist, al cărui autor va figura în panteonul eminescian ca un „filosof al stingerii universale", plângând pe ruine ca Eclesiastul, va deveni cântecul revoluţionar al naţiunii noastre trezite la viaţă politică. Un al doilea exemplu de stilistică în diacronie l-ar fi putut oferi analiza puţin ştiutului sonet eminescian *Stau în cerdacul său...*, dacă M. Zamfir ar fi comparat versiunea (pe care o examinează minuţios) din ediţia Perpessicius cu aceea din ediţia Creţia. O stilistică comparată i-ar fi revelat felul în care a evoluat poemul, schimbându-şi binişor sensul, cam în felul în care, după observaţia lui Marian Papahagi, un text al lui Ion Barbu cu caracter dedicaţional-erotic a devenit în versiunea din *Joc secund* o artă poetică. La drept vorbind, *Stilistica diacronică* e un concept operatoriu mai cuprinzător decât compararea din unghiul stilului a unor versiuni succesive dintr-o aceeaşi operă. Definiţia o dă Zamfir însuşi în *Poemul românesc în proză* (1981): ea constă în istoria unei structuri stilistice, a unei forme literare, ca şi în studierea originii structurii cu pricina şi a situării ei în cadrul formelor literare din epocă. *Poemul românesc în proză* nu se mai referă la un gen central (poezia, proza) precum celelalte, ci la unul marginal şi, din punctul meu de vedere, antipatic. Poemul în proză dintre 1830 şi 1980 oferă autorului ocazia unei „mici istorii stilistice" în aşteptarea *Istoriei stilistice a literaturii române* nici până astăzi scrise.

Cealaltă faţă a prozei reprezintă trecerea frontierei dintre secole: metoda stilisticii diacronice e aplicată aici prozei de după 1920 şi îndeosebi romanului. Plecând de data aceasta din Greimas şi anticipându-l pe Kundera, autorul distinge sub raport stilistic romanul „clasic", documental, bazat pe un principiu de succesiune, de romanul modern, bazat pe simultaneitate, pe un principiu muzical. Ideea este ilustrată prin romane neomologate definitiv acum douăzeci de ani, când îşi scria Zamfir cartea, după ce fuseseră considerate atipice la apariţia lor, acum şaptezeci: romanele lui Mateiu Caragiale, M. Blecher (ale generaţiei lui M. Eliade în fond), C. Stere, mergând până la contemporani ai lui Marin Preda. O contribuţie teoretică deopotrivă de remarcabilă priveşte disjungerea unui jurnal intim de criză de un jurnal intim de existenţă. Plină de idei noi, critica lui M. Zamfir e a unui cititor care n-are neapărat plăcerea analizei cărţilor, dar este capabil să formuleze teze noi, concepte inedite şi definiţii personale. *Discursul anilor '90* (2002) sacrifică total analiza textului în favoarea speculării inteligente, metodice şi convingătoare pe marginea unor teme generale cum ar fi specificul naţional ori specificul discursului totalitar-comunist. Cine s-ar fi gândit să ia ca punct de plecare în definirea acestui din urmă tip de discurs celebrul dialog platonician care-i opune pe Cratylos şi pe Hermogene? În termeni medievali, opoziţia fusese aceea dintre *nominalism* şi *realism*. Discursul comunist, conchide Zamfir, este unul *anti-nominalist*, anunţat (iată o observaţie curajoasă!) de discursul structuralismului de la jumătatea anilor '60

(tipic realist acesta, întemeiat pe nişte *universalii* dincolo de mode şi timp şi deopotrivă de autoritar). Ca şi *realismul* medieval, discursul comunist dispreţuieşte contingentul („dacă realitatea contrazice teoria, cu atât mai rău pentru realitate!", exclamă ironic Zamfir) şi este esenţial cratylian (nu există în el cuvinte întâmplătoare sau inocente). Cel mai interesant examen de până acum al patologiei artei totalitare, logocratice, îl găsim în cartea din 2002 a lui Zamfir. Aportul cărţii la înţelegerea realismului-socialist este enorm. Zamfir enumeră particularităţile noii arte „revoluţionare" ieşite din mantaua leninistă: simplitatea neoclasică, figurativul, emoţionalitatea şi anti-intelectualismul, vulgarizarea (modelului filosofic asumat) etc. Împreună cu E. Negrici, Sanda Cordoş şi alţi câţiva, Zamfir a iniţiat după 1989 procesul reflecţiei asupra teoriei realist-socialiste, într-un moment în care o recuperare adevărată a literaturii produse de ea avusese loc (dincolo de sterile polemici având drept subiect necesitatea revizuirii întregii literaturi publicate în vechiul regim), fiindcă ideile generale lipseau, o recitire sistematică a operelor era mereu amânată, iar atitudinea principală a comentatorilor părea să fie o condamnare în bloc (inspirată de considerente privind etica autorilor) sau o apărare tot în bloc (inspirată de considerente exclusiv estetice) a literaturii tipărite înainte de 1989. Un studiu despre Proust (ca autor al unui roman nedocumental) şi altul despre lirica lusitană (o sinteză cum nu exista încă, se pare, în critica din Portugalia), de la Camoês la Pessoa arată competenţa criticului în literaturi străine. Ca şi mare parte din publicistica lui (rubrici în *România literară* vreme de două decenii), atractivă, pe subiecte din actualitatea literară a lunii.

Romanele publicate de Mihai Zamfir, cu o excepţie, după 1989, s-au bucurat de un mai mare succes de critică (şi de public) decât studiile lui de istorie literară. *Poveste de iarnă* (1987) este, de altfel ca şi toate celelalte, un roman holbanian, „de cameră", dacă preluăm termenul din muzică, povestea unui bărbat matur îndrăgostit de o tânără, care răspunde parţial şi capricios sentimentelor sale. Acelaşi cuplu îl vom regăsi în *Acasă* sau *Fetiţa*. Bărbatul e serios, şters, timid, vag bătrânicios, deşi nu are neapărat complexul vârstei al personajului masculin din *Adela* lui Ibrăileanu. Fata aparţine altei generaţii, este îndeajuns de emancipată, cu un bagaj erotic evident mai bogat decât al Adelei, fără misterul acesteia, semănând mai degrabă Daniei lui Holban. Unilaterala poveste de dragoste are drept cadru, în toate romanele, Bucureştii vechi, pe străzile cărora cuplul (ori numai bărbatul) deambulează cotidian, ca multe dintre personajele din romanele lui Ţoiu, fără totuşi arheologia citadină de la acesta. Un personaj central este telefonul: din *Jocurile Daniei* unde i s-a acordat pentru prima oară un rol într-un roman, puţini romancieri s-au folosit de el mai bine decât Zamfir. De altfel, paginile, probabil, cel mai bine scrise de el rămân acelea din primul capitol al *Poveştii de iarnă* în care Stere îi telefonează Adrianei din toate cabinele telefonice întâlnite în drum (telefonul mobil nu se inventase), fără ca femeia, absentă de acasă, să răspundă, în vreme ce tensiunea sufletească a bărbatului creşte la cote alarmante, ca şi neliniştea şi teama lui de necunoscutul din inima adoratei. Un roman epistolar şi internaţional este *Se înnoptează. Se lasă ceaţă* (2006). Onorabile, banale, câteodată inexplicabil triviale (îndeosebi *Fetiţa*, care s-ar fi vrut o *Lolita*), romanele lui Zamfir sunt doar o *violon d'Ingres* într-o operă critică importantă, necomentată vreodată la adevărata ei valoare.

AL. CĂLINESCU
(n. 5 octombrie 1945)



Problema originalului eseu care l-a consacrat pe Al. Călinescu (*Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, 1976) o găsim cu limpezime formulată de la început: «Acesta este dublul demers al lui Caragiale; pe de o parte fructificarea formelor literaturii „minore", ale genurilor marginale, şi transformarea materialului extraliterar în literatură; pe de alta, discursul metatextual lucid, necruţător de lucid, „dezgolind" procedeul, denunţând clişeul, îngăduind distanţarea ironică faţă de text; şi arătând pe viu, din mers, cum se face (şi cum ar trebui să nu se facă) literatura». Atât limbajul, cât şi ideea sunt împrumutate din poetica modernă („formaliştii ruşi", André Jolles, Barthes, Todorov etc.). Demonstraţia e precisă, inteligentă, conducând la concluzii surprinzătoare. Unele explicaţii sunt necesare. Mai exact, e vorba de trei lucruri distincte (deşi legate între ele), fiecăruia acordându-i-se un capitol. În *Caragiale şi evoluţia formelor literare,* Al. Călinescu aplică prozei scurte a scriitorului o teză a lui Viktor Şklovski (reluată şi de Tânianov, Tomaşevski şi alţii), conform căreia o formă nouă apare în istoria literară nu numai decât spre a exprima un conţinut nou, dar şi spre a se opune unei forme vechi. În fiecare epocă există forme şi genuri considerate „majore", „canonizate" deci, şi forme şi genuri „minore", împinse de cele oficiale spre periferia literaturii: tocmai acestea din urmă iau la un moment dat locul celor dintâi, printr-un proces ce nu constă în simpla substituire, dar care antrenează relaţia complexă a literarului cu neliterarul, interacţiunea imaginaţiei cu practica social-umană. Acest „model" de evoluţie are caracter dialectic (spre deosebire de modelul organicist, inspirat de biologie, în uz de pe la sfârşitul secolului XIX), presupunând o teză, o antiteză şi o sinteză, deci o transmitere a moştenirii, cum spune Şklovski, „de la unchi la nepot". Al. Călinescu descoperă la Caragiale (ca şi la Cehov, Mark Twain, Jarry, Haşek, Allais etc.), pe lângă un interes enorm pentru gazetărie, încercarea de a folosi în proza scurtă o mulţime de forme ale reportajului sau articolului de gazetă, ca şi altele înrudite, ţinând de aceeaşi expresivitate cotidiană, cum ar fi anecdota, „moftul", anonima ori chiar ficţiunea ştiinţifică (sau pseudoştiinţifică) şi politică. Într-o antologie ce ilustrează eseul, criticul strânge cele mai multe din aceste schiţe caragialiene în care jurnalistica a pătruns (*Temă şi variaţiuni*, *Groaznica sinucidere din strada Fidelităţii*, *Înfiorătoarea şi îngrozitoarea şi oribila dramă din strada Uranus*, *Boborul!*, *Reportaj*, *Articol de reportaj*, *Politică*), ca şi altele de parodiere a stilurilor literare clasice ori a stilurilor administrativ şi juridic (*Smărăndiţa*, *Dă-dămult... mai dă-dămult*, *Poetul Vlahuţă*, *O cronică de Crăciun*, *Proces-verbal*, *În stilul şi sintaxa Monitorului Oficial*). Observăm cum această literatură numită de autorul însuşi de „*bas-étage*" tinde s-o uzurpe pe aceea pe care epoca o socotea serioasă, nobilă, înviorând modalităţile genului scurt. În capitolul al doilea (*Caragiale şi retorica*) este analizată maniera

parodică în care Caragiale tratează toate formele. Spre deosebire de contemporani, care „ascund" procedeul artistic, Caragiale îl „dezvăluie". Dacă tehnica realismului consta, în secolul trecut, în a face să pară „natural" orice artificiu, la autorul *Cronicii de Crăciun* ea constă în a-l da pe față, ironizându-l. Criticul are dreptate să vadă aici o atitudine foarte modernă, pe care ne lăsau într-un fel s-o bănuim și părerile lui Caragiale despre retorică. Respingând fără echivoc fastidiile stilistice ale romanticilor (sau pe cele mai recente ale naturaliștilor), el iubește, dintre toate stilurile, pe acela „potrivit". Ceea ce a trecut în ochii multor cercetători ai lui Caragiale drept o relativă îngustime teoretică, e justificat de Al. Călinescu din perspectivă modernă. Dar autorul *Smărăndiței* nu se mărginește să glumească pe seama lui Hugo sau a lui Delavrancea, ci le reia tehnica în adevărate exerciții de virtuozitate în scopuri parodice. Cam acesta e studiul. În final, este dezvoltată în direcții neașteptate teza lui principală. Un „dicționar de idei primite" trece în sarcina lui Caragiale cunoscuta intenție a lui Flaubert de a alcătui un inventar de locuri comune pe care opera însăși le furnizează. Al. Călinescu pune în practică o idee pe care au avut-o și alții. Acest *sottisier* e plin de haz, semănând cu *Ingeniosul bine temperat* al lui Mircea Horia Simionescu. O dovadă în plus că despre spiritualul Caragiale trebuie să scriem cu spirit. La fel de amuzantă este *„La grande bouffe"* consacrată gastronomiei caragialiene. După coana Lucsița mâncând ca o Haplea în timp ce merge la Moși, după Verigopolu consumând „micile economii" ale nevestei prin birturi, iată tema gastronomică în viața politică (*Monopol*, *Politică și delicatețe*, *Jertfe patriotice*) sau culturală. În *Pastramă trufanda* o descoperim sub forma umorului negru, iar în *Smărăndița* sub aceea a „euforiei bahice și gastronomice". O pură problemă stilistică, în *Curat murdar*, unde se face observația că oximoronul (alături de antiteză și pleonasm) reprezintă „figura emblematică a carnavalescului caragialian". Cartea se încheie cu (paradoxal) un *Avertisment:* criticul citează, în sprijinul ideii sale că orice critică trebuie să realizeze „echilibrul între *libertatea* interpretării și *constrângerea textului*", anecdota lui Caragiale *O pildă* din care desprinde acest... avertisment: „Nu în toate cuvintele *Moftului* stă un îndoit înțeles".

Al. Călinescu se numără printre criticii români inspirați de structuralismul francez din anii '50-'60. Metoda e folosită fără abuz și, lucru lăudabil, cu o perfectă stăpânire a vocabularului. Atras de mai multă vreme de poetica modernă, Al. Călinescu se dovedește competent și moderat, știindu-i bine avantajele și dezavantajele. E un exemplu de însușire temeinică a lecției, spre deosebire de alții, victime ale metodei. Originalitatea eseului provine mai curând din felul cum înțelege să verifice propozițiile poeticienilor ruși și francezi în cazul lui Caragiale, decât din vreo rigoare metodologică excesivă care l-ar fi transformat într-o scriere plicticoasă și l-ar fi desfigurat pe autorul de care se ocupă. Premisele se găsesc totuși în poetica folosită, nu în opera lui Caragiale, care joacă rolul unui „revelator". Din acest punct de vedere, Al. Călinescu rămâne fidel metodei care e prin excelență deductivă. Sigur că opera oferă exemplele (dar totodată criticul face un decupaj personal, eliminând teatrul și nuvelele, încât demonstrația lui se sprijină doar pe proza scurtă); putem admite chiar că (așa cum pretind structuraliștii) critica de acest fel constă într-un du-te-vino permanent într-o poetică generală (al cărei obiect este discursul literar, *literaritatea*) și o interpretare particulară (al cărei obiect este opera în cauză). Însă nu-i mai puțin evident caracterul ei de deducere și ilustrare.

Celelalte cărți ale lui Al. Călinescu sunt la fel de simpatice, deși autorul nu mai pare interesat de vreo metodă anume, abandonând jargonul structuralist. Ele sunt în majoritate culegeri de recenzii (la cărți străine, franceze îndeosebi) ori de articole ocazionale, spirituale și originale deopotrivă. În *Biblioteci deschise* predomină un tematism absolut liber, conciliind structura, singura la modă înainte, cu de mult uitata temă a operei. Sigur, achizițiile nu sunt aruncate la

coş. Un articol examinează romanul neterminat al lui Kogălniceanu sub raport narativ, relevându-se balzacianismul şi retorica portretului feminin. „Portretele – scrie criticul – ascultă de o anumită ordine, de o *anumită logică:* „după o primă imagine de ansamblu, urmează detalierea, iar lectorul este determinat să «privească» (în imaginaţie) portretul aşa cum ar «citi» un tablou. [...] Acest tip de lectură vizuală este, se înţelege, rezultatul unei anumite practici culturale, istoriceşte determinată, specifică civilizaţiei europene şi care, cu timpul, s-a codificat şi a devenit «tradiţie»". În acelaşi spirit este analizat romanul lui Nicolae Filimon în *Ciocoii vechi şi noi sau A.B.C.-ul romanului:* modul de a începe, timpul istoric şi timpul fictiv, documentarul în ficţiune, racorduri, anticipări, perspectivă narativă. Chiar dacă astfel de observaţii s-au mai făcut (şi Al. Călinescu le citează ori de câte ori e necesar), ele apar în studiul de faţă proaspete şi surprinzătoare. Mai este şi o *mise-en-scène* inteligentă (portretele de la Kogălniceanu sunt „desfăşurate" ca să li se vadă articulaţiile, simetria sau opoziţiile) care face lectura agreabilă. În *Caragialiana* „structuralismul" lasă un loc încă şi mai mare chestiunilor „tematice". Completându-şi într-un fel cartea despre Caragiale, Al. Călinescu se ocupă acum de cafenea în opera prozatorului ca „loc ideal de observaţie" şi ca „loc-cheie în planul evenimentelor", şi de compartimentul de tren, care este pe de o parte, ca şi cafeneaua, „un spaţiu închis, (de)limitat, protejat", iar pe de alta, unul „integrat unui ansamblu în mişcare". Notaţiile criticului sunt savuroase, în linia eseisticii unui Al. Paleologu sau Alexandru George, aşadar aparent foarte diferite de cele din primele două articole citate mai sus. Spun „aparent", fiindcă în fond deosebirea nu este radicală. Al. Călinescu a abandonat aici unghiul formal pentru acela tematic, dar disocierile, terminologia şi în definitiv întreaga infrastructură a eseurilor lui rămân profund ancorate în modalitatea care l-a consacrat. E instructiv să vedem, citind aceste eseuri, cum arată de fapt această *nouă* critică postmodernă, în care vechiul impresionism reapare (sub forma intervenţiei personale, autobiografice sau a unei asociativităţi capricioase) fără a disloca fundamentul „ştiinţific" câştigat prin atente explorări în straturile operei. Şi e puţintel amuzant să descoperi cum a reînvăţat critica să se joace, în sens superior, după ce păruse definitiv şi irevocabil condamnată la academismul grav. „Naratorul îşi are şi el voluptăţile lui" – afirmă criticul pe marginea unor schiţe caragialiene în care acţiunea se petrece în tren. „Una din ele constă în notarea scrupuloasă a indicaţiilor din Mersul trenurilor, indicaţii ce vor asigura nu numai coerenţa povestirii, dar şi un «decupaj» secvenţial impecabil/[...] în *Monopol* naratorul venind din străinătate ajunge la Paşcani la 12.30 p.m. unde are un tren spre Iaşi la 4.10 cu sosire la Iaşi la 6.5 (antologică descriere, aici, a Paşcanilor şi a drumului «tica-taca» până la Iaşi". Aici o trimitere la subsolul paginii: „Ritm care, pe această rută, pare să fi devenit o fatalitate. De exemplu, cursa 6316 pleacă din Paşcani la 16.29 şi soseşte la Iaşi la 18.18 (Mersul trenurilor de călători, 84/85, p. 177). Între 1907 (când apare *Monopol*) şi 1984 s-au câştigat şase minute". Ce idee, apoi, să studiezi lecturile sau să reconstitui biblioteca unor personaje de roman! Fireşte, ea nici n-ar fi putut trece prin cap criticului înainte de a se fi impus o anumită înţelegere a literaturii ca text şi ca intertextualitate. Dar, dincolo de asta, felul în care Al. Călinescu îşi concepe eseurile nu ne duce cu gândul la mornele investigaţii şi inventare textualiste, ci la strălucitoarele analogii călinesciene din *Domina bona* şi celelalte, aşadar la tradiţia criticii artiste. Dinu Păturică, bunăoară, ar fi avut două biblioteci: una în care stau la loc de cinste Plutarh, Cezar, Machiavel, şi biografiile de oameni iluştri (Homer, Pindar, Sofocle, Euripide, Anacreon şi Safo fiind consideraţi „buni pentru femei şi oameni afemeiaţi"), şi alta ceva mai târziu, în care descoperim *Proorocia lui Agatanghel*, *Filosoful Sintipa*,

Alixandria şi altele. Criticul se întreabă spiritual: „Să fi ajuns oare între timp personajul la concluzia că povestirile şi istorioarele din aceste cărţi populare sunt mai pline de tâlc şi mai «mobilizatoare» decât ceea ce ii puteau oferi *Principele* şi *Vieţile paralele?* Abandonându-şi prima bibliotecă, Dinu Păturică pierde, într-un fel, şansa de a deveni un Julien Sorel autohton". De fapt, o singură dată personajul *Ciocoilor* mai este surprins în flagrant delict de lectură şi anume în capitolul XXIX, când funia destinului său se apropie de par. El deschide la nimereală *Biblia* şi cade peste două pasaje foarte *à propos* de situaţia lui însuşi, aşa încât azvârle cartea sfântă cât colo. Comentează Al. Călinescu: „Notând, mai întâi, că lectura a ajuns pentru Păturică o preocupare accidentală, mai curând un mod de a-şi omori vremea, să remarcăm că aici, la sfârşitul romanului, el *se leapădă de cărţi, deoarece cărţile s-au întors împotriva lui. Învăţămintele* pe care le căuta odinioară acolo au devenit avertismente". La fel de captivante constatări face Al. Călinescu şi vârându-şi nasul în biblioteca lui Ştefan Gheorghidiu (aceea a lui Codrescu din *Adela* fiind cercetată temeinic şi înainte, îi rămâne criticului doar ocazia unei lungi şi sclipitoare paranteze despre dicţionare). Şi ce credeţi că descoperă? Nici eroul lui Camil Petrescu nu prea citeşte! Dragostea (şi gelozia) şi războiul îi mănâncă în fapt tot timpul. El are totuşi două biblioteci, a doua fiind prin excelenţă cazonă. Din cea dintâi, filosofică şi literară, „un mare absent: Proust". Aici mi se pare că Al. Călinescu săvârşeşte o inadvertenţă: acţiunea romanului apărut în 1930 se plasează în preajma şi în timpul războiului mondial, când Gheorghidiu nu prea avea cum să fi aflat de romancierul francez. E drept că biblioteca a doua, cea cazonă, cuprinde şi cărţi tipărite după război, dar referinţa la ele nu se face în text, ci într-o notă de subsol, în care naratorul afirmă explicit că sunt la mijloc lecturi târzii, zece ani după sfârşitul evenimentelor descrise în roman. Un mic fragmentarium (*Prin biblioteci*) duce la limită acest eseism ingenios şi liber, până la pagina de jurnal intim (memorabilă evocarea unei lecţii a lui Roland Barthes), abundent în citate şi consideraţii personale.

Câteva fraze, în fine, despre recenziile lui Al. Călinescu. Ele sunt clare şi concise, cu intrări abrupte în subiect, aşadar în mod eficace şi profesionist, cu judecăţi de valoare mai peste tot acceptabile. Şi din ele se observă că autorul n-a pierdut vremea cu naratologia: romanele de care se ocupă (ale lui Radu Petrescu, C. Olăreanu, Livius Ciocârlie) se pretează cel mai bine la un examen din unghiul procedeelor folosite. Tot aşa şi piesele de teatru ale lui D. R. Popescu, în care elementul structural atrage numaidecât atenţia. Surpriza, dată fiind raritatea, e că Al. Călinescu scrie la fel de bine despre poeţi (Şt. Aug. Doinaş, E. Brumaru, M. Dinescu, Ioanid Romanescu), chiar dacă se remarcă în aceste din urmă articole că tematica e mai deseori urmărită decât structura. În fine, sunt comentate cărţi de critică: prilej pentru un comentator în genere îngăduitor să-şi arate colţii. Articolele despre D. Tiutiuca şi Anton Cosma de exemplu sunt foarte severe (şi pe drept!), iar cel despre debutul lui Val Condurache... pedagogic (laude de principiu cumpănite de revelarea unor inexactităţi de detaliu). O trăsătură a mai tuturor cronicilor este umorul intelectual. Al. Călinescu scrie cu un anume haz al ideii, neostentativ şi nebazat pe efortul vizibil de a exploata resursele limbajului, rezultat mai curând din asociaţii inteligente, din strălucirea câte unui paradox.

LIVIUS CIOCÂRLIE
(n. 7 octombrie 1935)



Subtil eseist, dublat de un foarte original prozator, Livius Ciocârlie a debutat relativ târziu în raport cu precocii săi congeneri, cu o carte consacrată literaturii franceze, specialitatea lui universitară, *Realism și devenire poetică* (1974). La origine o teză de doctorat ca și următoarea („e scoasă cu tot cu pene din struțul de la doctorat", va scrie cu umor autorul însuși), pulverizată în câteva eseuri, este opera unui critic stăpân pe mijloacele sale, cititor atent, urmărind mai mereu o idee generală. Eseistul este în același timp un campion al nuanțelor, descoperind în cele mai bătute opere detaliile cele mai neașteptate. Împotriva tuturor definițiilor acceptate ale clasicismului, bazate pe imitarea ordonată și plină de bun-simț a realității, Ciocârlie citește, printre rânduri, în Descartes, recunoașterea mimesisului în artă, iar în Boileau, elogiul discret al „dezordinii frumoase". Teza cărții este că literatura s-a caracterizat în toate timpurile prin „poeticitate" intrinsecă, deși a părut mai demult doar „realistă" și chiar a evoluat de la acest al doilea pol spre cel dintâi. Analizele de scriitori clasici, romantici, naturaliști sau moderni pornesc de la filosofia limbajului exprimată de grupul din jurul revistei *Tel Quel* și mai în general a structuraliștilor francezi, pasionați de naratologie și semiotică, inventatorii acelui ***nouveau roman*** atât de orgolios al anilor '50-'60. Ca și Toma Pavel, Mihai Zamfir, Al. Călinescu sau Solomon Marcus, autorul *Realismului și devenirii poetice* a împrumutat revoluționara teorie cu o elasticitate care te face să te gândești mai degrabă la Roland Barthes decât la Jean Ricardou și n-a lăsat neremarcată o trăsătură nu foarte evidentă a școlii franceze: „Manifestând multă «grabă teoretică», cei de la *Tel Quel* evoluează între două limite: un dogmatism autoritar impregnat de pretenția de a deține adevărul [...] și pe de altă parte, un joc cu conceptele care nu devine veritabil travaliu analitic". Tocmai acest travaliu sclipitor și deopotrivă tolerant, compensează în analizele lui Ciocârlie intransigența (mai degrabă metodică decât ideatică) a celor de le *Tel Quel*, toți oameni de stânga, unii sociologizanți marxiști, ca Marcelin Pleynet (cu care Ciocârlie însuși se declară într-un rând de acord admițând că *inefabilul* primilor poeți moderni ar fi exprimat dorința burgheziei de a răpi literaturii caracterul popular și accesibil!), ceea ce nu i-a împiedicat să predice prioritatea și autonomia textului asupra realității și a contextului. Și Ciocârlie pune în cumpănă realitatea textului cu textul realității, dar nu face concesii nici uneia, nici altuia: „Lucien Goldmann, obiectează el, a examinat romanele lui Malraux din punctul de vedere al corespondenței dintre structura lor și structura societății [...] Nu s-a întrebat însă niciun moment dacă structura romanelor lui Malraux este și produsul unei importante transformări a unor modalități literare anterioare". Probabil că astăzi autorul însuși regretă simpatia prea mare pentru plictisitoarele ***nouveaux romans*** ale lui Robbe-Grillet și compania (care au făcut totuși dâră în proza proprie). Dovadă această pagină

târzie de jurnal, de o cruzime rară la Ciocârlie: „Nu e de mirare că hipermodernismul '60, ajuns la desăvârşita sterilitate, şi l-a ales pe Sade drept patron. Din prestaţia grupului *Tel Quel* dorinţa dispăruse cu totul, înlocuită de pofta de a domina. Ceea ce nu i-a împiedicat să-şi facă deviza din verbul *jouir*. Pasărea mălai visează, s-ar putea traduce în contextul dat. Ca toţi tiranii, sollerşii erau şi sunt nişte impotenţi". Interesul pentru raportul dintre poeticitate şi realism se regăseşte intact şi în *Negru pe alb* (1979), indiferent de faptul că eseurile se referă mai des la romantici („Foarte des, în scenele romantice, o serie de cuvinte-metaforă – cum ar fi *ţesătură, plasă, tramă, labirint, vârtej* – semnifică organizări de tip textual") şi la literatura înalt simbolică (Poe, Melville etc.) decât la cei câţiva scriitori cărora grupul *Tel Quel* le acordase exclusivitatea. Primii scriitori români intraţi în *vârtejul* sau în *reţeaua* (curată contaminare!) structuralistă sunt Eminescu şi Creangă, dar nu e o fericire să afli că ei ar ilustra transformarea simbolisticii folclorico-romantice într-o corabie beată plutind pe suprafaţa textului ca Sfântul Duh deasupra apelor.

Mari corespondenţe (1981) rupe complet cu obsesia textualistă, ocupându-se de un gen literar pe cale de dispariţie astăzi (nu încă acum trei decenii), corespondenţa privată. Livius Ciocârlie constată din capul locului că niciun fenomen textual de felul celor pe gustul *tel-quel*-iştilor nu se produce riguros într-o scrisoare, care nu e decât cel mult o „scriere frumoasă", adică împodobită. Despărţirea eseistului de perspectiva anterioară nu se limitează la obiectul de studiu, dar la identificarea severă a textualismului cu solipsismul, impas din care literatura ar putea ieşi tocmai prin relectura unor „mari corespondenţe". Cartea de eseuri cea mai bună a lui Ciocârlie se leapădă cu totul de acel minim didacticism din primele culegeri, câştigând în expresivitatea pur literară: „Scrisorile sunt ca această fotografie din faţa mea. Câţiva bărbaţi între două vârste, toţi mustăcioşi, cu jiletcă peste cămaşa albă încheiată la gât, se află reuniţi în jurul unei mese întinse, cu sticle lungi, destupate, din loc în loc; e vară, după prânz, când soarele bate tare până sub umbrarul sub care stau. Mă uit la ei şi – cum zac aşa puţin toropiţi de căldură, de vin, şi mă privesc la rândul lor – mi se par cumplit de adevăraţi. Spun cumplit, pentru că fotografia e veche de şaptezeci de ani şi toţi bărbaţii aceştia au murit demult". Iată deja stilul din jurnale şi romane! Mult mai puţin preocupat decât înainte de literatura luată *tel-quelle*, Ciocârlie e un cititor cu miros fin şi gust subţire, în stare a simţi savoarea şi carnaţia unui text, nu doar scheletul de idei şi forme, un evocator şi un portretist care creează proză din proză, lăsându-şi stilul să se muleze pe acela al scriitorului comentat. Proza lui critică e spirituală cu Voltaire, mondenă cu Proust şi mordantă cu Flaubert. Vagabondează în căutare de atmosferă şi psihologie, neocolind pitorescul ori anecdota. E vorba de un bilingvism sui-generis, de două limbi luate câte două, a scriitorului comentat şi a comentatorului, a prozei epistolare şi a criticii literare:

„Cum obrazul subţire cu cheltuială se ţine şi cum pe de altă parte Proust suferă de astm, el chibzuieşte cu oarecare grijă în ce loc să-şi petreacă vara la Tourville. Ar închiria un yacht ca să-şi poată vizita pe coastă prietenii vilegiaturişti, însă cele cu pânze sunt friguroase, iar cele cu aburi miros a fum. Mai bine, închiriază un automobil şi locuieşte la conacul Harcourt. Oricum, va fi nevoie de o clădire trainică, altfel pereţii sunt prea subţiri. Să nu fie într-un şir de case şi nici înfundată în dosul altora, ci la loc descoperit, ori pe plajă, ori pe o înălţime. Însă nu asupra văii, pe unde urcă ceaţa, şi nici între copaci. I-ar fi suficientă o cameră pentru el, două pentru servitori, sufragerie şi bucătărie. Sală de baie n-ar strica. În ce priveşte decoraţia, cel mai bine respiră într-o ambianţă modern style".

Ce personaj respiră, deloc astmatic, din acest *raccourci* de scrisori proustiene! Ar merita citate paginile despre călătoria lui Flaubert în Egipt, acelea despre prietenia unor oameni atât de deosebiţi precum Gide şi Martin du Gard, şi, nu

în ultimul rând, acelea despre formarea intelectuală a unor tineri excepționali ca Alain-Fournier, Jaques Rivière, Ion Negoițescu sau Radu Stanca. Și n-ar fi decât firimiturile căzute de la o delicioasă cină eseistică, de la care n-au lipsit ceaiul și pișcoturile aducătoare de amintiri. Se poate spune că eseistul redescoperă, nu fără autoironie, în scrisorile pierdute, citate ca literatură adică, referentul existențial, tot așa cum Proust o descoperea pe *tante* Léonie în madlena muiată în ceai.

Eseuri critice (1983) e o culegere eterogenă, unde apar însă sistematic autori români (Anghel Dumbrăveanu lângă M. Preda, selecție la întâmplare, privire aproape exclusivă pe detalii), interesantă mai ales prin felul în care e rezolvată vechea ecuație teorie-practică în critică: „Într-un anumit sens, se petrece o confuzie atunci când i se spune criticii metalimbaj. E adevărat, critica este un limbaj despre alt limbaj – al operei – însă unul de același tip, în vreme ce știința folosește realmente un metalimbaj". Autorul își justifică în fond evoluția proprie de la o critică „științifică", cu tot laxismul, la una „artistică", cu toată rigoarea. S-ar spune că criticul își ia o pauză după *Eseuri*. Va reveni la critică târziu (*Caietele lui Cioran* sunt din 1999 iar *Pornind de la Valéry* din 2006), cu o umoare teoretică și stilistică schimbată. Cele două volume din urmă prelungesc mai degrabă proza din intervalul de peste cincisprezece ani dintre *Eseuri* și *Caiete* decât critica dinainte. Amîndouă sunt niște jurnale intime de lectură, constând în notații fragmentare, pe un ton mai mereu confesiv. Lectura devine un mijloc de a mărturisi experiențe livrești, trecute prin filtrul unora de viață, sau invers. Cititul atent și finețea remarcilor sunt duse la extrem. Totodată, cititorul care este Ciocârlie abuzează de cititorii care suntem noi, silindu-ne să ținem pasul cu el. E așa zicând o problemă de lizibilitate: numai o lectură recentă (și încă!) din Cioran și Valéry ne-ar permite să gustăm toată subtilitatea analizelor. Și mai este o dificultate: de la, oricât de vaga, simpatie pentru felul de a citi al celor de la *Tel Quel*, Ciocârlie a ajuns acum la o toleranță maximă față de interpretările posibile ale textului literar; face mai degrabă ipoteze decât observații; și pe care nu pare deloc a voi să le impunea; ci doar să le sugereze; proiectând, în fine, asupra lor o deasă umbră afectivă. Comparându-i cândva pe Hugo și pe Mallarmé, eseistul afirma că, în vreme ce primul oferă de-a gata un sens exact și coerent, al doilea preferă „opera deschisă". S-ar zice că o astfel de operă deschisă este, în viziunea lui Ciocârlie, aceea a lui Cioran și Valéry.

Cu *Un Burgtheater provincial* (1984), Livius Ciocârlie face pasul către proză. „Un fel de cronică, un fel de roman", după cum o numește autorul însuși, cartea va fi urmată de alte două asemănătoare, *Clopotul scufundat* (1988) și *Et comp* (2003). În toate, *le nouveau roman* a lăsat o urmă destul de puternică, în pofida faptului că Livius Ciocârlie îl considera la un moment dat vinovat de solipsism. În primul rând prin scriitură: toate ilustrează un *bric-à-brac* stilistic, începând de la simpla transcriere a unor pagini de cronică veche și sfârșind în pastișa romanului „chose"-ist al anilor '60, în care găsim de toate: jurnal intim, memoralistică, scrisori, documente de epocă, descrierea unor fotografii, extrase din ziare, liste, enumerări (ca la Odobescu ori în *Moșii* a lui Caragiale), compoziții școlare, rescrieri și transcrieri. Deloc ficțiune. *Un Burgtheater provincial* este, ca și celelalte, un roman nonficțional, în care textele puse cap la cap sunt autentice și, majoritatea, neliterare. Așa ar fi arătat *Scrinul negru*, dacă G. Călinescu ar fi publicat pur și simplu conținutul sertarelor mobilei pe care a cumpărat-o la Talcioc, cum va proceda ulterior Cornelia Ștefănescu în *Documentarul* ei la roman. Desigur, romanele lui Ciocârlie nu sunt colecții de texte. Ele au o anumită ordine sau profită într-un anumit fel de materialul brut întrebuințat. Nu puține sunt cazurile în care autorul mizează pe expresivitatea involuntară. În al doilea rând, aceste romane par cu intenție scrise de un cititor prezumtiv. Ideea e nouă la noi. Înclinând spre opera deschisă, Ciocârlie a descoperit și o manieră de a o exploata prozastic, romanesc, nu

doar critic: cel care o scrie este cititorul, unul ori mai mulţi. Spunem deobicei că lumea unui roman este o lume rotundă şi finită: aici, în jurnale, scrisori, acte, cronici etc., avem o lume reală pe care o privim ca pe un text fragmentar şi infinit. Aşa dar, o lume de citit. Care începe de foarte departe, în cronicile care înfăţişează prima cucerire a cetăţii Timişoarei de către turci, în 959, şi vine până în prezent, iar geografic, este cuprinsă între Mehadia şi Orşova la sud şi capitala de azi a judeţului, la nord. Din caierul istoric se toarce firul existenţei unei familii bănăţeneşti, de pe la 1800, în care se va naşte, în 1935, autorul însuşi. *Clopotul scufundat* şi *Et comp* umplu golurile rămase în romanul (auto)biografic şi de familie. Deşi apropiate, prin biografie sau *Bildungsroman*, de *Viaţa ca o pradă* a lui Preda, *Viaţa ca o coridă* a lui Paler, *Puntea* lui T. Ţopa, *A treia dimensiune* a lui Radu Petrescu şi atâtea altele, romanele lui Ciocârlie sunt, ca formulă, absolut originale. Se vede şi un alt tip de ordonare a imensului material de viaţă decât simpla cronologie (şi aşa destul de relativă) şi anume o restrângere (nu treptată, ci prin întoarceri şi salturi) a câmpului de vedere. Cu toate acestea, privit de aproape, textul lumii pare aleatoriu. Desenul din covor rămâne ascuns. Splendoarea spectacolului constă în imprevizibilul lui, în alianţa de necesitate şi de hazard care prezidează deopotrivă evenimentele istorice majore şi destinele unor indivizi anonimi, dacă nu la propriu, în orice caz la figurat. Nu se poate închipui o densitate mai mare de fapte de viaţă decât aceea obţinută de autor cu ajutorul foarfecelor şi al colajului sau, mai exact, după metoda maşinii de tricotat numită în Banat *interloc*. Războaiele şi adulterele, exodurile şi crimele pasionale, foametea din cetăţile asediate şi o partidă de fotbal, interogatoriile sub tortură şi *dragă mamă mică, îţi mulţumesc pentru cele trimise*. În sfârşit, criticul deghizat în cititor îşi scoate pe alocuri masca. Romanele conţin o teorie a lecturii. Livius Ciocârlie ştie, ceea ce *tel-quel*-iştii, înaintea lor formaliştii ruşi şi apoi naratologii americani au descoperit la jumătatea secolului trecut, şi anume că orice roman îşi are reţeta de fabricaţie, doar că unele romane (acelea realiste şi naturaliste) o ascund, altele (*le nouveau roman*) o exhibă. Niciunul nu e aşa-zicând natural. *Interlocul* din romanele lui Ciocârlie foloseşte o tehnică a tricotării din care rezultă un text-ţesătură. Cititorul-scriitor e miop: vede numai de foarte aproape şi în acest fel textul-ţesătură îi apare poros şi chiar inform. A fost remarcat la Proust şi la Joyce acest aspect. Şi totodată contururile se estompează şi tabloul nu mai e cert. Camil Petrescu e primul care a modificat raportul realist dintre semnificativ şi nesemnificativ în romanul românesc, aceasta fiind adevărata revoluţie pe care i-o datorăm, mai importantă decât folosirea unor documente autentice. Romanele lui Ciocârlie abundă şi uneori abuzează de descrieri în felul lui Robbe-Grillet de obiecte ori de întâmplări fără importanţă şi accidentale. Latura de metaroman le apropie de ale lui Radu Petrescu, Costache Olăreanu sau M.H. Simionescu, dar impresia de experiment stilistic este mai pronunţată decât la toţi. Romanele lui Ciocârlie reprezintă o veritabilă colecţie de stiluri neliterare (istoric, cronicăresc, epistolar, gazetăresc, administrativ-juridic, etc.) şi literare (narativ, descriptiv, poematic etc.), precum şi de maniere de a scrie ori a vorbi (orală, argotică, infantilă, *langue de bois* etc.). Originale, fermecătoare, *Un Burgtheater* şi restul se citesc cu plăcere şi pe sărite (anume acele pasaje care constau în inventare ori liste şi mai ales când autorul descompune textul în elemente infraliterare, cum ar fi fonemele în limbă, înşirându-le precum primarul arghezian din *Ţara lui Kuty* trotuarele şi stâlpii de telegraf), ca toate textele de acest fel de la Odobescu la Joyce.

După 1989, proza lui Ciocârlie adoptă o formulă limpede şi cronologică (deşi mai mereu fără indicarea expresă a datei) de jurnal intim: de la *Fragmente despre vid* (1992) şi până la *Bătrâneţe şi moarte în mileniul trei* (2003). Din câte ne dăm seama, toate volumele transcriu (rescriu?) şi comentează însemnări din epoci diferite. Puse cap la cap, lucru nu tocmai lesnicios, primele însemnări datează de prin 1965 (*Viaţa în paranteză*) iar ultimele sunt contemporane, anii '90,

cu momentul transcrierii (*Trei într-o galeră* sau *De la Sancho Panza la Don Quijote*). Fragmentarismul pare elementul principal („Nu vreau să am o linie de gândire. Vreau să tatonez", declară autorul într-un loc). Şi apoi: „...Jurnal, în sfârşit, de idei". Chiar de la început, Ciocârlie ştie de ce a ales această formulă. În *Fragmente despre vid*, el scrie: „...Autorul de jurnal nu poate lua şi nici da formă [...], încât reprezentarea lui de sine, oglinda, este una spartă în nenumărate cioburi". Şi tot acolo: „Jurnalul consemnează suferinţa fărâmiţării creaţiei, a inconsistenţei, dar şi suferinţa de a nu putea construi o operă...". E la mijloc prejudecata, destul de ciudată, la Ciocârlie, rod al modestiei lui excesive, care plasează jurnalul în paraliteratură. O operă poate fi la fel de bine constituită numai din romane (Balzac), ori numai din jurnale (Amiel). Avem în cazul miilor de pagini aparţinând genului datorate lui Ciocârlie unul dintre cele mai întinse jurnale de existenţă (cum le-a numit M. Zamfir) şi, în orice caz, unul dintre cele mai valoroase literar din întreaga noastră literatură. Cum ele au apărut în volume separate şi sub titluri diferite, la intervale de ani, critica n-a remarcat însemnătatea lor ca întreg şi nu le-a comparat cu altele, nu foarte numeroase, dar care s-au bucurat de o atenţie mult mai mare: acelea, dintre contemporani, ale lui M. Zaciu sau Radu Petrescu, spre a nu mai vorbi, dintre înaintaşi, de Maiorescu, Galaction ori Rebreanu. De altfel a fost destul de evidentă preferinţa comentatorilor pentru jurnalele de criză (tot termenul lui M. Zamfir), precum cele ale lui Steinhardt ori Zilber. Un jurnal de existenţă e mai greu de rumegat. Mai ales când n-a fost ţinut la zi (şi eventual tipărit tot o dată), ci transcris şi comentat. Dacă omul din spatele paginii este peste tot acelaşi (timid, retractil, sceptic, aton, indecis, circumspect, pătruns de sentimentul zădărniciei lucrurilor şi *gafeur* plin de candoare), stilul diferă destul de mult. Cel mai firesc este cel al însemnărilor din anii '60-'70, maioresciene prin exactitate şi „banalitate", din *Viaţa în paranteză*, cel mai nefiresc, în *Cap şi pajură*, cu transcrieri, adaosuri, caractere de literă variate şi alte marafeturi. În definitiv, toate fiind jurnale de idei, intimitatea este ca şi absentă. Autorul se referă deseori la sine ca persoană, dar aproape numai ironic, luându-se în deriziune. Nu ştim însă nimic din ce se află dincolo de această persoană vizibilă (şi în definitiv simpatică, nu numai fiindcă are idei, dar fiindcă este, intelectual, onestă), deşi autorul jurnalelor sugerează că ar fi triplă. Ceea ce mi se pare caracteristic în jurnale este un *ego* mult sub nivelul de percepţie al cititorului. Chiar jucată, când este excesivă, modestia n-are ce căuta în jurnalul intim. Suntem mai interesaţi de paranoici, fiindcă paranoia e o formă a imaginaţiei. La Ciocârlie jurnalul de idei e înlocuit o singură dată cu unul de viaţă, dar nu personală, ci de epocă: în *Paradisul provizoriu*. Poate şi pentru că însemnările sunt făcute în ultimii ani de comunism şi în timpul revoluţiei. Deşi îşi declară carenţa simţului istoric („N-am sentimentul timpului, nu sunt o fiinţă istorică"), Ciocârlie înregistrează evenimentele istorice cu aceeaşi lipsă de emfază pusă în cele cotidiene iar tabloul este zguduitor. Revoluţia e văzută stendhalian, ca Fabrice del Dongo bătălia de la Waterloo. Printre atâţia martori-eroici ai lui decembrie '89, iată unul fără nicio pretenţie, dar cu atât mai credibil. Ciocârlie glosează pe marginea vieţii cum glosează pe marginea cărţilor. Şi nu e numai tonul Ecleziastului ori pesimismul cronic. Deseori disperat, dar fără s-o arate, Ciocârlie are uneori o voioşie neobişnuită. Nu vorbesc de umor, mai mereu prezent, când mai alb, când mai negru. *De la Sancho...*, însemnări din anii '90, este până la un punct o carte de un comic voluntar inenarabil. Printre alte însuşiri pe care Ciocârlie le înfăţişează ca defecte este neîndemânarea. Combinată cu distracţia, care merge până la năuceală, ea dă apă la moară celor mai inexplicabile încurcături şi gafe. Poate şi pentru că sedentarul de până în 1989, a început să umble prin ţară şi prin lume (ba chiar şi prin dicţionare, dovadă câteva amuzante pagini despre cuvine). „Sunt un personaj care mă face să râd", notează Ciocârlie, capabil a nara peripeţiile celui mai mare nedescurcăreţ din lume ca pe o parodie de roman pica-

resc. De unde se vede că titlul volumului nu e întâmplător. Cât de superficial i-au fost citite jurnalele, se remarcă şi din faptul că varietatea de umoare a fost ignorată (scepticul din *Fragmente despre vid* rămânând nemântuit), precum şi aceea stilistică. *Bătrîneţe şi moarte în mileniul trei*, succedând filmului cu Stan şi Bran din *De la Sancho...*, e o carte cioraniană. Nu, desigur, ideatic ori moralmente, dar prin expresivitatea de tip apoftegmatic şi prin arta litotei. Sunt tot acele glose pe marginea vieţii ori a cărţilor pe care le-am citit în volumele dinainte, însă pe un ton schimbat, în care aventura personală joacă rolul principal. E vorba de o sinceritate la care Ciocârlie n-a recurs prea des, neavând nevoie, fiindcă dincolo de autoportretul în derizoriu nu s-a referit niciodată la un plan mai adânc al fiinţei proprii: nici acum nu există acest plan, dar sinceritatea există şi anume în ton. „După un exces oarecare, cum ar fi băutura, aseară, inima mi se strânge ca un pumn. E moartea, îmi spun. E aici, în piept, somnolentă, şi a tresărit". Sau: „Îmi recunosc greşelile cu certitudinea că am să le mai comit, şi nu o dată, fiindcă ele fac una cu mine – până când moartea ne va despărţi". Chiar şi când reflecţia a mai trecut şi altora prin minte, expresia e frapantă: „Moartea *omului* e una, moartea *mea* e cu totul altceva". În mileniul trei, Ciocârlie a intrat ca un scriitor clasic.

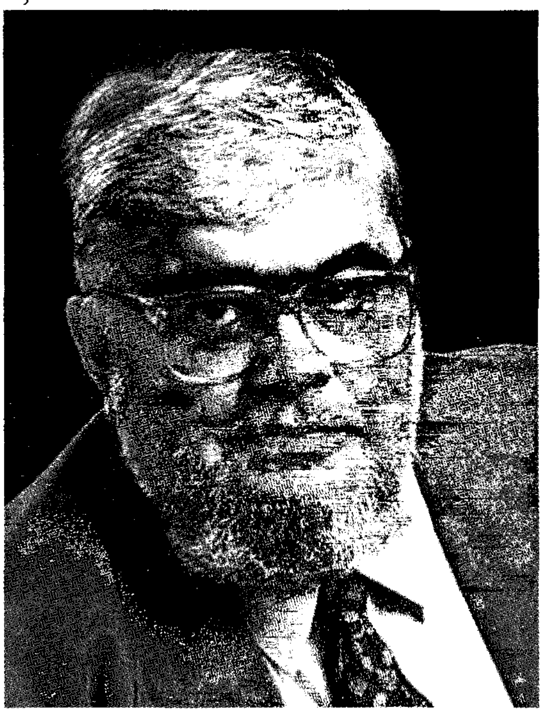
Convorbiri cu Mircea Benţea. „Pe mine să nu contaţi" (2003) este una dintre cele mai oneste şi lipsite de emfază cărţi de interviuri din toată literatura noastră. Modelele au putut fi „convorbirile" lui Florin Mugur cu Paul Georgescu şi cu Marin Preda. Dar genul ca atare era prea expus pe vremuri cenzurii ca să nu fie compromis de jumătăţi de adevăruri. Cum să contezi pe sinceritate deplină când pudoarea (de toate felurile) intra în obligaţiile cetăţeneşti? Şi cum să contezi pe dezvăluiri biografice, când cultul personalităţii era rezervat unei unice personalităţi? Livius Ciocârlie a acordat interviul său în anii din urmă. Nimeni nu l-a silit la vreo concesie. Vorbeşte despre sine în modul cel mai natural cu putinţă. Fără să-şi ridice un monument, se înţelege, dar parcă nu atât de reţinut în autoaprecieri ca altădată. Iar părerile despre cărţile proprii sau ale altora ne fac să regretăm o dată mai mult că un cititor atât de bun n-a perseverat în critică.

ANDREI PLEŞU

(n. 23 august 1948)

Cu primele sale articole, adunate în *Călătorie în lumea formelor*, 1974, şi *Ochiul şi lucrurile*, 1986, Andrei Pleşu se recomanda ca un remarcabil cronicar plastic şi recenzent de cărţi de artă. Citindu-şi cu atenţie înaintaşii, de la Al. Busuioceanu la Dan Hăulică, Pleşu şi-a pus explicit întrebarea dacă cronica plastică poate depăşi impedimentul major care-i stă inevitabil în cale şi anume disproporţia dintre inteligenţa şi erudiţia cronicarului şi precaritatea celor mai multe dintre operele comentate. Poate fiindcă i s-a părut fastidioasă meseria, a renunţat la ea, după ce a încercat zadarnic să se sustragă exigenţelor ei meschine. O carieră abia începută lua sfârşit în mod prematur. Cronicarul lăsa însă locul eseistului şi scriitorului. Cronicile arătau deja interesul pentru fizionomie (fizică şi morală) şi portret, şi nu doar al celui plastic, dar al omului din spatele tabloului. Scriind despre Paul Klee, Pleşu trece în revistă chipurile pictorului la vârste diferite aşa cum îi apar într-un set de fotografii. Sau confruntă, nu sub raport pictural, ci sub raport moral, un autoportret al lui Grigorescu şi unul al lui Andreescu: „Privirea lui Grigorescu e totdeauna înţepătoare, agresivă, lacomă de senzaţii şi, s-ar spune, născând senzaţia din propria ei febrilitate. Privirea lui Andreescu e vidă, marcată de o contemplativă

pasivitate. E privirea celui care nu savurează, ci descrie…" Există şi caracterizarea de tablouri care ne sporesc frustrarea că Pleşu n-a devenit cronicarul plastic promis: „Nu *Eclesiastul*, ci *Cântarea Cântărilor* e textul subiacent al naturii moarte tip Bernea, chiar dacă cercul de umbră al primului subzistă în fiecare imagine. Horia Bernea conferă naturii moarte o nesperată solemnitate rituală: de pe mesele ospeţelor alexandrine sau ale chiliilor iezuite, el mută «hrana» pe mesele bizantine ale «pomenirii» iertătoare. Şi dacă se poate spune că natura moartă astfel pictată e, în continuare, restul unui ospăţ, trebuie să adăugăm deîndată că nu restul oricărui ospăţ, ci restul memorabil al ospăţului din Cana".



Melancolie şi pitoresc trebuia să fie o carte despre pictura de peisaj şi este una despre sentimentul naturii în cultura europeană. Premisa, influenţată vădit de gândirea lui C. Noica, e inacceptabilă. Sentimentul naturii s-ar afla, de câteva secole, într-o criză profundă în arta plastică europeană (şi nu numai). Soluţia ar putea veni de la „gândirea orientală" care „şi-a păstrat, în marile ei momente, gustul pentru iradierea mitică a naturii, pentru basmul din ea". Criza ar fi limpede mai ales în pictura impresionistă care ar reflecta „splendoarea unei civilizaţii pentru care nimic nu e mai adânc decât retina". *Donjuanismul* confraţilor lui Monet, fermecaţi de *pitorescul* superficial, ar fi lăsat să se scurgă toate acele seve sacre ale unei naturi privite *tristanesc* sub semnul *melancoliei.* Constatarea e neistorică şi dicotomică. Nu mă simt în stare să-i ofer lui Pleşu contraargumente din pictură, dar găsesc în literatură destule. Odobescu şi Sadoveanu, doi dintre marii noştri pictori ai naturii, înfăţişează, dacă nu în contemporaneitate, în orice caz în ordine istorică inversă, sentimente ale naturii similare cu acelea identificate de Pleşu. Natura lui Odobescu e „înşelată" de cultură. Lucrul e perceput ca obiect de artă, iar tabloul, ca şi cum ar fi real. Peisajul odobescian n-are adâncime, e luminos-mediteranean şi decorativ. Al lui Sadoveanu e romantic şi mitic. Caprele Sfântului Antonie sunt nişte apariţii miraculoase în jurul unei topliţe silvestre, plină parcă de apă vie, din care se adapă ritual. Mitul abureşte natura, iar divinul se pogoară în fiinţele cele mai nevinovate. Două lucruri sunt surprinzătoare în palinodia lui Pleşu. Întâiul este spiritul antimodern şi anticapitalist al perspectivei. Ce altceva poate însemna critica „citadinismului nonşalant şi extravertit" ori „materialismul snob al succesului"? Al doilea este ataşamentul faţă de o ideologie, aceea a generaţiei '27, care promova elementarul, miticul, misticul şi abisalul dintr-un leneş instinct tradiţionalist împotriva culturii majore şi urbane a modernităţii. Acest ataşament este cu atât mai curios cu cât Pleşu însuşi nu e deloc „sadovenian", iubitor de obscurităţi şi de teosofie, ci un „odobescian", meridional, raţional şi civilizat.

Cărţile care au urmat, inclusiv *Despre îngeri*, contrazic antioccidentalismul de moment din *Pitoresc şi melancolie.* Desigur, cartea are, cu toată ciudata ei idee, de un dichotomism pe care Pleşu însuşi îl va respinge deschis mai târziu, pagini superbe (de neuitat, acelea care compară pictura sărbătorească a secolului XVIII cu aceea duminicală a secolului XIX, în pofida faptului

că premisa „involuţiei" este aceeaşi) şi o fineţe a expresiei care o face absolut încântătoare.

Eseistica lui Pleşu dezlegată cu totul de arta plastică începe de fapt cu *Minima moralia.* E aproape incredibil că micul şi elegantul tratat a putut să apară în 1988. O gândire mai liberă şi mai puţin marxist scrupuloasă nu există în nicio carte tratând o temă asemănătoare. Filosofia, etica, sociologia au fost cele mai impregnate de marxism dintre umanioare. C. Noica a izbutit să publice o carte de logică, dar niciuna de etică, două sau trei de filosofia culturii, dar o ontologie succintă. Nu doar discreţia ideologică e frapantă în *Minima moralia*, dar şi absenţa limbii de lemn. La reeditare, după 1989, Pleşu mărturiseşte că a fost prima lui carte „pornită dintr-o exigenţă interioară", fără caracterul „ocazional" al celor dinainte. Cartea nu predică o etică, ci caută criterii pentru o morală. Morala s-ar găsi la ea acasă în intervalul care precede opţiunea, aşa cum îngerii vor fi plasaţi în eseul despre ei tot într-un interval, acela dintre oameni şi zei. *Minima moralia* e ţesută din definiţii şi din nuanţe, ca un brocart, rod al unei gândiri pe cât de maleabile ideatic, pe atât de pregnante stilistic. Dacă eseul ar fi fost scris după 1989, el ar fi exploatat din plin puterea exemplelor concrete, istorice ori personale, pe care cenzura le-a privit dintotdeauna cu suspiciune şi cărora le-a făcut viaţa grea. *Jurnalul de la Tescani* a fost scris înainte de 1989, fără, probabil, intenţia ori speranţa publicării. A apărut abia în 1993. E înrudit esenţial cu ale lui Jules Renard, ca şi acelea ale lui Radu Petrescu ori Costache Olăreanu. E un jurnal mai mult de impresii decât de idei. Pleacă rareori de la cărţi. Autorul eseului despre peisajele din pictură pare a le descoperi acum pe cele din natură. Le fixează pe hârtie, ştiind că dacă nu le dă nume nu există. Scriindu-le, le epurează. Nu există nicio urmă de zaţ pe fundul ceştii. Un duh aproape religios pluteşte pe deasupra lor. Nu e nimic ostentativ. În firescul lor desăvârşit, impresiile sunt, deseori, pur şi simplu inspirate: „Marile texte revelate sunt între Dumnezeu şi oameni ceea ce sunt norii între cer şi pământ... A citi Biblia sau Coranul e a contempla norii care alunecă, încet, peste chipul lui Dumnezeu". Pleşu e preocupat şi aici de taina şi de farmecul intervalului, pe care nu-l poate concepe ca o *nomansland*, simţind nevoia să-l populeze. Sau: „Moartea vegetală debutează cu o cutremurătoare sărbătoare... Întregul mister al credinţei îmi pare a porni de aici: de la intuiţia morţii ca glorie." (Oare de ce nu i-o fi dat prin gând *Mioriţa*?). *Jurnalul de la Tescani* este cel mai literar din câte jurnale de idei avem.

Distanţa la articolele de gazetă din *Chipuri şi măşti ale tranziţiei* şi din *Obscenitatea publică* (*Comèdii la porţile Orientului* nu e decât o reluare) este aceea de la o proză nobilă şi rafinată intelectual la una picantă şi „grivoise". După tatonări nu prea îndelungate, Pleşu nimereşte tonul, întrucâtva neaşteptat, al pamfletului politic şi moral, mai ales odată cu colaborarea la sulfuroasa revistă *Plai cu boi* a lui Mircea Dinescu. Pleşu însuşi îşi motivează (mai degrabă abil decât convingător) colaborarea şi implicit maniera: „Înotăm în obscenitate de dimineaţă până seara, crezând că numai dezmăţul fizic e obscen", constata el încă la începutul anilor '90. După un deceniu şi mai bine, constatarea pare la fel de valabilă. Eseistul mărturiseşte cu onestitate ironică de ce nu-i dă mâna să întoarcă nasul de la spectacolul obscenităţii publice: nu numai fiindcă ar face dovadă de falsă pudoare, dar şi fiindcă, în „reţeta" lui existenţială, există, cusut în aceeaşi piele cu biograful îngerilor, un mic Falstaff (despre care a scris cu empatie în *Minima moralia*), căruia îi plac cârnaţii de Pleşcoi, brânzeturile răscoapte, chefurile şi romanţele. În definitiv, umorul acesta necomplezent faţă de sine justifică mai bine decât orice baia de mocirlă (*obscenitate* vine, ne aminteşte Pleşu, de la *caenum*, care în latină tocmai asta înseamnă) în care gazetarul se scaldă cu neascunsă voluptate. À propos de ironie şi de umor: se potriveşte la Pleşu de minune definiţia dată de cineva umorului, care spune că, dacă ironia e un mod de a-i dezbrăca pe alţii, umorul e un mod de a te dezbrăca pe tine

însuţi, făcându-i pe alţii să se simtă goi. Nu e vorba câtuşi de puţin în articole de o vulgaritate a tratării. Din contra, fără a ocoli expresia verde şi savuroasă, Pleşu o mânuieşte cu o artă consumată, pe muchia de cuţit a unor *jeux d'esprit* care lovesc fără să rănească. Iată o pagină excepţională, pe cât de amuzantă, pe atât de instructivă, despre onomastica protagoniştilor politici din primii ani de postcomunism:

„E o fatalitate hâtră, în vremuri de austeritate alimentară, să stai, câţiva ani, sub administraţia unor «tehnocraţi», numiţi Văcăroiu şi Ciorbea, şi predestinaţi, astfel, să evoce proteina curentă şi fiertura precară. Remarcabil e numele unui fost ministru de finanţe: Ciumara, cu un subton de epidemie, de prăpăd inevitabil… El e departe însă de anvergura suprafirească a altui ministru-cheie, ministrul reformei. Ulm Spineanu – iată un nume care nu se poate inventa. Monumental, dominator şi vetust în prima lui parte (ulmul e o esenţă tare, pe cale de dispariţie), el trimite, în partea secundă, la dificultate şi martiraj: traseu spinos, cunună de spini… Cum să nu pomenim, apoi, percuţia plebee a numelui Băsescu, sau hârşâitul îndărătnic al lui Dejeu?… Un gazetar cu siluetă fragilă etalează un nume în final augmentativ, pletoric, chiaburesc: Cârstoiu. Un altul, simplu după vorbă şi port, dezgheţat, dar cu aer perplex şi perplexant, se refugiază sub folcloricul Tucă. Un mare retor al gliei strămoşeşti se cheamă, exotic, Vadim… Un specialist în probleme agricole se recomandă, dansant, Triţă Făniţă. Mai există şi hărţuitorul Tabără şi funebrul Funar şi muzicalul Surdu şi capitalistul Cataramă. Nume hărăzite să facă istorie…"

În acva-forte sunt şi câteva portrete. Adrian Păunescu e pictat cu apetitul gargantuesc cu care, pe vremuri, Jean Cau îl făcea memorabil pe Orson Welles. Sau: „Cristoiu a devenit micul nostru profet cotidian, un fel de *Brucan du pauvre*, un fel e *fast-food* al gândiri politice jurnaliere… Pricepe şi îţi explică. Un amestec de Cocoşilă şi Dumitru al lui Nae, reveniţi în poiana lui Iocan după câţiva ani de învăţătură la seral". Şi încă, la limita pamfletului, desăvârşit ironic, fără marile sarcasme argheziene: „(George Pruteanu) e, adică, un caracter de beton: nu el se dă după partide, ci partidele sunt invitate să se dea după el. E un om de convingeri. Flexibile, ca însăşi viaţa. El, rafinatul traducător al lui Dante, admiră, fără prejudecăţi, fineţea intelectuală a lui Vadim Tudor, el, anticomunistul tranşant de după «evenimente», se simte bine cu Ilie Merce. Ce evoluţie! Ce *Bildungsroman*!" Articolele nu sunt, oarecum surprinzător, analize politice. Sunt operă de scriitor. Tot aşa cum *Minima moralia* ori *Jurnalul de la Tescani* erau admirabile literar, aproape deloc lămuritoare cu privire la intimitatea morală (şi nici atât la aceea strict personală) a autorului. Moralist, Pleşu nu e niciodată, din bun-simţ şi toleranţă. Observator, e în măsura în care observaţiile îl conduc spre o expresie frumoasă.

În *Limba păsărilor* şi *Despre îngeri*, se schimbă din nou macazul. Gazetarul politic lasă locul studiosului, înarmat bibliografic până în dinţi, citind în toate limbile, mai puţin în a păsărilor, şi abordând ştiinţific subiecte „serioase". Sigur, primul care se apără (ca dracul de tămâie) de a fi considerat un specialist este chiar el: îi convine postura, care-i e, de altfel, firească, a amatorului superior. Varietatea preocupărilor e o dovadă. Pleşu are o curiozitate înnăscută pentru o mulţime de lucruri şi ştie să găsească în fiecare un aliment hrănitor pentru mintea lui ageră şi nesăţioasă. Scrie cu aceeaşi naturaleţe articole ocazionale despre onomastica caraghioasă din tranziţie şi un studiu de filosofia limbajului ori unul angelologic. Nu e un gurmand ca Patapievici, dar mai curând un gourmet. Nu e niciodată excesiv. *Est modus in rebus* îl defineşte cel mai bine. Inteligenţa îi e plină de bun-simţ. Nu e paradoxal atât în spirit, ca Paleologu, cât în exprimare: natura limbii lui e antifrastică. E unul din marii noştri ironişti, capabil deopotrivă de un umor al ideii care îi vine dintr-o enormă şi câteodată frivolă îngăduinţă, pe care şi-a cultivat-o în mod vădit. E un civilizat prin voinţă

și *self-control*. Sub amenitatea și cordialitatea tonului se simte încordarea. Partea interesantă din *Limba păsărilor* e chiar eseul titular (restul are doar o legătură aproximativă cu tema principală), care examinează *Cratylos* dintr-un unghi diferit de al filosofilor și lingviștilor, atrași, tradițional, de disputa platoniciană asupra naturii cuvântului (este cuvântul un *semn motivat* ori unul *arbitrar*?) și anume eventualitatea existenței unei limbi originare și unice care, după Turnul Babel, s-a divizat în sute de mii de idiomuri foarte diferite. Filosofic, întrebarea este de ce elementul, prin excelență uman, de *comunicare* care este limbajul a luat la un moment dat nenumărate chipuri care i-a despărțit iremediabil pe vorbitori. Încă și mai greu de prevăzut era *Despre îngeri*. Nimic, nici aburul de religiozitate care învăluie peisajele de natură din *Jurnalul de la Tescani*, nici nostalgia după miraculosul peisajelor din pictura asiatică din *Melancolie și pitoresc*, nu anticipa abordarea de către Pleșu a unui subiect care a rămas mai mereu un apanaj al teologilor. Idealist bine cumpănit de un hedonist, ludic și lucid, Pleșu nu se dezminte nici în tratatul lui de angelologie. Motivația intruziunii laicului pe domeniile rezervate sfinților părinți există în carte, într-un eseu așa-zicând colateral și nu e străină de formația autorului care e legată de arta plastică. Pleșu se face a nu înțelege (motivația se revelă ca o strategie) de ce lumea reală e atât de „plină", de bogată în forme, lovind ochiul, simțurile în general prin *existența* ei, iar lumea spiritului e atât de goală și de săracă, invizibilă, pusă de toți contemplatorii ei sub pecetea tainei ca un loc unde nu se întâmplă nimic. Scrie Pleșu: „Am nevoie de mai mult. Vreau să am intuiția peisajului transcendent, a regnurilor sale, a climatului său. Vreau să știu cum funcționează energiile increate..." Nu e un nesaț metafizic, ci, din contra, unul cât se poate de omenesc. Răspunsul e tot o întrebare, dar lămuritoare: „Cine spune «vreau» în propozițiile de mai sus?... Nu știu să spun decât că cel care vrea toate astea sunt eu, cel asupra căruia Dumnezeu a suflat suflare de viață, cel coborât din protopărinți păcătoși și îndreptățit totuși să nădăjduiască iertarea lui Iisus, cel care poate fi și sarea pământului, și blestemul lui, cel de pe creștetul căruia nu se poate clinti niciun fir de păr fără ca Dumnezeu să o știe. Eu, în sfârșit, cel care m-am lăsat hărțuit și batjocorit de toate relele, nefiind în stare să le opun decât încăpățânarea mea, rareori adumbrită, de a face față aporiei, interogației neîntrerupte, denegânditului". Se poate o mai firească curiozitate pentru nefiresc? Și, apoi, atâtea minți luminate, și nu doar bisericești, de artiști ca Blake, dar și ironiști ca Jean Cocteau, au crezut în existența îngerilor. În definitiv, ce sunt îngerii? Venind de la o minte hedonistă și „frivolă", dar sclipitoare, ca a lui Pleșu, întrebarea pare cu atât mai îmbietoare chiar și pentru unul ca mine, nu doar nepreocupat de angelologie, dar îndoit de însăși legitimitatea filosofică a problemei (despre aceea teologică n-am, cu atât mai mult, a mă pronunța). Justificarea existenței minunatelor înaripate, Pleșu o împrumută din Thomas d'Aquino și ea este perfect logică: dacă lumea are o ordine fără cusur, trebuie să existe îngeri, suflete fără trup la capătul de sus al scării (la cel de jos aflându-se mineralele neînsuflețite) în *intervalul* dintre oameni, trupuri însuflețite și Dumnezeu, Spiritul Înalt și Pur, care nu poate să fie nelocuit. Și în *Minima moralia* Pleșu descoperea importanța intervalului. Această consecință în gândire nu e fără tâlc. Nu-mi găsesc nicio umbră de îndreptățire de a merge mai departe în comentarea cărții lui Pleșu. Dar pot, contând pe spiritul lui critic normal (la care face apel atât contra teosofilor, cât și contra raționaliștilor *à outrance*), să-mi exprim o nedumerire. Reproducerea unui argument convingător pentru frumusețea rigorii lui cum este cel al lui d'Aquino nu poate fi decât contrariată de acceptarea, ca la fel de legitimă, a unei păreri precum aceea a lui Vasile cel Mare referitoare la existența unor îngeri ai etniilor ori ai națiunilor, ca niște „înaintestătători" după chipul și asemănarea guvernanților. Spiritul critic trebuie să ne oprească de la a transla ierarhia politică din cetățile oamenilor în inter-

valul angelic. *Despre îngeri* e o carte agreabilă, fără morgă teologică, dar şi fără frivolităţi liber-cugetătoare, în care imensa bibliografie de specialitate nu dă nicăieri senzaţia de savantlâc. Şi dacă nu creează neapărat convingeri, trezeşte o vie simpatie faţă de o zonă de meditaţie sărbătoresc-transcendentală interzisă imanentismului nostru cenuşiu, cel de toate zilele.

CORNEL UNGUREANU

(n. 3 august 1943)



La niciunul dintre criticii generaţiei '60 nu este la fel de clară linia de partaj între scrierile de dinainte şi cele de după 1989. După câteva zeci de cronici literare echilibrate şi decente, adunate în *La umbra cărţilor în floare* (1975) şi în câteva culegeri, mai mult sau mai puţin ordonate geografic şi istoric, Cornel Ungureanu manifestă, după revoluţie, un interes aproape exclusiv pentru geografia şi istoria literară, dar nu în sensul comun al termenilor, ci într-unul aşa-zicând personal. Geografia literară, aşa cum o concepe, studiază literatura Provinciei sau mai târziu pe aceea din Mitteleuropa ori pe aceea a exilaţilor, redefinind „centrul prin echivalenţele cu periferia"; istoria, la rândul ei, constă în refacerea unor dosare privitoare la opere uitate, pierdute ori ignorate, datorate fie unui I. Slavici, fie unui I.D. Sârbu. Cea dintâi carte caracteristică pentru noile preocupări ale lui Cornel Ungureanu este *Mircea Eliade şi literatura exilului* (1995) şi, mai exact, a doua ei jumătate, în care Eliade este apărat, cu ghearele şi cu dinţii, de atacurile pe tema sfintei lui tinereţi legionare. Nici prima jumătate nu este fără legătura cu această temă. Ungureanu începe prin a o lua, conform obiceiului său deja statornicit, pe departe, examinând cazul Nae Ionescu, într-un moment în care Dan Zamfirescu îi republica *Roza vânturilor* şi avea loc o tentativă de recuperare, după decenii de demonizare, a personajului. Ungureanu se înscrie printre recuperatori. El vede în Nae Ionescu un „om-spectacol" care ar fi urmărit să-i scoată pe intelectuali din marginalitatea social-politică transformându-i în sfetnici ai puternicilor zilei, nici antisemit, nici promotor al legionarismului. Scrie Ungureanu oarecum imprudent: „A susţine că Nae Ionescu este antisemit e la fel de fals ca a-l bănui de ateism". Şi încă: „Antisemitismul său era formula democraţiei sale, adeziunea – ironică – la o credinţă". Şi asta după ce, cu doar câteva rânduri mai sus, susţinea că e vorba de un gânditor „capabil de orice solidarizare şi de orice desolidarizare, gata să afirme ceea ce azi, acum, i se pare actual şi să nege ceea ce îşi pierduse actualitatea". E greu de înţeles cum se poate adera, fie şi ironic, la o credinţă şi, în acelaşi timp, se poate urma, pur şi simplu, o modă. „În spiritul său nu s-au manifestat torţionarii din noiembrie 1940, din ianuarie 1941 şi nici asasinii lui Armand Călinescu, scrie mai încolo Ungureanu. În spiritul său s-au manifestat Vulcănescu, Eliade, Comarnescu, Călugăru

(sic!), Sebastian, Noica, Pandrea (sic!), Cioran, Racoveanu. Aceştia sunt urmaşii săi". Distincţia nu e numai oţioasă, dar e contrară adevărului. De la Nae Ionescu se trece la Eliade, Cioran şi ceilalţi exilaţi posbelici. Originală e ideea că exilaţii sunt în fond perdanţii războiului. În subtext apare deja şi ideea principală din celălalt mare capitol al cărţii şi anume că înfrângerea lor n-are atât legătură cu legionarismul de dinainte (nici la Eliade, nici la Cioran, nici la Vintilă Horia, nici la C.V. Gheorghiu), ci cu mâna lungă a Securităţii româneşti (iar o vreme, precizează Ungureanu, a Cominternului, de fapt, e vorba de Cominform). Mai mult, succesul, Cioran de exemplu şi l-ar fi datorat faptului că „noua dreaptă" de după 1968 avea nevoie de un „cap de afiş" filosofic. Destul de contradictorie este apărarea lui Eliade din a doua parte a cărţii. Am atras deja atenţia, în capitolul despre acesta, că nu se poate pune în cârca oficialităţilor culturale din ţară, în acelaşi timp, dorinţa de a-l avea pe savantul Eliade la Bucureşti şi compromiterea lui morală. A susţine apoi că articolul din *Toladot* din 1972 a fost „fabricat în laboratoarele Securităţii" este excesiv, ca să nu spun mai mult. Invocarea în articol a unor Miron Constantinescu şi Lucreţiu Pătrăşcanu e strict conjuncturală: amândoi, contemporani ai lui Eliade, declaraseră că în tinereţe acesta fusese legionar. Cornel Ungureanu nu crede, el, acest lucru şi nu ştim să fi revenit asupra părerii când Florin Ţurcanu a găsit în arhive dovada aderării la Gardă. Până şi *Jurnalul* lui Sebastian e bănuit de *parti-pris*, aducă influenţat de deteriorarea raporturilor dintre autor şi Eliade, după ce acesta din urmă s-a însurat cu fosta iubită a lui Sebastian. Ungureanu merge până la a sugera că *Jurnalul* ar putea fi („nu zicem că e") „un fals realizat în laboratoarele majestăţii sale Nicolae Întâiul". Şi cum poţi să citeşti în amarele constatări ale lui Sebastian intenţia de „a ilustra calitatea de criminal a lui Eliade"? Sau că relatarea unor opinii ale lui Eliade favorabile Gărzii, „seamănă cu o notă informativă pe care vreun turnător strâns cu uşa o întinde excelenţei sale ofiţerul anchetator"? Lipsit de umor, ca, după propria remarcă, majoritatea bănăţenilor, Ungureanu scrie despre accidentul în care a murit Sebastian câteva rânduri incalificabile: „A fost autoduba domnului Zăpodeanu cea care a provocat «accidentul», un instrument al Destinului sau al Puterii sovietice. Era ea proprietatea domnului Zăpodeanu sau a Cominterniştilor de servici? Şi, dacă n-a fost în mai 1945 duba un instrument al puterii populare, atunci fără nicio îndoială că în următoarele zile, săptămâni, o altă dubă aparţinând unui alt domn Zăpodeanu ar fi comis ACCIDENTUL. Dacă n-a fost asasinat în 29 mai 1945, atunci ar fi fost într-una din zilele următoare. N-avea cum să scape". Singura brumă de înţelegere pe care aceste rânduri ne-ar putea-o la rigoare smulge este că la începutul anilor '90 (textul e scris în 1993) anticomunismul visceral la modă producea scenarii care mai de care mai senzaţional. Nu s-a explicat tot aşa uciderea lui Culianu de către o Securitate pe care urmaşul lui Eliade ar fi supărat-o la fel de tare ca Sebastian pe sovietici? Pamfletul contra lui Virgil Nemoianu, autor al unor amintiri cu Eliade, care încheie cartea este disproporţionat. În fond, Nemoianu relata că deţine de la Ovidiu Cotruş informaţia că Eliade fusese „legionaroid". Întreaga patimă pusă de Ungureanu în apărarea lui Eliade, vinovată şi de atâtea pierderi colaterale, face astăzi, când ştim adevărul, o foarte proastă impresie.

Geografia literaturii române, azi, prevăzută în mai multe volume, *Europa Centrală. Geografia unei iluzii* sau *Mitteleuropa periferiilor* ilustrează interesul lui Ungureanu pentru o istorie a mentalităţilor locale şi regionale şi în definitiv provinciale. Descentrarea culturală fiind principiul subsecvent, visul, hasdeian, al autorului este întocmirea unei „topografii a literaturii române". Studiile n-au o ordine foarte limpede, aşa că demonstraţia se face prin alăturarea, câteodată halucinantă, a celor mai diferite nume şi titluri. În plus, revigorarea ideii de peste două secole că geograficul e automat creator de originalităţi conduce la o speculaţie greu de probat cu privire, de pildă, la faptul că Brăila a dat anarhişti şi descentraţi, în vreme ce Târgoviştea a dat centrişti şi antibal-

zacieni. Bărăganul, la rândul lui, a produs labirintici. Mehadia ar fi „un Centru al lumii" iar Banatul s-ar deosebi fundamental de Ardeal. După ce s-a supărat pe Nemoianu care aprecia proiectele federative de după 1918 aflate în afara *mainstream*-ului de idei din România Mare, Ungureanu e de acord acum cu Aurel C. Popovici şi cu, vai, nefrecventabilul I.C. Drăgan, „cel care a înţeles că proiectul federativ al lui Popovici poate deveni actual". Ocazie cu care geografia literară cu pricina începe să treacă prin Mitteleuropa. Nu înaintea unui voiaj la Viena al autorului (nu e singura însemnare a călătoriilor sale, îi va urma *A muri în Tibet*), nu împreună, dar, mă rog, în pasagera tovărăşie a unui domn pe numele lui Clenţiu, care „crede că Noica a fost asasinat", ca şi Eminescu, de altfel, de „un killer profesionist". Noroc că la Viena se află cunoscutul traducător Max Demeter Peyfuss, un ghid mult mai serios pentru Mitteleuropa. Nu se poate şti cât e umor voluntar şi cât involuntar în aceste pagini. *La Vest de Eden* reprezintă şi ea un pionierat: despre marii exilaţi. Legătura cu Mitteleuropa este încă vie, deşi secundară, Ungureanu cunoscându-i bine pe exilaţii din această parte a lumii şi citându-i copios (pe Gombrowicz, pe Krleža şi pe alţii). Sigur că, la fel ca şi în cazul Provinciei, exilul nu e realitatea şi noţiunea de către noi toţi ştiută, ci un lucru mult mai înalt: „Dacă Dumnezeu a murit (Nietzsche), pământul întreg a devenit un loc al exilului".

Istoria secretă a literaturii române, care rotunjeşte proiectul, e şi ea mai mult o geografie, şi nu numaidecât secretă, autorul interpretând mereu într-un fel propriu termenii, cât geopolitică: „Cu alte cuvinte, istoria literaturii trebuie să-şi asigure o alianţă, iubite cititorule: geografia literaturii. Ea, geografia literaturii, este CNSAS-ul care păstrează dosarele secrete şi care poate da, dacă pofteşte, cartificatele de bună purtare. Iar prin intermediul ei trebuie actualizate datele unei ştiinţe recente, geopolitica. Dar e vorba de o ştiinţă care scoate la lumină o istorie tabuizată a culturii. O istorie care îşi apără hotarele, aşa cum au fost ele fixate după ultima bătălie câştigată". Dacă e ceva de înţeles în aceste fraze care se vor glumeţe, dar sunt emfatice, este că geografia literară e singura în măsură, în lumea de astăzi, să schimbe hotarele istorice ale literaturii care sunt, ca toate hotarele, opera învingătorilor din ultimul război. În fine: „Istoria «secretă» a literaturii române încearcă să recupereze opere uitate, abandonate din întâmplare sau din graba cercetătorilor improvizaţi, din absenţa mesajului epidermic, atât de necesar lumii noastre postmoderne, postistorice, postcoloniale, postcomuniste ş.a.m.d.". Reluând discuţia despre Eliade şi Sebastian, autorul atenuează unele din afirmaţii, lasă nepenalizat *Jurnalul* celui din urmă, fără a-şi corecta categoricele negaţii referitoare la apartenenţa la Gardă a celui dintâi. Nu sunt decât puţine cărţi, în *Istorie*, rămase secrete, în sensul propriu, de la Ungureanu. Aceea a lui Slavici, *Soll şi haben*, publicată de Ungureanu mai demult, e un bun exemplu. Ne-am fi aşteptat să fie repuse pe tapet publicistica eminesciană ori *Doina* aceluiaşi (în loc de asta, Ungureanu se răfuieşte cu autorii tezei unui Eminescu deţinut politic, care e o simplă aberaţie), a douăzeci şi noua scrisoare din *Negru pe alb* de C. Negruzzi (absentă din toate ediţiile postbelice, inclusiv din aceea critică), pasajele despre „comunism" din N. Filimon sau cele „erotice" din *Patul lui Procust* de Camil Petrescu (ultimele tot fără prezenţă în ediţiile noi), romanul *Uvar* al lui Sadoveanu, omis din seria de *Opere* în 22 de volume, pasajele eliminate din monumentala ediţie a scrisorilor adresate lui Gh. Bariţ, capitolul *Filosofia practică* din *Opera lui Eminescu* de G. Călinescu (există doar în ediţia dirijată de *Opere* din 1965 şi 1983), modificările operate de acelaşi în *Viaţa lui M. Eminescu* la reeditarea din 1964, cazurile *Bietul Ioanide*, *Groapa*, *Antologia poeziei române moderne* şi chiar disputa internaţională din jurul romanului *Delirul*. Şi atâtea altele, în locul cărora Ungureanu vine cu opere şi probleme fără importanţă. Exprimarea a devenit imprecisă, delirantă, ca o navă în derivă.

GABRIEL LIICEANU

(n. 23 mai 1942)



Putem distinge mai multe feluri de scrieri, în funcţie de natura şi de obiectul lor, în opera lui Gabriel Liiceanu: mai întâi studiile filosofice (să le adăugăm traducerile şi comentariile la Platon şi la Heidegger), apoi cele de filosofia culturii şi teoria artei; în al treilea rând, eseurile etico-politice (de după 1989); în fine, scrierile literare, jurnale, evocări, o parte a corespondenţei, câteva recenzii (între care aceea la *Jurnalul* lui M. Sebastian a stârnit vâlvă, autorul fiind taxat prosteşte de antisemitism). Doar acestea din urmă îşi află locul potrivit într-o istorie a literaturii. Dar întrucât întreţin deseori un raport, fie şi discret, cu literatura (sau măcar cu arta), celelalte trebuie şi ele răsfoite, cu un ochi atent, ca o foarte personală proză de idei. Mulţi dintre eseiştii din anii din urmă sunt, de altfel, interdisciplinari. I-am citit pe toţi, cu excepţia celor al căror grad de rudenie cu literaţii nu poate fi stabilit.

Tragicul (1975), cartea de debut a lui Liiceanu, revizuită drastic după aproape două decenii, defineşte în mod original conceptul de *tragic* în raport cu acela de *limită* (pe care-l va studia separat într-o altă carte). Noica e acela care l-a îndrumat pe tânărul filosof spre *peratologie.* Probabil tot influenţa lui Noica a determinat la Liiceanu o anumită rezervă faţă de literatură, vizibilă mai cu seamă în primele lui cărţi, abandonate ulterior. Liiceanu e, de exemplu, reticent cu privire la ideea unor cercetători că originea conceptului de tragic s-ar afla în vechea tragedie, şi nu în experienţa comună a oamenilor. El nu consideră un argument în favoarea acestei origini faptul că, aşa cum se ştie, cuvântul ca atare apare la greci, odată cu acela desemnând tragedia. Întârzierea apariţiei termenului de tragic n-ar fi o carenţă a experienţei umane, ci o neconştientizare a fenomenului. Tragicul e de altfel definit de Liiceanu prin raportarea limitei la actul de conştiinţă. Dar oare nu tragedia a reprezentat prima luare de conştiinţă a tragicului? Liiceanu consideră adevărul din operele lui Eschil sau Sofocle unul artistic, nu unul teoretic. Însă nu doar Aristotel le-a confundat, ci şi Heidegger, prin, cum spune însuşi autorul *Tragicului*, „teza operei de artă ca modalitate a adevărului". Acceptând că tragedia elină a formulat conceptul de tragic, s-ar reface cercul fenomenologic (nu este în definitiv subtitlul ediţiei revăzute *O fenomenologie a limitei şi a depăşirii*?) şi anume observarea consecinţelor pe care conceptul de tragic izvorât din vechea tragedie le are asupra interpretării ei ca specie literară. Într-o anumită măsură, cercul fenomenologic există deja în studiul lui Nietzsche despre originile tragediei. Nici cartea următoare, despre *Om şi simbol* (titlul ediţiei revizuite), nu se apropie decis de literatură. Exemplele de opere simbolice sunt din artele plastice. Teoria, de asemenea, se sprijină pe iconologie. Un prilej de a-şi lega consideraţiile de literatură i-l oferea, din nou, Nietzsche, a cărui idee despre dionisiac ca sursă a tragediei a condus poezia din a doua parte a sec. XIX şi din prima parte a sec. XX la refor-

marea ei, cea mai radicală din istoria genului. Interlocutori îi puteau fi lui Liiceanu în problemele simbolului literar Blaga şi Călinescu. Acesta din urmă are (în *Univesul poeziei*) o teorie destul de elaborată a simbolului poetic, ca să nu vorbesc de faptul că, într-un studiu anterior, din *Principii de estetică*, el vedea în poezie doar simularea unui simbolism. Cât despre diferenţa între o „cunoaştere paradiziacă” şi una „luciferică”, pe care o face Blaga, ea deschide o originală perspectivă hermeneutică în studiul poeziei.

Apel către lichele (1992) reprezintă „o trădare a clericului”, cu termenii, dar nu şi cu sensul de la Julien Benda. Prin articole publicate îndeosebi în revista *22* sau prin intervenţii în cadrul *Grupului pentru Dialog Social*, Liiceanu a făcut uitat apolitismul de tip noician (şi care, probabil, în ce-l priveşte pe Noica ar fi trecut graniţa dintre regimul comunist şi acela de tranziţie), militând deschis pentru purificarea morală a societăţii româneşti. Cato n-a fost un personaj simpatizat cu asprele lui rechizitorii contra luxului afişat de romanii secolului III î.Hr. Nici Liiceanu, într-o lume care se credea liberă fiindcă putea negocia toate valorile şi se putea scălda nepedepsită în toate compromisurile. Antipatia nu i-a retras neapărat lui Liiceanu îndreptăţirea ori prestigiul de a chema lucrurile pe nume. Dar i-a micşorat eficacitatea. De la Socrate la filosofii Luminilor, toţi au păţit la fel. Nu e adevărat că n-au fost auziţi. Au fost, dar nu de către cine trebuia. Şi nu înseamnă numaidecât că s-au comportat ca nişte naivi. A crede că poţi schimba lumea cu ajutorul cuvintelor nu e o iluzie, cum pare a fi convins Liiceanu însuşi („Pentru că între timp s-au dovedit neputincioase, cuvintele sunt în aceeaşi măsură şi tragice şi ridicole”, constată el, resemnat, în prefaţa ediţiei a treia a *Apelului*). Manifestul lui Havel din anii ’70, *Puterea celor fără putere*, a arătat că cuvintele chiar pot să schimbe lumea, dacă, după Voltaire, Montesquieu, d’Alembert şi ceilalţi iluminişti din urmă cu două secole mai era cazul să ne îndoim. Problema gravă este în altă parte: oamenii nu doresc de fapt să schimbe (şi, cu atât mai puţin, să se schimbe ei înşişi), cât să profite de schimbare (exclusiv a altora). E lesne de înţeles de ce ei acceptă cu greutate să li se spună că nu s-au schimbat şi să fie moralizaţi. Acesta e sensul major al „încremenirii în proiect”, fericita expresie prin care Liiceanu a numit prostia de tip nou, de după 1989. Noi toţi am fost, fie şi numai pentru o vreme, conştient ori mai degrabă nu, încremeniţi în proiectul nostru de lume schimbată fără ca noi să ne fi schimbat. Prostia e plurivalentă. Prostia comunistă nu seamănă cu aceea din tranziţie. Liiceanu observă corect că licheaua comunistă nu dispare odată cu sistemul din care îşi trăgea forţa laşităţii morale şi a compromisului politic, ci se adptează, intrând în pielea „omului de bine” şi a „profitorului” de pe urma prăbuşirii comunismului. Liiceanu o numeşte *licheaua eternă*. Eu cred că e o lichea de tip nou. Licheaua generică e în definitiv aceea eternă.

Poate fiindcă şi-a dat seama că *Apelul* n-a fost decât, cum va spune zece ani mai târziu, „o acoladă stilistică cu un uşor iz desuet”, Liiceanu a renunţat la manifeste haveliene în articolele lui ulterioare, care nu mai caută impactul direct cu o realitate tot mai degradată, restabilind distanţa dintre o teorie mult mai elaborată filosofic şi o practică lăsată pe seama politicienilor. Într-un fel, el revine la noicism. În *Jurnalul de la Păltiniş* va transcrie această remarcă a lui Noica: „În orice speculaţie reuşită, etosul se naşte de la sine, ca efect secundar. Nu trebuie deci să-l vezi direct, să moralizezi, să predici”. *Despre minciună* sau *Despre ură* aruncă o privire pătrunzătoare asupra fenomenelor *sociale* cu pricina prin studii de caz actualizate. Se poate vorbi şi aici, nu doar în *Apel*, de o „trădare a clericilor”, în măsura în care ea înseamnă „pactiser avec le siècle”. Însă accepţia pe care o dă Julien Benda noţiunii este exclusiv negativă. Liiceanu însuşi îi citează exemplele de pactizare (intelectualii care au condus revoluţia bolşevică ori pe aceea fascistă), ca şi explicaţia faptului că trădătorii au dezvoltat o ură neiertătoare contra celor „rămaşi de cealaltă

parte a baricadei", a „apoliticilor", cum au fost numiţi mai târziu în comunism. Eseistul român nu pare să remarce nu doar considerarea de către Benda a oricărui pact politic cu un pact cu diavolul (ceea ce e restrictiv şi fals: paşoptiştii români au pactizat cu secolul lor de reforme burgheze şi naţionale, nicidecum cu tombaterele şi cu puterile de ocupaţie), dar nici faptul că, în România de după 1989, nu apoliticii au fost cei mai urâţi, ci militanţii, aşadar nu clericii, ci aceia care au trădat. Laicii precum Liiceanu însuşi, Blandiana şi ceilalţi au fost detestaţi, calomniaţi, târâţi în noroi. Petru Creţia, la care Liiceanu se referă în *Apel*, a fost bătut când a început să le vorbească studenţilor ca un opozant politic. Ura populară, aceştia şi-au atras-o. Apoliticii, declaraţi ori nu, E. Simion sau Aug. Buzura, au avut parte de un dispreţ elitar. E cu atât mai curios că Liiceanu n-a făcut distincţia între cele două feluri de trădare a clericilor, cu cât el însuşi şi-a definit proiectul din *Apel* ca pe unul menit „să evacueze trecutul", operaţie imposibilă în afara unei acţiuni ideologice precise, dacă nu neapărat şi nemijlocit politică.

Scrierile propriu-vorbind literare sunt, unele, excepţionale. *Jurnalul de la Păltiniş* (1983) este o capodoperă a unui gen tot mai răspândit după 1989, însă ca şi inexistent înainte. La apariţie, el i-a adus autorului, încă puţin cunoscut, o popularitate ostilă, comparabilă, în fond, cu aceea datorată *Apelului către lichele*, dar, în formă, bine temperată de cenzura comunistă, a cărei vigilenţă nu s-a mărginit la *Jurnal* ca atare (publicat integral abia după 1989), ci şi la receptarea lui. Una neobişnuită chiar şi în epocă: reacţiile n-au fost, majoritatea, publice, ele exprimându-se în scrisori private, editate de Liiceanu însuşi într-un *Epistolar* foarte interesant, dar abia după patru ani şi chiar şi atunci, cu multe omisiuni, umplute tot după 1989, la reeditare. Reacţiile nu ţin propriu-vorbind de critica literară. Cele mai multe provin de la cunoscuţi ai lui Noica şi Liiceanu, unii, personaje în jurnal, şi care se referă mai ales la acele pasaje care-i privesc nemijlocit. Astăzi nu mai prezintă decât un interes documentar şi psihologic. Alte reacţii s-au produs la reeditare şi, curios, unele, tot nepublice, în principiu, ca de pildă aceea a lui M. Cărtărescu („grotescul bătrâneilor de tipul Ţuţea sau Noica") din *Jurnalul* propriu, care arată o deplasare a interesului pe alte lucruri. Singura intervenţie critică semnificativă rămâne aceea a lui E. Simion din *România literară*, reluată de Liiceanu în *Epistolar*. Recenzia e negativă. Priveşte mai puţin cartea decât pe protagonistul ei. Lectura lui Simion e tendenţioasă şi pare a plăti o poliţă lui Noica („marele cârtitor") care se exprima (şi *Jurnalul* îl citase) deseori defavorabil despre critica şi criticii literari. Respingerea aceasta merită însă o discuţie mai serioasă. Era vorba de un reflex, de care nu era conştient, probabil, niciunul dintre criticii generaţiei '60, care au preluat ştafeta de la marii lor înaintaşi interbelici, după un deceniu sau două de întrerupere: un reflex de intoleranţă faţă de ceea ce nu se afla în canonul propus de ei. Modelul unic de gândire comunist n-a lăsat neatinsă mentalitatea, în general democratică, a criticilor din generaţia noastră, nu foarte dispuşi să accepte pluralismul. Ca strategie, fie şi instinctivă, li se părea inevitabil că nu puteau opune canonului oficial decât tot un canon unic. Relativismul s-ar fi dovedit contraperformant. Aşa se explică susceptibilitatea unei bune părţi a unei critici aflate, printr-o şansă istorică, în cabina de comandă a vieţii literare, fără încuviinţarea oficialităţii, împotriva căreia câştigase o bătălie importantă faţă de tot ce semăna a excepţie ori a disidenţă. E. Simion a ilustrat cel mai bine această susceptibilitate, manifestându-se uneori ostil. Şi-a corectat în unele cazuri atitudinea, dar mult mai târziu. N-a acceptat reînvierea interesului pentru „Cercul Literar de la Sibiu", nici pe prozatorii aşa-zişi târgovişteni, nici, mai ales, pe dascălul de filosofie de la Păltiniş şi pe ciracii lui. Nici admiratorii n-au citit totdeauna *Jurnalul de la Păltiniş* în mod adecvat: de obicei au văzut în el docu-

mentul şi personajul principal. Însă *Jurnalul de la Păltiniş* este o operă literară de primă mână şi are mai puţină legătură cu Noica decât cu autorul lui. Este un *Bildungstagebuch*, unul din rarele exemplare ale genului la noi. Autorul îl concepe ca atare. Într-un *Post-scriptum* la ediţia a doua, el mărturiseşte: „Recitesc aceste pagini: ele par să descrie un posibil model paideic în lumea culturii umaniste. Ca un asemenea model să poată lua naştere este nevoie, desigur, de un spirit rector şi de un altul care a simţit nevoia şi a vrut să fie modelat..." Deja în *Jurnal* scrisese despre elev: „Din supunerea mea necondiţionată, dintr-o deliberată suspendare temporară a instanţelor critice, mi-au ieşit germana, greaca, lectura la surse, o anumită atitudine în faţa culturii, toate câte nu le-aş fi avut pesemne niciodată, dacă aş fi venit în faţa lui Noica, la cei 25 de ani pe care-i aveam, cu vanitatea unei false maturităţi". Şi tot acolo, despre dascăl: „Pedagogia lui Noica nu s-a rezumat niciodată la patetismul unui simplu îndemn. Fiind un antrenor extraordinar, el a ştiut să ne ia din punctul în care ne aflam şi să ne propună idealurile performanţei culturale fără să ne strivească sub ele, dar şi fără să ne lase iluzia că le-am putea atinge trişând." Şi încă: „Prin el ni s-a oferit contactul *viu* cu un model cultural foarte înalt, care ne-a dispensat de pseudo-confruntări cu un mediu cultural ignobil şi care ne-a învăţat să privim faptele culturii de la înălţimea modelului pe care el însuşi l-a configurat şi l-a atins." *Jurnalul de la Păltiniş* e unul al formării şi totodată unul de idei. Nu doar un monolog filosofic, dar, desori, un adevărat dialog socratic, în care ucenicul e incitat să se exprime şi să se confrunte. Ceea ce el deprinde nu e doar un „conţinut", o gândire şi un mod de gândire, dar şi o disciplină intelectuală, în spirit sever protestatar, dedicând momentele zilei unor preocupări precise şi încheind-o cu un bilanţ pe care Noica îl apreciază interogativ-metaforic: „De ce să laşi neculeasă mierea fiecărei zile?". Iată-l pe maestru la un *pic-nic*:

„Ne aşezăm şi mâncăm în jurul unui trunchi prăvălit... Noica e într-o dispoziţie de piţogoi încălzit de soarele obosit al după-amiezii şi toamnei, pitoresc la culme cu paltonul lui fără un nasture şi pălărie cadrilată. Ne recită poeziile lui Sighireanu („moment tantric", ţine să precizeze, sub indignarea lui Andrei [Pleşu] care îşi vede astfel Orientul împuţinat şi vulgarizat), schimbul de epigrame cu Păstorel [Teodoreanu], anecdote din lumea culturală a Bucureştiului interbelic etc. După ce terminăm de mâncat – îmi ceruse întruna, ca un copil, („mi-e foame, ce îmi mai dai?"), fără să înceteze însă o clipă ciripitul – se întinde pe trunchi, în echilibru precar, cu faţa spre soare şi ochii închişi, şi continuă să vorbească. Are un aer poznaş-infantil şi râde ca un ştrengar când mă vede speriat la gândul că s-ar putea rostogoli de pe trunchi [...] Mi-e straniu să-l descopăr aşa, chicotitor şi incontinent, aproape «dezmăţat» de soarele toamnei, de iubirea prietenilor şi de tinereţea care urcă, anecdotic, în el."

Sau iată-l aprinzând focul în soba de lemne de la Păltiniş, ca şi cum ar împlini un ritual, dar totodată în modul cel mai firesc din lume:

„După cină urcăm în cămăruţa lui Noica să facem focul. Eu eşuez, spre satisfacţia lui, care preia totul şi desfăşoară cu voluptate lecţia despre aprinderea «focului-stăpânului». Are pe el paltonul şi căciula, patul pe care stă e în faţa sobei la un pas distanţă şi, aplecându-se, gura sobei îi cade sub mână. Construieşte o stivă cubică, cu un grătar de surcele de brad; în timp ce o face, explică fiecare gest, ca şi cum ne-am afla în faţa unei demonstraţii esenţiale, din care nu trebuie pierdut nimic pentru a avea cheia reuşitei finale [...] E un joc straniu, în care simţi că încearcă – ca în tot ce face – mântuirea

unui gest de proza profanului şi a nesemnificativului, pentru că «vedeţi? Simt că soba e aici pentru mâna mea, şi mâna mea e pe potriva gurii sobei». Lăsăm focul să ardă...”

La celălalt capăt este relatarea cu pathos, aproape solemnă, a unui moment resimţit drept istoric:

„Noica ne-a anunţat că mâine scrie ultimele rânduri din *Tratatul de ontologie.* Va veni şi R(elu) C(ioran) din Sibiu şi vom sărbători evenimentul. Doamne, cât de umile şă tăcute păşesc în lume faptele spiritului! Păltinişul se va umple mâine de zarva lumii, noi ne vom mânca triunghiul de brânză şi ceaiul şi vom şti, în fibra secretă a conştiinţei, că cea mai înaltă luptă cu gândul, purtată în acest colţ de lume, s-a încheiat. Băteţi, clopote!”

În contrapunct, viaţa şi lumea banală din jur, care ignoră aniversarea filosofului sau, precum un zidar local care mănâncă şi el la cantină, îl crede pe Noica frizerul staţiunii. Cele mai înalte sentimente încercate de discipoli îşi au, parcă, reversul imediat în cea mai „trivială” comportare. Un stil înveşmântat în haine de gală trece brusc în exprimarea neutră.

„Astăzi, între 3 şi 5 fără un sfert, Noica ne-a povestit *Tratatul despre fiinţă* şi ne-a citit ultimele trei pagini, scrise în dimineaţa aceleiaşi zile, care rotunjesc un efort de trei ani – şi de-o viaţă [...] Îmi vine greu să comentez ce am simţit, poate «un tremur şi-o spaimă». Dar toată această comoţie nu e semnul unei exaltări. Este spaima pe care am avut-o *intuind* condiţia filosofiei «needificatoare», a speculaţiei ultime. Insuportabilă, senzaţia de iniţiere condensată şi integrală, de *ezoterism profan*, de glorie a spiritului asistată de Dumnezeul culturii. După spectacolul acestui scrâşnet suprem al minţii, s-a aşezat în mine, nu ştiu de ce, o tristeţe mare. Şi, după ce Noica a plecat, ca la un semn, am început, Andrei [Pleşu] şi cu mine, să mâncăm.”

Un adaos târziu la jurnal, povesteşte ultima zi din viaţa lui Noica la Păltiniş, cu o săptămână înainte de moarte. Este o pagină de proză excepţională, profund umană şi străbătută de o emoţie, din care nu lipseşte o fărâmă de umor inefabil, care cu siguranţă i-ar fi displăcut austerului filosof:

„În dimineaţa zilei de 25 noiembrie 1987, în camera sa de la Păltiniş, Noica s-a trezit disde-dimineaţă, părându-i-se că un şoarece umblă prin cameră. S-a dat jos din pat fără să aprindă lumina, ameţit încă de somn, s-a împiedicat de marginea covorului şi a căzut. Turul Păltinişului, făcut zilnic cu pas întins vreme de zece ani, nu şi-a spus cuvântul. În piruета involuntară a căderii, oasele şoldului au cedat. («Totul se va termina, babi, când nu voi mai putea să-mi fac plimbarea. Punctul meu forte sunt picioarele, nu capul, şi credinţa mea este că orice filosof adevărat gândeşte mai întâi cu picioarele.»). A rămas întins pe podea câteva ore bune, până când a sosit Andrei Cornea, aflat anume la Păltiniş pentru a petrece câteva zile în preajma lui Noica. După-amiază o ambulanţă din Sibiu l-a transportat la spitalul judeţean, unde a fost instalat în salonul 13 la secţia de ortopedie a doctorului Marin.

A existat şoarecele cu adevărat? Sau el nu fusese decât o fantasmă care, nu se ştie de ce, ajunsese să-l hărţuiască pe Noica de la o vreme încoace? Cert este că a doua zi, joi, odată ajuns la Sibiu către ora 6 seara, am aflat de la doctor că încercase din nou, cu o oră în urmă, să coboare din pat pentru a căuta şoricelul. Când am intrat în salon, împreună cu Relu Cioran, după ce ne-a îmbrăţişat şi, cu un aer jucăuş, şi-a cerut scuze pentru ce se întâmplase, ca şi cum ar fi făcut o şotie, s-a grăbit să ne informeze despre prezenţa ocultă («sub pat») a ubicuului

animal. În mod cu totul inexplicabil, şoricelul îl însoţise în coborârea lui spre Sibiu, pentru a reapărea în camera de spital. Mi-am adus aminte cum, cu câteva luni în urmă, în ultimul meu sejur păltinişean, într-una din serile noastre comune, m-a întrebat dacă ştiu povestea cu personajul care, trezit de un ronţăit, se scoală în miezul nopţii şi începe să scotocească prin ungherele camerei. «Ei bine, până la urmă a descoperit ce era: îl rodea conştiinţa.» Şi, încântat de anecdota lui, Noica râsese cu poftă. N-am dat vorbelor de atunci nicio importanţă şi chiar ţin minte cât de mult m-a bucurat bucuria suspectă cu care Noica savura infantilismul poantei.

Şoarecele acesta, care venea să încheie un destin, ieşise oare, ca şoarece al morţii *sale*, dintr-un ungher al camerei păltinişene sau din încăperile infinite ale conştiinţei, din care Noica încerca acum să-l expulzeze, refuzând să accepte că tocmai lui, Noica, i s-ar fi putut întâmpla să intre în spaţiul propriei sale anecdote şi să ajungă – ce ruşine ar fi fost asta pentru un filosof! – să-l roadă conştiinţa?"

Uşa interzisă (2002) este, în mai mare măsură, un jurnal interior şi unul de idei, fără latura de *Bildung* din celălalt. Despărţirea de Noica s-a produs. Şi, încă, în două privinţe: autorul nu mai „uceniceşte", nici nu se mai ocupă de gândirea maestrului; şi pare a fi uitat toate cărţile importante ale formării lui spirituale („presocraticii, dialogurile lui Platon, cărţi aristotelice, scrieri carteziene, Hegel, Schelling, Kierkegaard, romantici germani, literatura greacă şi latină") şi, odată cu ele, pare a-şi fi încetat puterea îndrumarea lui Noica spre fiolosofia speculativă, neîntinată de nimic „secundar" ori „cultural" şi, cu atât mai puţin, de contingent. *Uşa interzisă* amestecă istoricul şi cotidianul în doze de neînchipuit pentru filosoful care a trăit la Păltiniş ca Heidegger la Totdnauberg, într-o recluziune înaltă a ideilor. „Criza s-a produs în 1983, la Heidelberg...", scrie Liiceanu. „Într-o bună zi, mi-am dat seama că voi scrie o carte de 500 de pagini care va lua loc pe rafturile unei biblioteci ca aceea în care mă aflam, o «teză» pe care o vor deschide câţiva oameni în următoarele decenii. Imaginea acestui destin de vrednicie sterilă nu mi-a surâs deloc". Şi încă: „Nenorocirea era că prin formaţia mea eu nu aveam un «la mine». Nefiind scriitor, nu mă puteam inventa în *personaje*, nu puteam apăsa, într-un etern travesti..." *Jurnalul* nu e camilpetrescian, deşi la un moment dat autorul face o mărturisire în acest sens: „Să ai curajul să notezi tot ce-ţi vine în minte, dincolo de orice preocupare de stil, de teama de platitudine sau de ruşinea văicărelii." El oscilează între consemnarea unor evenimente personale, din ordinea „sufletului", cu aceea a unor idei, relatându-şi depresiile sau comentând scrisorile dintre Cioran şi Friedgard Thomas (ce pagini!), când pe un ton grav (sau de-a binelea gravissim), când cu umor (inaptitudinile culinare ale Monicăi Lovinescu ori nepriceperea lui Noica de a face o simplă cafea). Din jurnal se încheagă şi portretul autorului sceptic nemântuit, euforic-depresiv, un timid agresiv, cu pulsiuni trecătoare de entuziasm, care, deşi ar dori-o, nu poate separa suferinţele sufletului de angoasele spiritului, tras în jos de ceea ce ar fi trebuit să-l înalţe şi asumându-şi vinile umanităţii cu mai mare voluptate decât pe ale lui însuşi. Are condei de portretist şi de evocator, plin de compasiune, dar şi de maliţie, uitându-şi iubirile deopotrivă de repede ca şi ranchiuna, trăind din plin chinurile unei inteligenţe superioare şi totodată teluricele încordări ale fiinţelor duble de felul centaurilor.

MARIAN PAPAHAGI

(14 octombrie 1948 – 18 ianuarie 1999)



Debutul lui Marian Papahagi cu *Exerciţii de lectură* (1976) îl aminteşte pe acela al lui Liviu Petrescu: aceeaşi critică inteligentă şi cultivată, acelaşi stil academic, distant, fără familiaritatea zgomotos orală a unora dintre tinerii publicişti, de o eleganţă protocolară şi, ah, demodată („cine va avea bunăvoinţa să confrunte ideile lui Ortega y Gasset cu poetica lui Ion Barbu..."). Comentând *Exerciţiile de lectură*, L. Ulici a văzut în autor un eseist, însă dacă nu ne lăsăm sugestionaţi de modestia ironică a titlului, trebuie să spunem că puţine lucruri din carte au cu adevărat caracter de exerciţiu, încercare, eseu. Marian Papahagi e un „studios", în ambele sensuri ale cuvântului, cu solidă formaţie filologică: scrie o critică de interpretare, minuţioasă, sistematică, de tipul *close reading*. Ceea ce ne atrage atenţia la el e mai puţin imaginaţia şi mai mult modul foarte aplicat în care îşi fundamentează părerile. Câteva studii din volum sunt de aspect monografic. O latură didacticistă chiar e de notat în texte probabil mai vechi, resorbită pe urmă, când structura a devenit mai liberă, deşi nu pe de-a-ntregul.

Sunt interesante şi opiniile criticului însuşi despre critică, în care se observă între altele tocmai această ezitare între o critică ce caută să obţină adeziunea la punctul ei de vedere şi una satisfăcută să i se recunoască sinceritatea mobilurilor: „Nici o critică – scrie Marian Papahagi în *Pretext* – nu e scutită de o apodictică a sa, sui-generis, care pleacă de la premisa că rezultatul ei s-a obţinut pe deplin atunci când un număr – teoretic cât mai mare – de oameni nevinovaţi, neobligaţi să-i cunoască ideile, ajung la aceeaşi părere cu ea! În realitate, orice comentator *literar ar trebui să-şi dorească un singur lucru:* şi anume acela ca nimeni să nu conteste sinceritatea şi iubirea de literatură pe care el le aşază la temelia cărţii sale". Lucrul devine şi mai clar când, reluând distincţia lui Eliot între „înţelegere" şi „explicare", o agravează până la a-i da înfăţişarea unei antinomii: adevăratul critic este acela care a pierdut plăcerea cititului, adică „iubirea de literatură"; şi chiar dacă „explicarea" mai cheamă uneori „înţelegerea", ca dintr-un fel de nostalgie a criticului după condiţia lui originară de cititor inocent, esenţială rămâne „această incapacitate de opţiune definitivă între plăcerea provenită din înţelegerea raţională şi cea provocată de înţelegerea simpatetică" a operelor. Incapacitate din care se naşte „utopia" criticii. Studiile propriu-zise sunt, aproape toate, temeinice, simpatic savante, pline de idei şi asociaţii, încercând (şi uneori reuşind) să ne impună o perspectivă nouă asupra operei. Inventivitatea lui Marian Papahagi este de un tip special: este un *combat d'abordage*. Autorul citeşte opera literară din unghiul străin al unei teorii, teze, fraze, dacă nu descoperite întâmplător, în orice caz destul de îndepărtate de opera însăşi încât să creeze această impresie; cu alte cuvinte, nu

lectura directă le dezvăluie structura pe care se aplică, au nevoie de acest intermediar care joacă rolul de revelator. Spre a dovedi de exemplu existenţa unei „poezii a iubirii” (deşi nu şi a unor „poeme de dragoste”) la Ion Barbu, criticul pleacă de la câteva propoziţii din *Also sprach Zarathustra* şi de la teza principală a lui Gasset din *La dezhumanizacion del arte*. Nici măcar cunoscute obligatoriu poetului român (mă refer la eseul lui Gasset din 1927), ele îi explică poetica şi deopotrivă lirica; atât iubirea nietzscheeană pentru „îndepărtat şi înalt”, cât şi sensul „dezumanizării” de la Gasset se regăsesc (de ce n-aş spune-o: surprinzător) la Barbu. Criticul rezumă astfel ideea: „Maniera sa poetică este «dezumanizată» atât în poeziile primului ciclu, cât şi în ale celor trei cicluri mai importante. Ion Barbu a parcurs însă singur o întreagă evoluţie a poeziei de la romantism la poezia modernă. Poezie a iubirii pentru îndepărtat şi înalt, poezia primei maniere barbiene era o continuare romantică parnasiană şi se contura în linie nietzscheeană. Poezia din *Joc secund* încorporează experienţa avangardei şi depăşeşte nivelul încă «euclidian» al primei maniere. Dar este o experienţă acumulată prin reflex. Lucrul se vede şi în versificaţie, dar mai ales în structura poetică; mergând spre resorturile acestei poezii care îl caracterizează deplin, vom observa – şi aici parafrazăm din nou pe Gasset – că poetul înfăţişează în adevăr idei; fraza nu e atât de banală cum ar putea să pară la prima vedere. Poezia primului ciclu «ilustra» ideea şi se servea în acest scop de imagine... Poezia din *Joc secund* este idee... Metafora acoperă un spaţiu pur, se ancorează în idee şi depăşeşte astfel stadiul imagistic”. Fără nuanţele argumentării, acest rezumat poate părea steril, însă e remarcabilă capacitatea integratoare a ideii critice: aproape nimic din opera lui Ion Barbu nu rămâne neinclus în schemă. Critica e în fond un cerc vicios: încearcă să descrie opera în funcţie de un criteriu exterior şi, în acelaşi timp, nu-şi descoperă criteriul decât prin descrierea operei.

Ar merita să comparăm ideea despre critică a lui Papahagi din cartea de debut cu aceea exprimată mai târziu, în *Critica de atelier*. Marian Papahagi pledează acum mai clar astăzi pentru o hermeneutică, al cărui domeniu este un anumit limbaj. Urmând pe Luigi Pareyson, el scrie: „Desigur, demersul hermeneutic modern îşi revelă problema limbajului ca pe un spaţiu al propriilor investigaţii: dar totul este, sau poate deveni, limbaj. Din perspectiva criticii, acesta este nu numai atât: textul e un limbaj orientat spre execuţie, reprezentare, lectură, de neimaginat în afara unei persoane care le întreprinde...”. O parte din vechile soluţii sunt reluate, cu un aparat mai savant, şi integrate într-o concepţie unitară şi plauzibilă. N-am a reproşa lui Marian Papahagi în această privinţă decât excesul principalei lui calităţi: încercarea de a se menţine pe o linie mijlocie, capabilă să împace toate contradicţiile. Concepţia însăşi, care rezultă de aici, e demnă de a fi îmbrăţişată (nicio asperitate nu ne împiedică), dar oarecum lipsită de strălucire. Studiile din volum, ca şi cele din *Eros şi utopie* şi din celelalte, folosesc această hermeneutică stilistică într-un sens relativ nou: ele sunt consacrate analizării variantelor atestate din diferite opere şi dezvoltă, în subsidiar, o foarte interesantă teorie a rescrierii. Sugestia pare să fi venit autorului din cercetările italienilor, Gianfranco Contini îndeosebi, interesaţi de asemenea studii. În cazurile în care am avut putinţa verificării, fiind vorba de opere care îmi erau cunoscute, analizele lui Marian Papahagi mi s-au părut excepţionale. Întreagă prima secţiune a culegerii (Filimon, Lovinescu, Ion Barbu şi Agârbiceanu) cuprinde asemenea examene critice de variante. Meritele acestor analize sunt adunate, ca într-un focar, în *Filologie barbiană*, studiul cel mai amplu din volum (aproape o sută de pagini) şi în care uimitoarea competenţă stilistică şi critică a lui Marian Papahagi se valorifică deplin. N-am citit de mult un studiu mai palpitant, ca mişcare a ideilor şi ca pricepere analitică, în ciuda unui caracter foarte tehnic. Cititorul comun se poate speria de desimea paginii critice, de bogăţia

referinţelor, din *foot notes*, de maxima specializare, însă ar greşi neducând lectura până la capăt, căci orice ariditate e absentă şi niciun singur rând nu e neinteligibil, adică inaccesibil chiar şi simplilor amatori de poezie. O idee traversează, ca un fir roşu, comparaţia: mobilul transformărilor operate de către Barbu în textele proprii nu este niciodată dorinţa de a le obscuriza. Veche şi tenace prejudecată! Marian Papahagi strânge zeci de probe în combaterea ei. Şi dacă există o intenţie indiscutabilă în aceste modificări succesive, ea constă în adecvare a stilului la ideea poetică. Una din cele mai juste observaţii sună aproape paradoxal (ca orice adevăr primit cu greutate de opinia majoritară): „...Un adevărat poet ermetic, Barbu în speţă, nu este aşa cum l-au insultat unii din criticii săi, unul care gândeşte (şi simte) «simplu» şi se exprimă «complicat»; el simte şi gândeşte «complicat» şi felul în care comunică este cel mai «simplu» din câte îi stau la îndemână". Dificultatea comparării variantelor are, în cazul Barbu, mai multe cauze, începând cu inexistenţa unui manuscris al *Jocului secund*, şi sfârşind cu unele rescrieri din anii '50, care s-au păstrat într-un *Caiet copier* şi care, în loc să facă incontestabile formele „ultime" ale poeziilor, par să indice o revenire a autorului la soluţii anterioare singurei ediţii antume. Matematicianul era, în fond, mânat de un impuls similar, în aceiaşi ani ai bătrâneţii, când revizuia rezolvările date cândva unor probleme din „Gazeta matematică". Un fel de *éternel retour* fixează psihologia poetului şi matematicianului şi complică evoluţia variantelor până la a-i imprima un straniu caracter circular. „Am putea chiar concepe textul – insinuează Marian Papahagi într-o notă de subsol, excedat parcă de şovăielile poetului în stabilirea formei definitive – nu ca pe un ideal sau ca pe o versiune definitivă, ci ca pe un loc geometric (neactualizat) al propriilor variante, ce nu mai sunt, în această perspectivă, trepte spre desăvârşire, ci un fel de roză sau aură lexicală şi semantică însoţind varianta norocoasă".

Critica lui Marian Papahagi e a unui savant şi poliglot.

ION VARTIC
(n. 4 octombrie 1944)

Interesul pentru teatru şi teatral al lui Ion Vartic este evident de la început (*Spectacol interior*, 1977). Eseistul are un repertoriu larg de preferinţe între care, vizibilă tot mai limpede, trăsura de unire o constituie spectacolul, măştile, dublul, jocul, ritualul şi, în cele din urmă, dandysmul şi spiritul manierist al reprezentării artistice. Nu doar scrie despre dramaturgi români (Caragiale, Săulescu, Minulescu, Sorbul, Camil, Stanca şi alţii), iar dintre străini, despre Ibsen, Büchner etc., dar defineşte operele în proză ori poezie, personajele şi pe autorii lor, prin comparaţie cu *dramatis personae.* Adrian Leverkühn este „urmaşul constructorului Solness", Constant Tonegaru e un „Peer Gynt al poeziei", Pârvan seamănă (e citat Călinescu) cu pastorul Brand. Eseistica lui Vartic este, pe de altă parte, una comparată. Săulescu e un „Büchner român", *Inspecţiune* e cehoviană şi aşa mai departe. „Datorită criticului, scrie Vartic însuşi în *Modelul şi oglinda*, iar în particular comparatistului care, asemenea chimistului din *Afinităţi elective*, e un fel de «artist al îmbinării», un *Einungskünstler*, operele, descojite de belfereşti considerente istorice, se caută, se întâlnesc într-o viaţă paralelă, care le dă o formă comună nouă, neaşteptată şi paradoxală". În fine, există în eseuri şi un spectacol aşa-zicând bibliografic, al comentariilor anterioare, care contribuie la o captivantă *mise-en-scène* a textului propriu, regizat cu grijă, viu,

plin de ritm, cultivând surpriza și suspansul, amânând deznodământul, într-un cuvânt la un curat aspect teatral. Spiritul ludic duce la predilecția pentru păpușerie și farsă, pentru mască și metamorfoză. Stilistic, particularitatea acestor eseuri constă, cu o formulă folosită de eseistul însuși când scrie despre *D'ale carnavalului*, într-o combinație de răbdare și nerăbdare. Nerăbdarea este o caracteristică mai generală a eseului, care este totdeauna drumul cel mai scurt între două idei. Răbdarea, la rândul ei, contribuie la întreținerea unei atmosfere de seriozitate, a unui aer studios (uneori pedant), care prepară condițiile optime ale demonstrației critice. Adorabila superficialitate a eseului este corectată în acest fel de stăruința „decorticării" textului literar, de o punere minuțioasă în pagină a argumentelor și citatelor.



Absolut remarcabile mi s-au părut, de exemplu, sub raportul acestui echilibru inefabil, acele eseuri a căror modalitate este un detectivism al semnificației. Redeschizând dosare aparent închise autorul reconsideră probele și ajunge la concluzii noi. O *close reading*, condusă cu mână sigură, străbate textele de la un capăt la altul, stabilind genul proxim și diferențele specifice. Unghiul de analiză nu este acela tradițional, deși vocabularul critic rămâne circumspect. Critica tradițională fiind una a sensului, critica modernă se îndreaptă spre semnificant. Roland Barthes vorbea de o „conștiință semiologică" și reamintea că orice semn include trei relații: una simbolică, una paradigmatică și una sintagmatică. Am putea, utilizând aceste distincții, să clasificăm critica modernă în funcție de relația pe care o privilegiază. Există așadar o critică simbolică, interpretativă sau hermeneutică; apoi una interesată de paradigma operelor, cum este, în cea mai mare parte, structuralismul; și, în fine, o critică a operei sub raportul „sintaxei", pe care o recunoaștem în analizele textuale. Nu ezit a vedea în eseurile din *Modelul și oglinda* o exemplificare a celei dintâi categorii, nu fără treceri inspirate spre a doua, dar ignorând-o aproape cu totul pe ultima. Hermeneut, Vartic este un vânător de semnificații *profunde* (în cunoștință de psihanaliză) și ascunse în opere. Legătura dintre evidența și enigma oricărui text literar constituie preocuparea cea mai vie a eseistului. Dacă bunăoară în comentariul la *Două loturi* de Caragiale părerile anterioare sunt doar nuanțate (cu ajutorul unor texte ale lui Vladimir Jankélévitch), în acela consacrat schiței *Inspecțiune* ele sunt pur și simplu răsturnate. „De ce?... de ce, nene Anghelache?". Întrebarea „amicilor" casierului care s-a sinucis în preziua unui control și-au pus-o toți criticii lui Caragiale. Și-o pune, încă o dată, și Ion Vartic. Paul Zarifopol a relatat că autorul schiței a răspuns malițios: „De ce s-o fi omorât Anghelache? Nici eu nu știu"; „Frica paroxistă", „spaima absurdă", „așteptarea anxioasă" și altele au fost cele mai obișnuite răspunsuri. Sau pseudo-răspunsuri, cum crede Vartic. Autorul *Modelului și oglinzii* pornește de la compararea cazului cu acela din nuvela lui Cehov *Omul în carapace*, în care domnul Belikov, conformistul absolut, se teme teribil de realitate și, în același timp, are un respect absolut față de orice formă a autorității exterioare. Domnul Belikov e omul circularelor și regulamentelor, ipohondria lui fiind o spaimă de a încălca norma impusă de autori-

tate, o groază de a nu săvârşi decât ceea ce este permis. „Ceea ce la Belikov reprezintă circulara – spune Ion Vartic – este la nenea Anghelache inspecţia, adică acelaşi gen de emblemă administrativ-sacrală a unei autorităţi supreme care străjuieşte comportamentul uman. «Zeul» de deasupra, care pentru personajul cehovian e directorul, pentru Anghelache este «inspectorul finanţiar». Casierul nu se teme, aşa cum s-a spus, de o eventuală verificare [...]; dimpotrivă, el o vrea şi o visează mereu, dar, exasperat, descoperă în aşteptatul zeu-inspector un fel de Godot.

Şi alte eseuri conţin asemenea elemente de virtuozitate hermeneutică. Contestabile în premisele lor mai degrabă decât în concluzii, care sunt trase cu toată rigoarea. Cele despre Kafka, Dürrenmatt şi *Adela* (raportată la „complexul lui Nabokov") sunt încântătoare şi deopotrivă vibrante. Când Vartic le scria, polemica dintre „refuzatul" Barthes şi „oficialul" sorbonard Picard părea pe cale a fi definitiv câştigată de cel dintâi. Astăzi pare firesc să dăm lui Picard ce i se cuvine: abuzul de artificii ingenioase a condus în anii '60-'70 la o critică originală cu tot dinadinsul, care a pierdut legătura cu solul ferm al literaturii, ocolind sistematic evidenţa ori banalul în favoarea secretului ori excepţionalului. Interpretările lui Vartic sunt interesante şi surprinzătoare, dar excesive.

Primul scriitor căruia Vartic îi consacră o carte este Radu Stanca. E uşor de văzut ce l-a atras spre poetul, dramaturgul şi eseistul sibian. Ion Vartic spune: „Sibiul este o cetate barocă, iar Radu Stanca, poetul ei". Ideea plutea în aer: e meritul lui Vartic de a o fi exprimat şi dovedit. „După cum se poate observa, schimbul care se înfăptuieşte fără încetare pe această scenă lirică e cel dintre iluzie şi deziluzie, specific baroc. După cum tot baroce sunt minuţia detaliului ori viziunea percepută atât de plastic ori estetismul său, nostalgia de a perfecţiona poezia. În viziunile sale, creatorul joacă rolul pe care îl are şi în viaţă, altfel spus, îşi înscenează destinul; ori prin acest comportament baroc, viaţa este teatru, după cum teatrul devine viaţă". Sunt strânse în această definiţie însuşiri ale lui Stanca ce n-au scăpat în general nimănui: teatralitatea, romantismul sentimental, jocul, măştile, decorul, fantasmagoria. Esenţa liricii lui se află în iluzionismul ei superior, descifrat bunăoară de critic în *Baladă studenţească:* „Poetul într-un crepuscul bântuitor, cu *febră mare*, şi-a imaginat un tânăr alchimist, urcând preocupat treptele străzii Fingerling, iar la rândul său, acesta a iscat după îndelungi cercetări un *fum cu forma unei fete*: personajul e o iluzie, existând atâta vreme cât poetul crede în ea, dar acesta îşi creează, la rândul lui, iluzia sa superbă". Iluzie în iluzie, deci, ca într-un joc de cuburi ce intră unul în altul, ficţiune în ficţiune, teatru în teatru: „Dar pe neaşteptate, în ficţiunea secundă apare un domn ursuz, de care poetul nu are cunoştinţă, asupra căruia nu are nicio putere, acest personaj rămânându-i până la capăt o enigmă absolută («Un domn solemn, în frac, necunoscut,/ Ivit – dar nu ştiu cum – în încăpere») şi care, cuprins de-o *furie fără-asemănare*, striveşte fiolele misterioase ale studentului, destrămând a doua ficţiune... Drama se petrece în interiorul iluziilor, cea secundă distrugându-se prin forţa ei înseşi, creându-şi singură elementul ucigător. Poetul mai poate reface, nostalgic, decorul, dar, în el, studentul cu chip suav şi ochi *demonic foarte* nu se mai iveşte". Scris cu simpatie evidentă, eseul este o interpretare personală a mecanismelor fanteziei baroce, sprijinită solid pe istorie literară.

Teatrul şi eseurile constituie obiectul altei secţiuni a monografiei. Alături de Camil Petrescu, teoreticianul la noi al dramei pure, Radu Stanca îi apare lui Vartic drept teoreticianul tragediei pure. Piesele se bazează pe simetrii voite, oarecum artificiale, din jocul lor rezultând, din nou, „tensiunea barocă": „De câte ori pare a se împlini rezonanţa dintre unele personaje, tot de atâtea ori armonia aceasta potenţială rămâne nedesăvârşită. Partenerii se oglindesc unul în celălalt, fără a recunoaşte chipul aşteptat. Căci metamorfoza unuia implică transformarea celuilalt, precum unei revelaţii în conştiinţă i se opune o alta, contrară. Astfel, Antonio acceptă jertfa

întru absolut, dar iubita lui, Kleomede, nu-l regăseşte pe copilul înspăimântat care-i produsese plăcerea interioară, după cum Abatirs nu se mai recunoaşte în tânărul meditativ de acum". Cele două motive constante ar putea fi masca şi oglinda, amândouă baroce. Fiecare personaj este el însuşi şi, în acelaşi timp, este un altul. Oglindirea reciprocă produce revelaţia. E vorba, pe de altă parte, de o dramaturgie în care textul, interpretarea actoricească şi regia colaborează permanent. Vartic are dreptate să noteze caracterul antipirandellian al acestui teatru în care drama şi reprezentarea ei încearcă să coincidă. „Reteatralizarea" teatrului se face la Radu Stanca în sensul literaturizării lui: căci textul redevine esenţial, valorile lui stilistice impregnând interpretarea şi montarea. Ca mai târziu în piesele lui Marin Sorescu, originalitatea constă în solidaritatea dintre cuvânt, gest şi viziunea de ansamblu. Toate, observaţii exacte şi profunde.

Clanul Caragiale reia o parte din eseurile despre Ion Luca şi Mateiu, adăugând două despre Luca Ion, şi completând tabloul cu analiza momentelor (nu şi a nuvelelor). Ceva din spectacolul critic din cărţile anterioare s-a pierdut. *Clanul* duce la limită hermeneutica excesivă anunţată deja în *Modelul şi oglinda*. Totul devine extrem de complicat, de întortocheat şi de rezistent la o explicaţie de bun-simţ. Eseistul nu mai citeşte măcar printre rândurile textului, ci de-a dreptul pe dedesubtul lui. Ca să infirme de pildă prejudecata neseriozităţii lui Caragiale (contrapus periodic în această privinţă lui Eminescu), Vartic descoperă „transcendenţa" care s-ar bolti peste imanenţa din *Momente*, metafizicul din cotidian, filosofia din conversaţiile lui Lache şi Mache (dar fără umorul din studiul Martei Petreu). Eseurile sunt antipatice din prea multă inteligenţă pusă în interpretarea unor lucruri menite să ne placă pur şi simplu la o lectură inocentă. Probabil o teză de doctorat este la origine *Ibsen şi „teatrul invizibil"*, „preludii la o teorie a dramei". Mult mai bună este *Cioran, naiv şi sentimental*, o carte despre tânărul Cioran aşa cum sunt cea a Martei Petreu şi a lui Gelu Ionescu despre Eugen Ionescu. Vartic adoptă aici o metodă mai *terre-à-terre* decât în cartea despre Caragiale. În plus, perspectiva critică nu mai e una de sus, arogantă, ci aşa-zicând una teatrală, modestă. Tânărul Cioran e portretizat prin scrieri ale lui de a doua mână, ocazionale şi conjuncturale, mai curând decât prin *Schimbarea la faţă* pe care Marta Petreu a aşezat-o în centrul studiului ei: şi anume prin scrisorile către Bucur Ţincu din 1930, prin cărţile poştale adresate cincizeci de ani mai târziu unui fost coleg de şcoală, sau prin însemnările din *Caiete* referitoare la acelaşi. Interesat de psihologia lui Cioran şi de ideologia lui, şi de aceea deloc tranşant în aprecieri, eseul lui Vartic e totuşi plin de remarci utile. El conţine premisele unei biografii spirituale (deocamdată pentru anii de început), cu surprinzătoare raportări la Dostoievski (mansarda cioraniană fiind, în oglindă, subterana dostoievskiană) ori la Schiller (al cărui erou, Fiesco, defineşte un complex de superioritate, observat de autor la Cioran, Ionescu, Gombrowicz, Max Frisch şi, înaintea tuturor, la Caragiale, toţi considerându-se prea mari pentru o cultură mică). Lipseşte eseului nu atât spectacolul punerii în pagină (care există, mai ales, prin implicarea directă a esistului, care l-a cunoscut personal pe Cioran, şi relatează memorialistic întâlnirea cu el), cât un grăunte de umor al ideilor. Complexul lui Fiesco, bunăoară, cu întoarcerea pe faţă şi pe dos a exemplelor şi a argumentelor, cu toată tevatura iscată în jurul lui, ar fi meritat să fie relativizat ca o, mai degrabă, jenantă acnee juvenilă decât ca o concepţie matură de filosofie culturală. Spiritul ludic pare să-l fi părăsit cu totul pe Vartic în cărţile lui din urmă.

ALEX ŞTEFĂNESCU
(n. 6 noiembrie 1947)



Autorul ambiţioasei *Istorii a literaturii române contemporane. 1941-2000* s-a făcut remarcat, încă de la început (*Preludiu* – 1977), ca un harnic şi omniprezent publicist. O carte de proză n-a lăsat urme. *Jurnalul secret* e spiritual şi anecdotic. Statutul profesional al criticului român n-a fost mereu acelaşi. Cei mai mulţi dintre cronicarii literari interbelici, când s-a fixat specia la noi, erau profesori de liceu care colaborau la diversele periodice culturale ori în paginile marilor cotidiane. În anii '60-'80, contemporanii lui Alex Ştefănescu erau universitari care avuseseră de înfrânt la debutul lor o oarecare opoziţie a mediului profesional de care aparţineau. Exclusiv publicişti au fost destul de puţini, iar liber-profesionişti, şi mai puţini, fiindcă din critică nu s-a putut niciodată trăi. Alex Ştefănescu este, el, un publicist înnăscut. Şi-a intuit corect vocaţia. Până la *Istoria* din 2005, toate cărţile lui au fost culegeri de articole reluate din reviste. Singura excepţie, micromonografia Nichita Stănescu din 1986. Concepută în manieră didactică, ea are acelaşi aspect de prezentare pe înţelesul tuturor a unei poezii intrată iniţial în conştiinţa publică mai mult ca o curiozitate decât ca o operă canonică. În *Prim plan* (1987) s-a accentuat, e drept, un caracter mai ordonat al expunerii, dar despre o adevărată sistemă, şi încă bazată pe o idee personală de literatură, nu va fi vorba nici măcar în *Istorie.* Consideraţiile generale, teoretice ori istorice, tablourile ori trendurile n-au fost niciodată pe placul criticului, atent doar la ce ieşea de sub tipar, la literatura aşa-zicând vie a momentului. Nu există incursiuni în afara actualităţii. Autorii vechi îl reţin pe critic prin opere recente. *Istoria* însăşi se deschide cu capitole despre Arghezi, Blaga, Sadoveanu şi alţii, dar discutaţi numai pentru scrierile de după al Doilea Război. Câte o evadare, ici-colo, în Caragiale sau Lovinescu, este absolut întâmplătoare. Plăcerea cronicarului nu e analiza cărţilor. Împărtăşind opinia lui Călinescu despre cronică, el mizează pe capacitatea criticului de a spune, şi uneori în premieră, *da* sau *nu* cărţilor. Formulele lui cele mai norocoase nici nu sunt, spre deosebire de ale altor critici, neapărat definitorii, caracterizante (deşi, fireşte, nici acestea nu lipsesc), ci aproape publicitare. Grija criticului pare aceea de a ambala promoţional marfa pe care o prezintă. A.E. Baconsky este un „maestru de ceremonii". Cutare este „vedeta criticii noastre literare". Adesea exprimarea, niciodată metaforică, ia calea unor comparaţii dezvoltate care fac apel la lucruri familiare cititorului: „Poetul (Adrian Păunescu) străbate spaţii vide, prozaice, antrenat de un enorm mecanism lingvistic care, odată pus în funcţiune, cu greu mai poate fi oprit. El seamănă, în privinţa aceasta, cu eroii lui Jules Verne din *Ocolul pământului în 80 de zile* – pasageri la un moment dat ai unui tren care trece cu o viteză fantastică peste un pod şubred ce se prăbuşeşte în urma lui". Interesul principal al criticului constă în a face accesibile operele, mai ales pe cele socotite îndeobşte dificile. *Introducerea în poezia lui Nichita Stănescu* a fost un fel de pariu, tot aşa cum fusese, cu exact patruzeci de ani înainte, acela al lui Ş. Cioculescu cu poezia lui

Arghezi. De altfel, Alex Ştefănescu îl admiră pe Ş. Cioculescu tocmai pentru spiritul lui „profan" (cum va scrie altundeva despre Al. Piru), demitizator şi realist. Ca şi maestrul, Alex Ştefănescu scutură zdravăn operele de inefabilul lor (şi câteodată şi de farmec), apreciindu-le cu bun-simţ şi prezentându-le cât mai simplu. Cititorul căruia i se adresează în primul rând această critică deloc pretenţioasă este unul care n-a citit neapărat operele, şi abia la urmă este criticul avizat sau specialistul. De aceea micromonografia a displăcut confraţilor de breaslă. Ea ar fi fost utilă în schimb profesorilor, autorilor de manuale, elevilor, dacă ar fi cunoscut-o. Nu e mai puţin adevărat că respingerea de către cititori vădea de fapt o prejudecată. Cartea este remarcabilă. Spre a da un singur exemplu de pricepere critică, autorul descifrează mai multe aspecte ale „sentimentalismului" liric al poetului, o componentă printre altele: un fel mahalagesc și pitoresc, la origine arghezian, de a trata sentimentul, altul melodramatic (*love story*!), un al treilea galant, voit desuet, în fine, unul inspirat de lamentaţia erotică a primilor noştri poeţi din secolul XIX. Acestea și altele sunt observaţii de critică adevărată. În definitiv, articolele, chiar dacă n-au metoda şcolărească din micromonografie, au cam aceleaşi însuşiri. *Jurnal de critic* e o *miscellanea* mutată din pagina de revistă în aceea de carte. E un *fragmentarium* atractiv de note și impresii, unele spirituale („Pentru a demonstra că femeia e fizică şi bărbatul metafizic, G. Călinescu foloseşte următorul exemplu: ni-l putem imagina pe Ovidiu contemplând marea, dar pe femeie nu ne-o putem imagina decât contemplându-l pe Ovidiu. Un maliţios ar putea remarca: în cazul acesta femeia se află exact în situaţia criticului."), altele paradoxale („Spontaneitatea este banală. Asocierile neaşteptate din poezia suprarealistă se realizează dimpotrivă printr-o luciditate maximă, prin evitarea oricăror automatisme lingvistice."). Dacă la început mai era o oarecare doză de convenţionalism (în *Preludiu*, lista autorilor recenzaţi îi era oferită autorului aşa-zicând de epoca însăşi, consacraţii beneficiind de respectul de rigoare), ulterior critica lui Alex Ştefănescu e tot mai liberă şi expresivă nesfiindu-se să pară câteodată *terre-à-terre*, ceea ce e o dovadă de inteligenţă, cei mai mulţi critici fiind mai ales la debut pretenţioşi şi subtili. Defectele criticii lui Alex Ştefănescu sunt în bună măsură reversul calităţilor ei: simplitatea devenită simplism, un examen al textului prea sumar, o tranşanţă care spulberă umbrele şi acea marjă de inexplicabil care separă arta de artizanat. O nesiguranţă a gustului începe să se facă simţită atunci când criticul nu mai are în faţă scriitori canonici, ci tineri debutanţi. Rari sunt aceia care i-au confirmat entuziasmele. Cu scriitorii consacraţi, Alex Ştefănescu este uneori complezent sau *flateur*. Cu tinerii, excesiv de generos. Publicistica avându-și obligaţiile ei, criticul nu reuşeşte a disimula în unele cazuri oportunismul aflat la originea unor intervenţii.

Istoria literaturii române contemporane este, fără îndoială, cartea cea mai importantă a autorului. Deja de la *Prim plan* încoace se putea remarca faptul că articolele nu mai erau simple recenzii, ci portrete de autori, menite să compună laolaltă tabloul unei epoci literare. Dacă metoda diferă, maniera e aceeaşi: *Istoria* e o construcţie clară, cu subtitluri atractive, un adevărat spectacol iconografic şi grafic. Se înţelege iritarea unor scriitori lăsaţi pe dinafară, ei intuind repede valoarea promoţională, chiar dacă nu neapărat şi critică, a prezenţei într-o asemenea carte. Premisa *Istoriei* este că ideologia marxist-leninistă a produs „o literatură falsă şi o falsă literatură", aceea adevărată, câtă este după 1960, situându-se „într-un raport de ostilitate sau, în cel mai bun caz, de indiferenţă faţă de regimul comunist". Lucrurile se opresc cam aici. Puţine sunt consideraţiile despre realismul-socialist ca atare. Pofta de a teoretiza e redusă. Radicalismul acestor observaţii preliminare n-are totdeauna o urmare pe măsură în capitolele despre autori. Ca şi Negrici în *Literatura română sub comunism* (carte, s-ar zice, necunoscută lui Alex Ştefănescu, la fel ca şi autorul ei), criticul se dovedeşte mai îngăduitor cu operele luate în considerare separat,

decât cu ideologia pe care toate la un loc o ilustrează. Nu există o mai obedientă supunere la norma realist-socialistă decât, de exemplu, romanele lui Titus Popovici ori *Cronica de familie* a lui Petru Dumitriu, chiar şi dacă e vorba de opere scrise cu talent. Problema reconsiderării literaturii realist-socialiste ar fi simplă dacă n-am avea de-a face decât cu romane ca *Drum fără pulbere* (despre care Alex Ştefănescu scrie o pagină nimicitoare), *Bărăgan* sau *Negura*. Dificultatea apare când, în *Cronică de familie*, puternice însuşiri artistice sunt puse în slujba falsificării unui secol de istorie naţională. Şi oare poate reprezenta o scuză faptul, invocat de critic, că Petru Dumitriu nu e un autor obiectiv, ci un caricaturist, un mizantrop cu umori negre, un Daumier al prozei? *Moromeţii* e neîndoielnic o capodoperă, din care totuşi compromisurile ideologice nu lipsesc, după cum s-a arătat în critica recentă, semnalate şi de Alex Ştefănescu, la fel cu cele din romanele ulterioare. Capitolul despre Preda este de altfel cel mai edificator în această privinţă. Scriind despre Jebeleanu sau Geo Dumitrescu, în schimb, Alex Ştefănescu îşi uită propriile criterii. *Surâsul Hiroşimei* i se pare un poem „literar activ", ba chiar continuând a transmite „un puternic sentiment al tragicului". Şovăitor este autorul mai ales în latura recompunerii fundalului istoric. Periodizarea fiind greşită, capitolul introductiv amalgamează date şi evenimente care nu sunt la locul lor şi a căror semnificaţie istorică rămâne confuză. Exceptând dorinţa, oarecum de înţeles, de a începe de unde a sfârşit Călinescu, anul 1941 nu este o dată de istorie literară. Nici 1960. Tranziţia la noua literatură realist-socialistă durează din septembrie 1944, când e înlăturat Antonescu, şi până în decembrie 1947, când Regele Mihai e silit să abdice. Ruptura nu se petrece încă în plan strict literar, iar disputele pe teme ideologice nu capătă deocamdată acel caracter de campanie orchestrată de autorităţi care se lasă după 1948 cu eliminări din viaţa literară sau cu arestări. Singurii excluşi în primii ani sunt foştii legionari, politicienii antonescieni, germanofilii sau simpatizanţii extremei drepte. Desigur, în epocă, etichetele acestea se aplică la nimereală şi la grămadă. Dar în principiu, epurarea are o ţintă precisă. Tocmai acest lucru nu se vede clar în *Istorie*. Radu Gyr n-a fost arestat ca ortodoxist ori ca nostalgic al Basarabiei româneşti, cum susţine autorul, ci ca fostă căpetenie în Garda de Fier. Atacurile, apoi, n-au început în ziarele comuniste, abia legalizate, ci în *Dreptatea* ţărănistă. Necrologuri odioase publică la moartea lui Rebreanu, învinuit de a se fi vândut nemţilor, Ion Caraion şi N. Carandino, viitor director al ziarului lui Maniu. Contra crizei literare anunţate, odată cu intrarea României în orbita politică sovietică, scrie, cine altul decât Virgil Ierunca, acelaşi care, mai târziu, în exil, va deveni una dintre vocile anticomuniste cele mai ascultate la radio „Europa liberă". Lucrurile sunt mai complicate decât în fotografia în alb şi negru din *Istoria* lui Alex Ştefănescu. Colaboratorii de primă oră ai regimului comunist se numesc M. Sadoveanu şi G. Călinescu. *Tribuna poporului* şi celelalte publicaţii conduse de Călinescu dărâmă valorile burgheze naţionale cu acelaşi entuziasm cu care Sadoveanu salută în conferinţele sale lumina care vine de la Răsărit. Printre cei mai convinşi politruci din noua presă comunistă de după 1948 se va număra o vreme Geo Dumitrescu. Chiar şi indicând unele dintre aceste abdicări în capitolele pe autori, Alex Ştefănescu nu le exploatează aproape deloc în introducerea menită a schiţa cadrul istoric şi politic. Ierarhia evenimentelor nu e totdeauna corectă. Listele de cărţi interzise în anii 1944-1947, unele chiar din dispoziţia Comisiei Aliate de Control, au mai puţine consecinţe de durată decât înfiinţarea în mai 1949 a Direcţiei Generale a Tipăriturilor. *Istoria* omite data naşterii instituţiei cenzurii comuniste. O dificultate s-a dovedit selecţia şi, în general, judecăţile de valoare pe care ea este presupusă a se baza. Vâlva stârnită la apariţie s-a datorat în proporţie de aproape sută la sută selecţiei. Prejudecata confundă încă istoria literaturii cu dicţionarul de autori. Însă orice istorie nu e doar inevitabil subiectivă, dar

și inevitabil selectivă. Alex Ștefănescu nu s-a pus deloc la adăpost de furtuna de contestări, ca și cum ar fi așteptat-o cu seninătate, dar apoi a început să publice replici și precizări pe cât de iritate, pe atât de inutile. Era suficient să le răspundă contestatarilor că într-o istorie literară riscul nu este niciodată al scriitorilor ignorați, ci al autorului care îi ignoră. Numărul absenților este mai mare decât al prezenților. Pentru un istoric al actualității, ce dovadă de curaj mai bună există? A prelungi disputa pe această temă e o zădărnicie. Fiecare critic va opune listei lui Ștefănescu propria listă. În ce mă privește, absenții mă surprind mai puțin decât ierarhizarea prezenților. E adevărat că nu am nicio explicație pentru a nu găsi pe lista lui Ștefănescu pe câțiva dintre cei mai valoroși critici ai ultimelor decenii (M. Zaciu, M. Zamfir, N. Balotă, Al. Călinescu, Paul Cornea, Sorin Alexandrescu), prozatori de talia lui Șt. Agopian sau poeți ca Florin Iaru și Constanța Buzea. Se văd greu criteriile, nefiind totuși vorba exclusiv de gust, care l-au condus pe autor să acorde capitole separate lui M.R. Paraschivescu, Cezar Petrescu (tot ce a scris după 1944 este maculatură), Petre Țuțea (autor fără operă), Petru Popescu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Mircea Bârsilă, Ion Cristoiu, O. Hurduzeu, R.A. Roman și altora, în vreme ce în groapa comună numită *Panoramic* se află osemintele nobile ale lui Florin Mugur, Dana Dumitriu (romanciera cea mai de seamă din ultimele generații), Radu Cosașu, Livius Ciocârlie, Dan C. Mihăilescu sau Marian Papahagi. Tot așa de neînțelese rămân motivele încrederii arătate, dintre cei mai tineri, Mirei Feticu, Niadiei Cernica (autoarea unei biografii a Regelui Mihai), lui Vasile Butulescu (autor de aforisme), ca și acelea care îi exclud pe Petre Cimpoieșu sau Radu Aldulescu. Se cuvenea consacrat un capitol memorialiștilor publicați după 1989, unii remarcabili și ca scriitori și, în final, unul istoriografiei literare postbelice, fie și numai în semn de omagiu adus precursorilor. Dincolo de toate acestea, *Istoria* lui Alex Ștefănescu este o operă îndrăzneață al cărei autor are meritul de a fi citit sute de cărți, multe lipsite de orice valoare, deseori fără a se putea sprijini pe o lectură anterioară competentă. Ca istoric al literaturii contemporane, dincolo de câteva capitole sau panorame parțiale, are un singur înaintaș, care îl întrece în minuție, adevărat benedictin în profesia noastră, nu și în talent, și anume pe Marian Popa din *Istoria literaturii române de azi pe mâine*. Va mai trebui să treacă un timp până când un alt critic din generațiile noi să se încumete a scrie o mie de pagini despre ultimii scriitori români din mileniul care s-a încheiat și despre cei dintâi din mileniul care abia începe.

PETRU CREȚIA
(21 ianuarie 1927 – 15 aprilie 1997)

Petru Creția, debutant întârziat, ca și Al. Paleologu, cu versuri în 1969 și cu critică în 1981, este un cărturar cu solidă cultură clasică, ale cărui eseuri, într-o limbă curată și totodată prețioasă, arată lecturi întinse și adâncite din scriitori latini și elini, dar și din Dante, Shakespeare sau Poe, pe care i-a și tradus. Onorabil este poetul *Norilor* și al poemelor de dragoste din *În adâncile fântâni ale mării*. Unul din ultimii eminescologi, Creția a lăsat în *Testamentul unui eminescolog*, carte postumă, admirabile sugestii de analiză și de editare a operei marelui poet. Critica monumentalei ediții Peressicius este radicală, pornind de la ideea că repartiția, impusă de aceasta, între antume și postume nu se justifică și apare astăzi caducă. O selectivă ediție proprie restituie câteva poeme în versiuni diferite de ale lui Perpessicius, cel atât de conștiincios urmat de

majoritatea editorilor. Discutabilă este ideea lui Creţia că poemele neterminate din tinereţe pot fi reconstituite din fragmente şi cioburi (cam cum proceda Violet le Duc în secolul XIX cu vechile monumente căzute în ruină), chiar dacă intenţia poetului ne rămâne în multe cazuri străină.



Eseurile morale, mai puţin teoretice decât cele ale lui Pleşu din *Minima moralia*, înfăţişează vicii şi virtuţi general-umane. Premisa e scoasă din filosoful stoic Marcus Aurelius („Sapă înăuntrul sinelui tău; acolo se află izvorul binelui, mereu gata să ţâşnească, dacă sapi mereu"), dar neurmată propriu-vorbind, fiindcă eseurile sunt mai degrabă normative şi descriptive decât autoscopice. Cartea n-are nimic dintr-un jurnal intim. *Prostia, Cuviinţa, Blândeţea* şi celelalte sunt privite din unghi etic, fără moralism, dar şi fără aplicaţie personală. Mai interesante sunt eseurile critice, referitoare la mari scriitori de altădată, de la Homer la Dante şi de la Shakespeare la Poe. Creţia e un bun dascăl de literatură, fixat mai curând pe detalii decât pe întreguri şi ilustrându-şi observaţiile cu exhaustivă meticulozitate. Latura didactică a studiilor sale („studii, nu eseuri", afirmă singur la începutul cărţuliei despre Poe) e simpatică, nesupărătoare, cum e în cursurile de literatură de la Cornell University ale lui Nabokov, pe care el, care citise totul, nu se putea să nu le fi cunoscut. Tot aşa cum romancierul american de origine rusă restabilea cronologia evenimentelor din *Anna Karenina*, Creţia ilustrează succesiunea anotimpurilor din opera lui Poe sau calculează săptămânile în care se petrece acţiunea propriu-zisă în *Iliada*, nouă la număr, din cele zece luni cât durează asediul şi anume doar acelea care se bucură de prezenţa lui Ahile. În *Divina Comedia* descoperă două feluri de îngeri, aceia cosmici şi neîntrupaţi, şi aceia tutelari, „care au în comun faptul că sunt vizibili", concurând angelologia lui Pleşu. Singurul loc în Dante unde am avea „poezia orelor, a zorilor, a amurgurilor şi a nopţii" este în *Purgatoriu.* Lumea lui Poe este „plină de vechimi" şi „ierarhică în funcţie de soarta sufletului şi a pământului". Multe remarci sunt sugestive: „Ariel (din *Furtuna* shakespeariană) este ca poezia care, fără să-l tăgăduiască, primeneşte universul de stătutul său, jucându-se uşor cu cele mai grele poveri ale sale". Sau: „Clemenţa lui Prospero, lipsită de inferioare slăbiciuni cum este, şi netributară niciunei transcendenţe, se exercită ca într-o aură de suavă şi luminată caritate". Înainte de Patapievici, Creţia a scris o pagină de neuitat despre „ochii Beatricei" („Dante vede întâi lumina focarului divin reflectată în ochii Beatricei şi abia apoi se întoarce să-l vadă nemijlocit"). De altfel, Patapievici, ca şi Pleşu şi Liiceanu, datorează lui Petru Creţia un anume spirit cărturăresc şi moral-umanist, în pofida diferenţelor, nu mici, dintre ei şi maestru.

Postmodernismul. Generația'80.

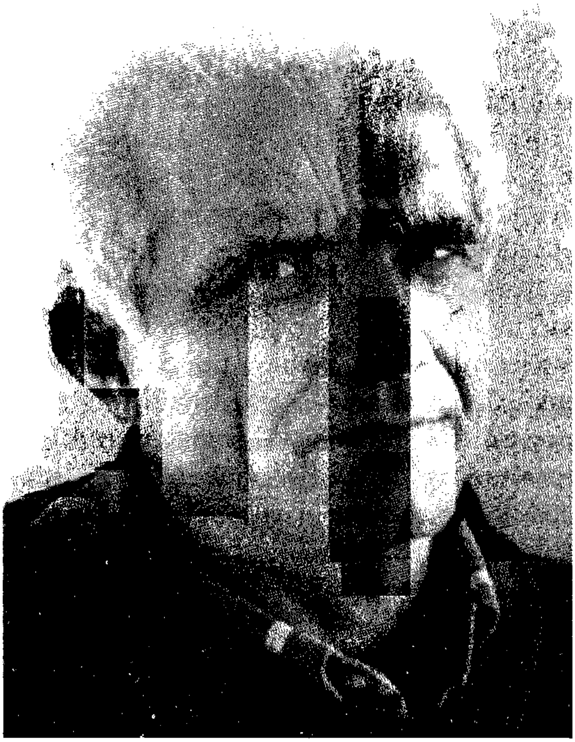
Postmodernismul reprezintă o schimbare de paradigmă literară asupra căreia au insistat îndeosebi, dintre scriitorii generației '80, Ion Bogdan Lefter și Mircea Cărtărescu. Vizibilă mai ales în poezie și teatru (generația are mai puțini prozatori și critici de aceeași valoare), schimbarea a fost teoretizată de câteva ori, pe un ton câteodată polemic față de literatura premergătoare sau chiar față de optzeciști disidenți ca Alexandru Mușina. Sunt de reținut principalele trăsături ale postmodernismului poetic românesc: nonidentificarea emoțională, discursivitatea, luciditatea, ludicul, livrescul, prozaicul, înclinația *retro* și intertextualitatea. Un tablou nuanțat oferă Radu G. Țeposu în cartea lui indicând mai multe orientări artistice și morale. Și chiar dacă este evident că poezia cu care a debutat Ion Bogdan Lefter nu seamănă cu aceea a lui Mircea Cărtărescu, iar aceea a lui Florin Iaru cu a Martei Petreu, la absolut toți optzeciștii se regăsesc unele ori altele dintre însușirile care-i diferențiază de șaizeciști. Însușirea pe care câțiva dintre adversarii declarați ai optzeciștilor (de la mai vârstnicul Alex Ștefănescu la mai tânărul Daniel Cristea-Enache) au speculat-o cel mai des împotriva lor a părut să fie spiritul ludic. Și dacă nu e ludică, o poetă ca Elena Ștefoi, de exemplu, e totuși mai aproape de histrionul Florin Iaru decât de Ana Blandiana, tot așa cum Mariana Marin e rudă cu Magda Cârneci și nu cu Ileana Mălăncioiu. Spiritul ludic, intertextual și celelalte sunt de găsit, fără excepție, la dramaturgii generației, anticipați, ei, de teatrul lui Sorescu în bună măsură, cu precizarea că autorul *Morții ceasului* este și ca poet un precursor interesant. În critică în schimb nu e nicio deosebire remarcabilă față de șaizeciști, chiar dacă cei mai mulți critici optzeciști par specializați în literatura generației înseși (și Țeposu, și Cistelecan, și, încă, doar în poezia acestora din urmă). Interdisciplinaritatea, multiculturalismul și restul trebuie să mai aștepte trecerea unei generații. În fine, proza revine la speciile scurte, după tirania romanului șaizecist, debutul optzeciștilor în proză făcându-se prin *Desant '83*, antologia de proză alcătuită de Ov.S. Crohmălniceanu. Face ravagii o vreme textualismul, chiar și în romane, care nu lipsesc, dar n-au nici originalitatea prozei scurte optzeciste, nici anvergura problematică a romanului șaizecist. Generația și-a tras numele din anul în care au debutat majoritatea scriitorilor ei, născuți aproape toți în decenul al șaselea, poeții Cenaclului de Luni (1977-1983), editați la început în două volume colective (*Aer cu diamante* și *Cinci*), urmat de Cenaclul Universitar, prozatorii Cenaclului Junimea, bucureștean ca și precedentul, poeții clujeni de la revista *Echinox* ori ieșenii de la *Alma mater*. Imediat după 1989 ei s-au strâns în jurul revistei *Contrapunct*. Destui n-au confirmat

debuturi în general foarte promiţătoare. La răscrucea mileniilor, optzeciştii reprezintă generaţia matură, aflată la cârma vieţii literare (reviste, edituri etc.), dar nu pentru mult timp. Confruntarea cu generaţia 2000 (nouăzecismul nu e decât o prelungire a optzecismului) este tot mai dificilă şi mai agresivă. O nouă paradigmă, după mai bine de un sfert de secol, este foarte probabilă. Postmodernismul însuşi începe să aparţină trecutului.

Poezia

LIVIU IOAN STOICIU

(n. 19 februarie 1950)



Liviu Ioan Stoiciu a debutat în 1980 cu *La Fanion* (culegere premiată cu un an mai devreme la concursul Editurii Albatros) şi s-a impus repede atenţiei (nu totdeauna binevoitoare) a criticii. Era vorba, la început, de un poet autentic, întâiul volum rămânând probabil cel mai edificator pentru această autenticitate, cel mai original. Într-o scriitură prozastică, el cuprindea un soi de scurte „naraţiuni" care evocau toate locurile copilăriei autorului (zona unui canton feroviar de la Adjudu-Vechi), alcătuind în fond o „monografie" sentimentală a aşezării, de felul aceleia, celebre, a americanului Edgar Lee Masters din *The Spoon River Antology*, care a găsit direct sau indirect ecou şi la alţi poeţi contemporani, precum Marin Sorescu în *La Lilieci*, Petre Stoica în *Un potop de simpatii* sau Ioana Ieronim în *Eglogă*. Poetul american îi punea să vorbească de dincolo de mormânt pe nişte foşti locuitori ai orăşelului său din Middle West. La Sorescu se dă cuvântul locuitorilor actuali. La Stoica şi Stoiciu este preferată o manieră autobiografică. Sunt amintiri din copilărie, amestecând în impresiile de ieri impresii ale adultului, mai mult, construindu-şi viziunile evocatoare, nostalgice şi burleşti pe o matriţă mitologică:

> „Măi, frate, ia te uită: din cer, vine
> în veşmânt lung (cusut de ea), vai de mine...
> (cine?...) cantoniereasa!... nu se poate, în
> car de argint, tras de doi
> cai (nemuritori, păi...), cu
> roţi de aur (şi
> spiţele de aramă); a, nu e ea, tu, ai dreptate, e
> nevasta lui zeus (şeful), o
> fi venit la tine, la vacă (priponită pe zonă), să
> verifice dacă e şi ea, acolo, o minune,
> fecioară, transformată, nu?... că
> să nu fie amantă... ă-lei!... priviţi, bre, sus,
> la...

sărut mâna, madam
Hera, pa... şi o dată îşi scoate căciula
ţăranul şi femeile, pe peron, gătite în haltă
(aşteaptă ultimul tren, care opreşte aici,
personalul
de şase) o dată simt că le muşcă
dantela de sân... (şi se lasă o ceaţă...)"

Fierarul e zeul Marte, sala de dans este sala de ospeţe a zeilor, unde Apollon acompaniază la ghitară iar Muzele, în cămăşi de noapte, spală în nouă ligheane picioarele oaspeţilor şi aşa mai departe. În această dublă perspectivă, reală şi mitologică, sentimentală şi comică, se petrec în fond scene cotidiene din existenţa satului şi a copilului (care citeşte literatura antică, scoate apă din fântână, o meditează pe fata picherului sau beau ceai din cana de tablă ascultând pe un acordeonist care colindă ţara ca să scoată un ban). Se întretaie totodată mai multe voci, într-un babel pitoresc, local. Poezia are prospeţime, vigoare şi haz:

„Salut argonauţi! strigam eu, în fântână,
dacă eram
trimis să scot apă, de mama, la prânz (când
venea ea, acasă,
să mănânce, de pe câmp...): era o regulă...
atunci o
dată luam găleata, plină şi,
în picioarele goale fugeam de aici, de peste
linie, la barieră
să sting
lâna (de aur?... de unde...) pe berbec
(unul al
picherului, legat de gard, în drum, să pască
în şanţ:
pe el călăream eu) aprinsă din senin: nu
zbura, mă, băiete, pe el, ziua pe caniculă, în
vis, sărea în sus
cantoniereasa şi eu şi mai şi
strigam: salut, bă şi vouă, zei de râu,
cu trestie
pe cap... era o căldură!... şi după ce ai mei
strângeau masa, mă moleşeam, aşa şi
stăteam
cu ochii nicăieri la orizont dus şi...
vedeam iar
ciclopul cu o
carte, de magie, în buzunar, cum se
piaptănă
(cu grebla), îndrăgostit şi îşi
taie barba, cu secera, şi auzeam, în interiorul
meu un huiet: iar
se ciocnesc stâncile (Simplegade), ziceam şi
amorţeam,
tot cu gândul, ăhă... «da o vrăjitoare
legată, pe plajă, în coarnele unui
taur sălbatic, nu? şi» până când în
sfârşit, îmi apăreai tu, sirenă, cu
chip de soră mai mare.
Melă şi
cu trup de pasăre, să
mă culci (că
dormi pe picioare, bă...) obligatoriu, după
amiază
(hă)."

În a doua culegere (*Când memoria va reveni*, 1985), spaţiul acesta biografic devine difuz (deşi continuă să ofere materia principală), iar maniera este mult mai sofisticată, îndeosebi în poemul *Glasuri din labirint* (care ocupă 2/3 din carte). Cititorul de literatură veche grecească recurge aici la construcţia simetrică şi circulară a tragediilor antice cu cor (strofă, antistrofă, epodă). Experienţa liric descrisă în poem este una metafizică a memoriei, înţesată de simboluri (nu pur şi simplu aluzii mitologice precum înainte) şi câteodată obscură sau absurdă. Dacă nu i se poate tăgădui anvergura, neobişnuită într-o poezie preponderent fragmentară, cum este aceea modernă, lirica aceasta vizionară suferă de abstracţionism. Senzaţiile erau nespus mai vii în poemele din *La Fanion*. Sunt şi prea multe cuvinte mari, care dau impresia de găunos, în pofida unui anumit simţ al confesiei dramatice (ne aflăm în labirint) care este cu

siguranţă aspectul artistic cel mai merituos. Citez la întâmplare:

„Stins de acum, învăţat cu gândul: valul
prăpastiei pline de reproşuri se întinde şi
funia
pentru legarea hoţilor, adunată în ceruri
îmi
dă şi mai acută senzaţia
nemărginirii... Mă strângi la piept, eşti
una ţâţoasă: nimbul, în neorânduială, ce
culoare
are? Discul

lunii. Care se înnoieşte. Va ploua
şuvoaie cu grâu: ah, ah, supliciul
memoriei... Te aud, plăcere stricăcioasă a
cărnii. Şi pe tine te aud, nedesluşită
speranţă ce
îmi acoperi ochii: îmi verşi din oala de lut
cu fundul afumat, stranie, drumurile
complicate ce au mai rămas de parcurs,
coridoarele
lor închise, trasate de destin.

O victorie a cunoaşterii asupra
violenţei
oarbe: învăţăturile îşi arată
rodul."

Volumele care urmează sunt tot mai eterogene. Unul dintre ele i s-a părut lui Al. Piru cuminte, fără îndrăzneli, probabil fiindcă „practică un tradiţionalism abia camuflat purtându-şi sufletul arhaic, rural, într-un spaţiu abia urbanizat..." Sensul tradiţionalist este evident, deşi nu cu totul surprinzător, dacă ne raportăm atât la poeziile de până acum ale lui Stoiciu, dominate de memorie, cât şi la orientarea aşa-zicând *retro* a postmodernismului. Poetul revizitează civilizaţii trecute, a căror umbră dăinuieşte de zeci de mii de ani, şi în ceaţa cărora se ivesc scheletele de tineri dinozauri, ruine, ulcica de lut cu sufletele strămoşilor. Peste această arheologie se suprapune aceea erotică personală („...amândoi/ suntem vestigii ale/ aceloraşi drumuri uitate cu timpul, pavate (cu blocuri de piatră vulcanică"). Frumoase versuri de iubire („O singură măsură am pentru neasemuita/ ta solitudine, iubito: neasemuita mea solitudine. Iubito,/ tu nu eşti de origine terestră"), cum Stoiciu n-a scris înainte, se încrustează în pielea poemelor, pe tema eredităţii dense şi misterioase, a civilizaţiei ţărăneşti arhaice, pline de obiectele şi riturile ei simbolice, şi care oferă paginile de rezistentă ale acestui dintâi ciclu din volum. Iată *În amurg de vânt*, unul din poemele cele mai puternice ale lui Stoiciu:

„În amurg de vânt, la ţară. Unde nu am
mai dormit din
copilărie. Înstrăinat, singur. Privesc de la
fereastra cu
gutui gustate de musculiţe la sfoara
de atârnat oale
din ogradă: e neliniştită. O
nelinişte a trecutului? Noaptea
cică oalele se umplu cu sufletele
răposaţilor şi
se plimbă până
se varsă: pe aici, pe
unde se ia măsura umbrei de om de
la temelia
casei
părinteşti.
Nu e

nici o noutate, o
oală o umplu şi eu: la fântâna corbului.
Când
o fi. O să umplu: o
oală plină vârf, ce bine şi
o să mă vărs în
gârla
satului? În sat bat
clopotele: vă puteţi concentra o clipă la
asta? Gârla
se varsă în râu, în amurg de vânt, peştii or
să zboare din creangă în creangă. Râul
din văzduh se varsă în fluviu,

fluviul… Şi
marea, imaginaţie a
sufletului meu. Înfrângând
forţa
întunericului: un sunet de oale sparte
numai, în
subconştient, difuz
auzit de fiecare dată când mă urc
în pat, mascat şi
mă sperii de toţi cei ce-mi apar
deodată mascaţi, emoţionaţi, toţi ai mei,
tata
mama, bunicile, bunicii, străbunicii,
străbunicele, organisme
unicelulare aduse de vânt,
galbene, strecurate pe
geamul deschis."

Singurul lucru rămas aproape neschimbat este scriitura prozastică, discursivă. În programul poeţilor tineri din deceniul 9 s-a aflat şi recondiţionarea elocvenţei, după ce înainte i se preferase în mod vădit cealaltă faţă a limbajului, aceea fragmentară, inuzuală şi sugestivă a „necuvintelor". Folosind fraza lungă, vorbită, „clară", insistentă, poetul decupează însă versurile în aşa fel încât clauzula să nu coincidă niciodată cu pauza sintactică. Rezultă o tensiune între sintaxă şi prozodie. Tot efectul stilistic stă în ea. Pe de altă parte, imaginaţia s-a rafinat şi poetul înclină mereu mai des acum spre metafora „stilizată" sau hieratică, de unde la început era atras de aspectele „brute" neprelucrate, grunjoase ale realului. Meditaţia personală are uneori, cu tot tactul ei clasic, horaţian, o nobleţe decorativă de stampă orientală:

„Ah, îmi trebuie o preocupare
interioară, îmi
zic să nu mai fiu trist… Pârâiaşul
din dreapta e gata să mă adoarmă cu
susurul lui: în
el porţelanurile, numai
nisip acum, dar
care peste două mii de ani vor prinde
viaţă, sclipeşte deja, le ghiceşti în unda
apei formele senzuale. Unele
sunt pline de sânge… Toate trec pe
sub umbra
trandafirului, pată de lumină de un roşu
aprins. Pată
de lumină femeie. Femeie, tu: cât
am stat întins pe plajă privind
la valurile mici fără să mă satur de
mişcarea
lor şi de firişoarele de pietricele ce
le rostogolesc, an de an ce am
înţeles? Nu am înţeles nimic… Pârâiaşul
din
stânga, la
fel: doar că el curge în sens
invers.

Adevărul, mereu adevărul e că din acest
lăcaş al
sufletului, nu trebuie
ieşit…"

Tot ce urmează în poezia lui Liviu Stoiciu (şi îndeosebi *Poemul animal*) face impresia unei dezarticulări a limbajului, semănând un suprarealism fără viziune, curat verbal, pe alocuri delirant, oarecum în felul lui Nicolae Tzone. Poetul şi-a încercat norocul, după 1989, şi în romane (toate, ilizibile) şi în teatru (un volum prefaţat de Vişniec, însă fără nicio valoare). Fostul disident n-a ocolit publicistica, lăsând despre reprimarea Pieţei Universităţii în 1990 o mărturie confuză, în două versiuni (una în ziar, alta în volum) nu mereu identice, precum şi un număr de articole şi de interviuri răutăcioase, iritate, nedrepte, ca şi ale celuilalt disident, Goma (căruia Stoiciu i-a publicat fără să clipească pagini de jurnal cu caracter antisemit) şi tocmai de aceea fără interes documentar. Autorului i se pare că trăieşte, după 1989, o restauraţie, dacă nu a ordinii, măcar a oamenilor vechi. Pare frustrat şi incapabil să judece limpede tranziţia. E necreditabil chiar şi când are dreptate. Veninul inexplicabil de care musteşte publicistica lui din ultimele decenii nu se transformă niciodată în miere.

NICHITA DANILOV
(n. 7 aprilie 1952)



Poezia lui Nichita Danilov ilustrează cazul destul de rar întâlnit al incapacității de fixare. Există numeroase tipare în această poezie, niciunul definitiv. *Fântâni carteziene* (1980), prima plachetă, e sub semnul, nerelevat de critică, al liricii oraculare a lui Blaga. Inflexiuni interogative, repetiții, invocații și liturghii puse în slujba unor mesaje vagi și a unor epifanii misterioase:

„Se tulbură iarăși, se amestecă lutul:
o mână, un ochi, un trup și un glas –
    începutul.
Răzbate un clopot, se clatină frunza, iarba
    tresare,
pretutindeni un foc, un dor și o împăcare.

Prealimpede seară, livezi înflorite,
    amurgul, seninul,
fluturii orbi, vișinii beți, un murmur suav
    trezește ceasul noptatic, divinul.
Răzbate un clopot, se clatină frunza, iarba
    tresare,
pretutindeni un dor, un foc și o
    împăcare".

Poetul trece aproape imediat într-un registru ludic, glumeț-cabotin:

Era în decembre,
cu baston, barbișon, papion și cu pipă,
treceam seara agale, prin parcul cu nume
    COPOU.
Era în decembre.
Păsări nu mai cântau, nu mai ciripeau în
    copaci,
frunzele roșii
picurau-picurau din copaci,
era în decembre.
Stoluri de păsări
țipau – croncăneau peste creștetul meu,
frunzele roșii
foșneau – sângerau sub picioarele mele.
Era în decembre.
Cu baston, barbișon, pantofi lăcuiți și
    pipă,
treceam seara, agale, prin parcul cu nume
    COPOU,
când poposi pe un soclu de piatră
corbul lui Edgar Allan Poe."

Dacă nu e, în pofida titlului, nimic cartezian în volumul de debut, al doilea (*Câmp negru*) ne face surpriza unor alegorii etico-filosofice aproape soresciene:

„Stă în umbra mea cel a cărui umbră
    sunt eu.
Mă privește în ochi și-și clatină
încetișor capul. Tot sângele i s-a scurs
    de pe față,
e palid într-adevăr ca un mort

şi abia-şi mai ţine pleoapele
întredeschise.

Din timp în timp îşi clatină capul.

Stă în spatele meu cel a cărui umbră
sunt eu
şi-mi sprijină spatele. Umbra i s-a scurs
de pe trup şi trupul i s-a înnegrit tot.
Dacă ar bate
un pic de vânt s-ar prăbuşi în cenuşă.

Stă în spatele meu şi-şi clatină încetişor
capul.

Eu stau pe un scaun înalt,
la o masă neagră de joc. Amestec cărţile
şi fumez o ţigară. În jurul meu e un
câmp gol.
Bate un pic de vânt şi-mi clatină capul".

Dacă cele *Nouă variaţiuni pentru orgă* sunt ample, orchestrale, alte poezii sunt concise şi aforistice, dar tot soresciene:

„La prezenţa mea lucrurile
din jur intră-n alertă
şi le simt stinghereala
ca şi cum prezenţa mea
brusc le-ar schimba locul."

EUGEN SUCIU
(n. 22 august 1952)



Generaţia '80 şi-a avut manieriştii şi gnomicii, în ciuda disponibilităţii celor mai mulţi dintre optzecişti pentru retorică, prozaism şi biografie. Cel mai caracteristic pentru această orientare secundară este Eugen Suciu, un poet care a publicat doar două plachete (*Bucuria anonimatului*, 1979, şi *Cinema Union*, 1991), şi câteva, puţine, poezii în reviste, intrând apoi într-o muţenie care i-a făcut pe autorii dicţionarelor literare să-l ignore. Şi totuşi, Eugen Suciu este un poet original, inventiv, chiar dacă uneori cultivă absconzitatea rece în felul lui René Char. Îşi defineşte singur poemul în acest stil hieroglific-aforistic:

„Despre vis (o ştiinţă-a tăcerii)
şi despre poezie un singur lucru
se poate spune la fel...

un soare
pe care l-a născut setea."

Sau, altă dată, printr-un tipic *concetto:*

„Cortegiul anevoios
al unor pasări de pradă
fiecare cu colivia în spinare
— nu sunt paseri iubitule
sunt poemele tale."

Dacă, aşa cum spune Hocke, „cel mai bun *concetto* reprezintă o fericită alianţă între inspiraţie şi inteligenţă", putem afirma fără riscul de a greşi că Eugen Suciu e un *concettist*, îndrăgostit de imaginea şocantă şi fulgurantă, care nu se poate desface în elementele componente, trebuind înţeleasă ca o pură figură a fanteziei lirice. Iată, din nenumăratele exemple, câteva:

„în aerul serii
respiraţia ta
a aprins
o corabie cu mirodenii"

„În ochii mei
negri
negri
sfinţenia unui surplus de fierăstraie."

„În pervaz – seara
ca o pisică
se despleteşte de imprevizibil."

Un comentator i-a reproşat aceste acrobaţii lirice, socotindu-le ininteligibile. De la Góngora la Lorca şi de la Shakespeare la Ungaretti, toţi manieriştii au recurs la asemenea procedee, jucând pe muchia prăpastiei. Poetul nostru cunoaşte bine ce fel de joc face şi o spune admirabil: „creierul meu mă sperie/ ca un acrobat/ care lucrează fără plasă". O asemenea poezie ţine de inspiraţia fabricată cerebral şi dispreţuieşte orice alt hazard decât acela controlat de raţiune. Nimic suprarealist, automatic, în *Bucuria anonimatului*, care cuprinde versuri de o „senzualitate lucidă", de la notaţia simplă la aforism. *Oraşul ca un fosfor tăcut* e, de pildă, un poem de notaţii succesive, în care comparaţiile seamănă cu nişte salturi ameţitoare şi atmosfera se încheagă din bizareria lor:

„Sunt zile
în care oraşul
lunecă pe lângă mine – lent
ca măruntaiele unei tăceri
mâini
cu memoria lor chimică
veşnicia
în cămaşa ei de piatră
încheiată la gât
roşii crăpături
în peretele de sfială al zilei
domni cu vârsta matură
ca nişte peşti – amintind
ameţitoarea viteză a nepăsării
în spinarea coralilor
melancolia unei străzi
pe care o pisică
o înşfacă din zbor
întocmai ca pe o vrabie
Câte un cuvânt de neclintit
pe lângă care râsul ţâşneşte
spre gheara tăcută-a menhirilor
câte un gang aţipit
în care
întunerecul pileşte mânerele de uşi
scrumul ca o răsplată
îndărătul unor perdele
aducând vorba
despre craniul pleşuv al paradisului

din ghiozdanul unui şcolar
rostogolindu-se pe asfalt
cifra obeză:
doi."

În schimb, *Aşa cum te iubesc* constă într-o cascadă de definiţii şi de aforisme la fel de neprevăzute:

„Cândva eram un sentiment liber
dar adevărul e o aşteptare
aşa cum tinereţea
e nevoia de a face pe cineva să se mire
aşa cum dintre toţi
poet e cel ce moare mai des

așa cum singur poetul n-are vârstă
în fiecare zi murind
așa cum vroiam să-mi uimesc
libertatea
înainte de a o poseda
așa cum fluviul e tânăr când se revarsă
așa cum malurile care uită marea
nu fac decât să-i sporească frumusețea
așa cum femeia se naște iar bărbatul
devine
așa cum poate adevărul e-aici
(miracol și catifelare desigur)
așa cum tot temându-te să nu ucizi
firescul
te pomenești vorbind singur
(ca la marii actori –
după ce se golește sala
sufletul le umblă încă pe scenă)
așa cum mitul se naște prin frustrare
așa cum gestul e adaos
așa cum important e ceea ce stârnește
așa cum călătorind prin nimicuri
ți se deznoadă spaima
așa cum uneori mă-ntorc la mine ca la
o minune
așa cum te iubesc
așa cum din țară
nu poți să faci sanie cu zurglăi."

Eugen Suciu e un remarcabil poet care iată ce bine se pricepe să-și ilustreze titlul cărții sale în numai șase versuri exacte și succinte:

„A locuit în singurătate
cum alții în Alexandria

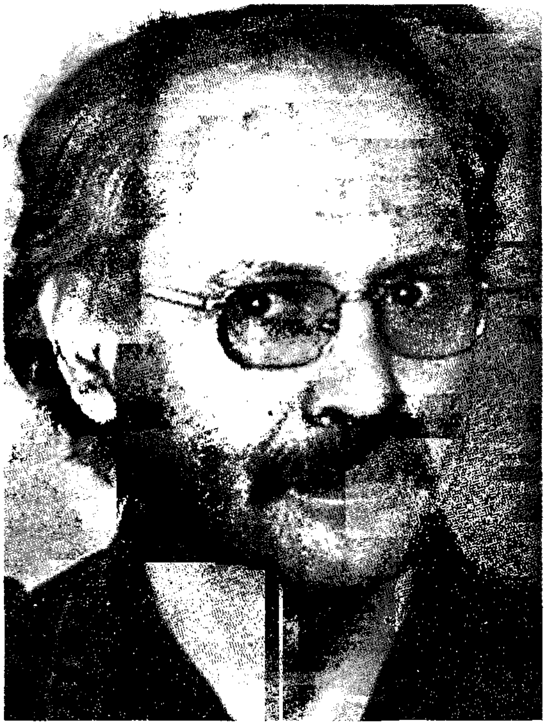
zile întregi pășea prin odaie
pentru a uita cine este
și el a fost carnea
care a aprins trompetele."

Anonimatul, obținut prin exercițiu spiritual, printr-o yoga de un fel anume, înseamnă tăcerea poeziei în care poetul vorbește despre sine, a confesiei, și nu întâmplător persoana la care se referă mărturisirea este persoana a treia.

Cinema Union (titlu sugerat cu siguranță de numele cinematecii bucureștene al cărei director Eugen Suciu a fost o vreme, înainte de 1989) conține poeme mai ample și mai discursive, aparent niște confesiuni lirice cu substrat biografic, din care gnomismul nu dispare însă cu totul. Este evident uneori caracterul dramatic al unor poeme atât de diferite, în fond, de cele de la debut:

„La lumina acestor pulpe strălucitoare
voi coborî
să mă reîmpac
cu ceea ce am zăvorât
în negație și în oraș
știu la casa de vizavi
câteva ferestre înmuiate în tăcere
pe care-n noaptea asta
vântul
le va împături
ca pe niște piei de animal
(strig
Ofelia! Ofelia! –
străfundul anonimul
rămâne irepetabil)
mi-s mâinile reci
picioarele reci
«și alfabetele ard, ard»."

CĂLIN VLASIE
(n. 21 mai 1953)



Niciunul dintre poeţii optzecişti n-a împărţit mai net opinia critică a propriei generaţii decât Călin Vlasie, deşi a publicat mai puţin decât alţii, doar trei volume, incluzându-l pe acela de debut din 1984, cu titlul, schimbat de Cenzură, *Laborator spaţial.* Lui Radu G. Ţeposu, poemele lui Vlasie i se par că „pulsează de analogii fără o logică precisă", dând impresia de „degringoladă fantastă, de mişcare psihedelică" neînchegată „în nuclee poetice veritabile". În schimb, Ion Bogdan Lefter, vede în el poetul cel mai dificil dintre optzecişti, conceptual, barbian, capabil de viziuni pe cât de stranii, pe atât de uimitoare. Formaţia lui Vlasie îşi spune cuvântul nu doar în particularităţile lexicale datorate în bună parte psihologiei, dar şi în intenţia lui vădită de a-şi constitui un univers (şi o mitologie, observă cu temei Lefter) interior, psihologic, „celular" şi deopotrivă „fizic", corporal, populat de fiinţe reale. *Neuronia* (care e titlul celei dintâi selecţii publicate de Vlasie, în 1981, într-o plachetă-supliment a revistei piteştene *Argeş*) devine astfel un tărâm pe cât de real, pe atât de misterios, în care se petrec întâmplări fireşti şi totodată extrem de ciudate, iluminate dinăuntru de spiralele de wolfram ale unui craniu imens:

> „Auzi tu neuronii cum se trezesc?
> Este patru dimineaţa.
> Stelele au plecat dar creierul
> mai tare străluceşte.
> Stranii iluminări ale caselor
> maşinilor, copacilor
> aparatelor dau acestei
> dimineţi forma unui imens
> craniu îndesat cu milioane
> de cifre de wolfram."

Titlul iniţial al volumului de debut era *Laborator.* Cenzura l-a vrut *spaţial*, probabil pentru a se înlătura impresia că ar fi vorba de experienţe sociale ori politice. Vlasie însă are în vedere nu atât o inginerie socială, cât o „imaginerie" care constă în „cântarea eprubetelor gânditoare". Astralitatea nu e totuşi exclusă, câtă vreme noua ştiinţă poetică se dezvoltă pe un plan cosmic:

> „Astronomia este o ştiinţă a
> metaforelor; din combinări
> de lentile se proiectează
> versul. Nu forma-i veche ci
> principiul dezintegrării
> dogmei aerului."

Acest limbaj îmbibat de tehnologia modernă, inventat, la nivelul epocii lor, de avangardişti, slujeşte la Vlasie o poezie abstractă, înrudită uneori cu a lui Nichita Stănescu („limpede-i doar/ ochiul ce nu se poate lipi/ de lucruri"), alteori însă (şi aici descoperim versurile cele mai frumoase) una plină de culoare şi legănată de ritmul baladelor dimoviene:

„Prin pasta gălbuie ah o vedem
pe Demonassa ridicându-se
lin şi pulverizând în
strâmtul eter al camerei
imagini mişcătoare care
colorau al meu psih.
O, ce bisturiu ingenios celofanul
acoperea neonul vizionar
tăind acele părţi moi
ale imaginaţiei mele!
A fost real, o experienţă ciudată.
Mi-am dat seama că ea stătea
acolo sus undeva, plutind,
moale, uşor, confortabil,
într-o nacelă transparentă
ca scumpul zâmbet al Giocondei
între paznici de sticlă.
Frumosul ei corp rămăsese pe colţul
ferestrei-vitraliu electric
inflamând al meu ochi eretic.
A fost real, o experienţă ciudată.
...
Târziu,
târziu domnişoara psiholog
îşi împachetă în pudrieră
limbul de păr blond
şi târî al meu psih
spre clapele
joase
de pian
dezacordat
ale scării."

GABRIEL CHIFU
(n. 22 martie 1954)



Toţi criticii au remarcat în poezia lui Gabriel Chifu (de la debutul din 1976 cu *Sălaş în inimă* la recentul *Lacăt de aur* din 2004) o anume dualitate, doar că fiecare a botezat-o altfel: suprarealism, respectiv expresionism, angelic şi demonic, metaforizare şi prozaism etc. În fond, e vorba mai curând de o nefixare care vine din cele două surse diferite şi chiar opuse ale poeziei lui: o anume cerebralitate neomodernistă, înclinată spre evazionism, cultivând metafora rară şi preţioasă, pe de o parte, şi, pe de alta, o referenţialitate postmodernă, deturnată uneori în parabola metafizică, în care realismul şi cotidianul detaliilor par să impl ice un tâlc mai mult sau mai puţin codificat. *Remake*-ul modernist e acela al majorităţii şaizeciştilor (Nichita Stănescu, Gr. Hagiu, Constanţa Buzea etc., cel puţin din primul deceniu al creaţiei lor). Narativul, scenariul care maschează o realitate prozaică vin, ele, din M. Sorescu, Petre Stoica şi Mircea Ivănescu şi îi anunţă pe optzeciştii ca Alexandru Muşina sau Florin Iaru. Deşi a părut el însuşi atras

îndeosebi de lirica abstractă, conceptuală, cu tentă religioasă (şi tot mai discursiv-amplificată, de la o vreme), Gabriel Chifu a izbutit să-şi impună nota personală în maniera cealaltă. E adevărat că, oricât de pământeşti, de „sociale", întâmplările ori peisajele lui sunt iluminate din interior, semănând cu nişte epifanii delicate, cu nişte extaze caligrafice, dacă nu de-a binelea manieriste:

„Seara mă întorc cu trenul personal în
puhoiul
de navetişti. Cuţitul mirosului de
transpiraţie,
al zgomotelor brutale nu mă mai atrage
ca altădată:
transfigurat, sunt o candelă
în care arde o lumină indestructibilă:
primăvara."

Nu imaginea căutată, asociaţia şocantă ori lipsa punctuaţiei fac însă interesul liricii acesteia pesimiste, adesea sumbre, negativiste şi prăpăstioase, ci precizia referinţei la o realitate prozaică aspră, din care creşte, dar nu neapărat, un înţeles mai înalt. Modalitatea este situată la jumătatea drumului între Sorescu şi Muşina:

„trenul de calafat de o sută de ani laolaltă
cu iarba şi ploaia
încât nimeni nu mai ştie cine
pe cine a înghiţit
trenul de calafat
ţăranii lui scoţându-şi picioarele noduroase
din pantofii noi care-i strâng
ţăranii lui cu pământ sub unghii
trenul de calafat
profesoarele de franceză navetiste la cls. I
care fumează kent printre paporniţe şi
damigene
şi se dizolvă (ca o bucată de zahăr în ceai)
în poemul *invitation au voyage*
trenul de calafat
trupurile încinse presate
din babilon
ţâşneşte melancolia
ca sângele din gâtul cocoşului sacrificat
melancolia spărgând geamurile
îndoind tabla trenului de calafat."

Romanele lui Chifu nu s-au impus în aceeaşi măsură atenţiei criticii, poate şi din prejudecata că, debutând ca poet, nu poţi deveni şi un prozator veritabil. Unele din aprecierile de care totuşi romanele s-au bucurat sunt derutante. În *Istorie*, Alex Ştefănescu le găseşte reuşite pe cele mai slabe. *Valul şi stânca* (1989), de exemplu, tratează un subiect poliţist, pe ideea din filmul *Blow up* al lui Antonioni, lăsându-l pur şi simplu baltă spre a face loc unui roman de epocă, plasat în preajma Războiului de Independenţă, oarecum în felul din *Dimineaţă pierdută*, unde însă era o fotografie de familie prin care se făcea legătura dintre prezent şi trecut. În romanul lui Chifu, fotografia există, nu însă legătura. Mai mult, misterul probabil compromiţător din fotografia pe care toată suflarea urbei vrea să i-o smulgă celui care o făcuse, rămâne nedescifrat. Stilul întregii părţi a doua este, apoi, excesiv literar (poate, cine ştie, cu intenţie), autorul nepărând a fi învăţat în privinţa asta nimic de la Stendhal, când reia relaţia fatală (aici, şi foarte neverosimilă) din *Le Rouge et le Noir* între fata unui om bogat şi secretarul lui particular. Trebuie spus că autorul are (se va vedea şi mai departe) o mare predilecţie pentru iubirile definitive şi fatale şi care debutează, fără excepţie, cu un *coup de foudre*, urmând, tot fără excepţie, regula unui apetit şi a unor performanţe sexuale ieşite din comun. Toate femeile au silueta unor top-modele şi toţi bărbaţii sunt irezistibili. Şi mai au şi norocul, unii, ca şi alţii, să-şi întâlnească la tot pasul perechea potrivită. Invocarea mitului platonician era de rigoare, în aceste condiţii, şi romancierul o şi face într-unul din romane.

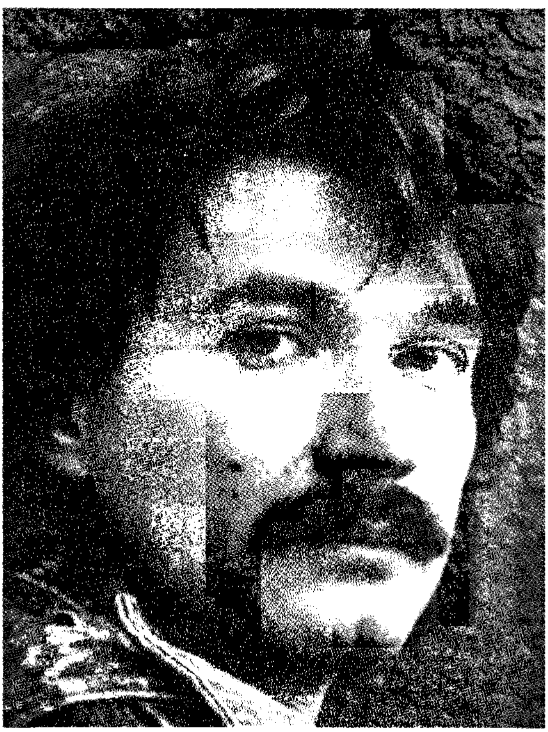
Mai interesant era cel dintâi roman al scriitorului (*Unde se odihnesc vulturii*, 1987), cu ceva din lejeritatea naratorială a lui N. Breban, tipică pentru romanul nostru postpsihologic din deceniile 9 şi 10 ale secolului trecut. Sunt şi multe elemente de metaroman, note de subsol,

comentarii și prezențe auctoriale (cronicarul de la Dostoievski, scribul de la Breban) și, ca și în alte romane ale lui Chifu, personaje care scriu la rândul lor romane ori măcar însemnări literare. Protagonistul (care încearcă zadarnic să se schimbe, să-și afle o identitate) compune un fel de *Europolis* de Jean Bart. Povestea lui de iubire e însă cu desăvârșire falsă. Primul roman de după 1989 al lui Chifu, *Maratonul învinșilor*, e mai puțin ambițios sub raportul tehnicii narative, dar mai îndrăzneț (aria timpului!) politic și cu numeroase scene de sex decoltate. Metafora inițială – a kafkienei „colonii penitenciare" – ar fi putut deveni marele scenariu din spatele evenimentelor petrecute în orășelul de provincie, înainte și după căderea regimului comunist. Nivelul referințelor rămâne însă gazetăresc. Se observă de pe acum la Chifu o primejdioasă tendință spre simplificare și transparență a motivațiilor psihologice, care nu lasă loc niciunei umbre de îndoială. Protagonistul e un ins fără șansă, dar un naiv, nu un impostor precum cel din *Unde se odihnesc vulturii*. Tranziția nu e mai frumoasă decât perioada comunistă. Alte măști, aceeași piesă. Evadarea din „colonia penitenciară" se soldează cu eșecuri. Un personaj înnebunește (la propriu), altul își pierde orice speranță, trădat de femeia pe care o iubea, ca și de prieteni, care îl toarnă la Securitate și așa mai departe. Totul în contururi prea nete, nu fără oarecare maniheism. *Cartograful puterii* putea fi un roman dürrenmattian: unui ins oarecare, fără însușiri, i se face o propunere extravagantă de către o firmă de avocatură care se prezintă drept apărătoarea intereselor unui unchi al său, de care n-a auzit niciodată, decedat și care i-a lăsat o mare sumă de bani. Urmează a o primi în anumite condiții. Până la urmă, insul află că totul e un târg, ca al lui Peter Schlemihl, pe care i-l propune diavolul însuși. Un diavol postmodern, firește, care-și citează predecesorii din alte epoci. Din nou, totul e din cale afară de limpede în privința intențiilor drăcești, deși finalul recuperării personajului prin renunțare și credință e întrucâtva neașteptat. Aspectul religios, nu în sensul canonic, dar în acela sufletesc, revine în cel mai pretențios roman al lui Chifu, chiar dacă nu, cum s-a spus, cel mai bun, *Povestirile lui Cezar Leofu*. În acesta, locul lui Siegfried (unul din numele sub care diavolul i se prezintă protagonistului din *Cartograful puterii*) îl ia îngerul Serafim. Apariții angelice există și în *Visul copilului care pășește pe zăpadă fără să lase urme*, una putând fi de-a binelea comică, dacă autorul n-ar fi prea serios, și urmare căreia un torționar devotat cauzei se metamorfozează într-un anticomunist. Leofu din celălalt roman e un fost securist, acum pensionar, specializat în urmăriri și ascultări, la care nu renunță nici când nu i le mai cere nimeni. Aparent nevinovatul bătrânel, terorizat de o nevastă suspectă de Alzheimer, e în fond un criminal sadic și maniac, care a omorât cu mâna lui trei femei (mamă, fiică, nepoată, toate cu același nume, Clara, diferit prea puțin de al soției lui, Chiara), nu din convingere politică, așa cum ne-am aștepta, ci din, vai, dragostea pătimașă ce le-o poartă. Autorul nu renunță nici în acest roman la obișnuitele complicații narative, alternând planuri diferite (pe lângă acela care îl are în centru pe Leofu, mai este unul, al unei relații extraconjugale, tratat în sine, ca și tabloul de epocă din *Valul și stânca*), căutând mereu în realitate simboluri. Soția lui Leofu cade într-un somn adânc din care se trezește vindecată de presupusul Alzheimer, exact în clipa în care îi moare bărbatul. Ideea ar fi că somnul a fost modul ei de a ieși din sistem (numele dat aici „coloniei penitenciare"). Urmând o linie mai simplă și mai verosimilă, *Povestirile* putea fi un roman original. Amestecul de fantezie și de realism politic există și în *Visul copilului*, unde însă aspectul de alegorie și de basm e mai pronunțat decât oriunde înainte. Câteva din romanele cele mai celebre din lume, la răscrucea mileniilor, cum ar fi acelea ale lui Salmon Rushdie ori Haraki Murakami, iar mai înainte ale lui Michel Tournier, au această natură mixtă. Condiția reușitei este una singură: excesul de realism, ca și de imaginație. *Relatare despre moartea mea*, cel

mai recent dintre romane, e unul curat senzaţional şi, în pofida alternării pretenţioase de perspective narative, complet ratat. Romanul n-are o idee limpede. Acţiunea se petrece în Canada, Franţa, Olanda, Anglia, Spania şi, cu totul întâmplător, în România. Atrocităţile de care abundă par scoase din presa postcomunistă. Un ofiţer de grăniceri (de Securitate, în fond), care comite mai multe acte de sadism (şi sexual) asupra celor care vor să fugă din ţară şi care paralizează ca urmare a unui glonţ în lupta de la Costeşti, Argeş, în timpul mineriadei eşuate din 1999, scrie epistole uneia din victimele sale emigrate ulterior în Canada. De aici, o mulţime de căutări detectivistice şi de încurcături, toate fără niciun sens. Victima îşi pierde probabil minţile şi se crede gravidă fără să fi făcut sex. Un cuplu de lesbiene, scene de masturbare, o sinucidere şi altele asemenea completează seria de evenimente nefireşti şi psihologic false care alcătuiesc romanul.

Romanele lui Chifu păcătuiesc printr-un realism şi printr-o imaginaţie deopotrivă de bine temperate. Îi lipseşte scriitorului o fărâmă de nebunie, atât în înfăţişarea ticăloşilor vremii noastre, care sunt mai degrabă triviali, cât şi în înfăţişarea diavolului ori a îngerilor, fără fior metafizic şi oarecum bibliografic concepuţi.

FLORIN IARU
(n. 24 mai 1954)



Ecoul de romanţă (dar cu un timbru alarmant) care răsună în titlul celei de-a treia cărţi de versuri a lui Florin Iaru – *Înnebunesc şi-mi pare rău* (1990) – nu este întâmplător. Unul din registrele multiple şi etajate ale poeziei acesteia este cu adevărat acela al cântecului de lume, vesel mahalagesc şi suav mitocănesc, pe care-l fredonează Veta lui Caragiale. Alt registru este chiar acela caragialian. Ca aproape toţi congenerii săi, Florin Iaru îl ştie pe de rost pe Caragiale, ale cărui expresii îi vin spontan pe limbă. Un al treilea strat este dat de neurastenia bacoviană. Insolita combinaţie ne duce cu gândul la cel mai caragialian dintre poeţii simbolişti (după aprecierea lui Călinescu) şi anume la Minulescu, prin care ne întoarcem la spiritul romanţei (e drept, una snoabă, franţuzită şi neologistică, dar, în definitiv, tot romanţă). Ca şi Minulescu, Florin Iaru este un poet muntean prin excelenţă, bucureşteanul volubil şi teribilist, care are teatrul în sânge, doar că decorul şi recuzita sunt, în ultimele decenii ale secolului, altele decât în primele: ghitara electronică şi sintetizatorul au luat locul languroasei mandoline, iar *beat generation* pe al simboliştilor. Între Minulescu şi Iaru mai există două verigi în lanţ: lunatecul Tonegaru (mai degrabă decât barocul Dimov) şi ploieşteanul Nichita Stănescu. Dansul, melodios ori sincopat, al stărilor de spirit de la acesta din urmă provine, ca şi anatomia, expusă pe planşa

lirică. În sfârşit, discursul poetic a învăţat o mulţime de lucruri de la Voronca şi de la avangardişti, basculând, între dadaism şi suprarealism, între Urmuz şi Geo Bogza, între ludic şi patetic. Derizoriul şi seriosul sunt puse în contrapunct. Este, de altfel, tehnica preferată a acestei poezii, a cărei linie melodică este necontenit fracturată. Florin Iaru însuşi s-a revendicat de la o axă meridională a poeziei româneşti, care, după părerea lui, ar fi devenit dominantă în anii '80, după aceea nordică (Blaga-Goga), sub semnul căreia ar fi stat o bună parte din poeţii anilor '60. Însuşi acest bric-à-brac este caracteristic pentru un poet care un numai nu-şi ascunde (ori reneagă) modelele, dar le scoate în faţă şi le îngroaşă. Mi se pare că nu pur şi simplu deplasarea de la nord la sud (Nichita Stănescu evoca Hyperboreea într-un langaj din ce în ce mai meridional) este definitorie pentru schimbarea de continent poetic petrecută de la o generaţie la alta, ci modificarea de atitudine faţă de tradiţia literară. Tânărul Ioan Alexandru repeta, acum un sfert de secol, spiritul lui Goga şi Blaga aproape fără să-şi dea seama. Reînnodarea cu un trecut o vreme uitat era aşa-zicând viscerală. Mitologia ţărănească, străvechile eresuri şi misterioasa lor bolborosire din poezia ardelenească din prima jumătate a secolului exercitau asupra poeziei de imediat după 1960 o fascinaţie totală şi naivă. Blaga, Goga reînviau fantomatic în această poezie, ca nişte moroi. Atitudinea lui Iaru şi a congenerilor săi este complet alta: lucidă, detaşată, ironică şi ludică. Repetarea se face în alt registru. Se observă pretutindeni pastişa ori parodia intenţionată. Accentul nu mai cade pe atmosferă, pe „conţinut" pe teme, pe substrat, ci pe tehnică, pe procedeu, pe registrul stilistic. Poezia începe de la reconsiderarea limbajului. Poeţii anteriori sunt recuperaţi la nivelul material, al textului: vers, frază, sintagmă. În raport cu Goga şi Blaga, primul Ioan Alexandru era un beneficiar exclusiv moral. Poezia anilor '60 nu cunoştea intertextualitatea. În vreme ce poezia de după 1980 este, înainte de orice, intertextuală. Aceasta face ca energia ei să ţină îndeosebi de elocvenţă şi mult mai puţin de imagine. Cuvintele construiau imagini la poeţii generaţiei anterioare: imaginile devin discurs la aceia ai generaţiei actuale. Puntea de legătură între ele, din nou, Nichita Stănescu, sfâşiat nu doar între spiritul nordic şi acela sudic, dar şi între imagine şi vorbire lirică. La Cărtărescu, la Iaru şi la alţii asistăm la un triumf al discursului. Poezia lor este un imperiu al cuvintelor. E o poezie care nu mai tace din gură. Muţeniile, pauzele şi, în definitiv, acea impresie că nu se spune totul, care vine de la Mallarmé şi traversează întreg modernismul, nu mai găsesc nicio preţuire la Iaru, incomparabil mai atras de capacitatea discursului liric de a fi deschis, programatic, contestatar, vehement şi persuasiv. Totul pare a voi la el să se spună în cuvinte, şi până la capăt. Valoarea nu mai e ataşată de ce rămâne ascuns, de sugestie ori de ambiguitate. Din contra, ce nu se rosteşte nu există, sugestia e resimţită ca prea slabă, iar ambiguitatea sistematic destrămată printr-o maximă precizie a detaliului. Poeticii tăcerii i se preferă poetica vorbirii. Originea ei este limpede: avangarda. Al doilea mare tip de discurs poetic din acest secol, după acela, mut, evaziv şi secret, al modernismului, este discursul făţiş, politic şi direct al avangardismului. Alchimia verbului comportă, de data aceasta, o explozie, nu o implozie. Locul lirismului intensiv îl ia acela extensiv. Gâtul elocinţei nu e niciodată frânt.

Ceea ce atrage numaidecât atenţia în *Cântece de trecut strada* ale lui Florin Iaru este spiritul lor tineresc, alert şi inventiv. Autorul se recomandă singur – pe jumătate ironic, pe jumătate serios, ca de obicei – într-o poezie frumoasă, intitulată *Jocuri prea multe jocuri*, în acel limbaj familiar, băieţesc şi oral pe care-l va întrebuinţa peste tot: „Zile de-a rândul am trecut pe bicicletă/Nopţi foarte scurte mi-am făcut din tine/ punte şi dunetă/ Am jucat popice cu tartorul popicarilor şi l-am ras/– Eşti mare, tinere, – şi m-a bătut pe spinare,/ ca o balenă decolorată de soare/ Am urcat unsprezece etaje mai iute ca ascensorul/ Am sărit de pe balcon şi m-au

prins în braţe:/ – Ce faci, prostule? Mi-au zis/ Am scris cărţi nesfârşite/ despre adaptarea la mediu/ despre kilometrajul tandru între pat şi televizor/ şi am fost singur pe mii de pagini”. Şi enumerarea acţiunilor de bravură continuă cu unele absurde: „M-am răsturnat – cuprins de grozavă lingoare –/ pe scurt în faţa oglinzii în care te fardai/ Mi-am tăiat un picior, un nas şi o ureche/ am fost duminica în Cişmigiu/ cu soldaţii subretele/ i-am cumpărat bretele lu' Iordache cel şchiop/ i-am dăruit panglicuţe Agripinei/ am învăţat lângă plutoanele de percuţie, din top/ conga, fox-trot, bee-bop”. Aproape de capătul acestor hazliu-sentimentale lăudăroşenii, poetul se opreşte o clipă să afle efectul şi izbucneşte într-un râs vesel: „Am zis-o bine; bre,/ am fost, nu-i aşa?/şi voi fi, hi hi hi...”. Totul se încheie cu o aiureală haioasă ca o scoatere lirică de limbă: „Prea multe jocuri, iubito, acum în plină zi/ aş vrea/să plâng ceva, să-mi fie foame de pământ/ deschid numai/ mutra găurită cu dinţi şi cânt:/ Bibilică/ Tribilică/ Bismark/ Trismark/ Bine-ai venit, nasule/ da/ bine-ai venit”. Ar fi însă absurd să contestăm, abuzând de exemple ca acesta, seriozitatea poeziei lui Florin Iaru. Mai ales că exuberanţa, ţopăielile, glumele nu sunt decât o faţă a liricii poetului. Cealaltă, faţa ascunsă, e nostalgică, melancolică şi câteodată sfâşiată. Două elemente mi se par fundamentale pentru toată poezia: întâi, un bine disimulat, jucat, trucat sentiment de frustrare erotică. Iubita evocată în multe versuri este, în fond, inaccesibilă, se poartă cochet, a dispărut, a fost răpită, poetul o caută sau o strigă zadarnic, gata a se culca la uşa casei răsfăţatei prinţese:

„Îi strig de jos
din stradă:
— Ieşi la fereastră!
Din gară, peste câmpul mototolit
fluieră locomotive liberate...,
— Ieşi la fereastră! Gura mea catifelată
de dor
zbiară de jos
din stradă;
— Ieşi la fereastră!
Secundele trec ca lanţul de la bicicletă

În timpul ăsta, ea, jumătate beată
jumătate dezbrăcată
mă îmbrăţişează
in absenţia in demenţia
şi singură, singurică se fardează
pentru noaptea care urmează.
Apoi se întinde
începută şi nerespirată
în micuţul pavilion

Eu îmi aştern caldarâm cuminte şi
mă culc jos
în stradă,
Un fir plăpând de stâlp electric
pipăie ecoul din urechea mea
şi bate sfios la uşa
micuţului pavilion”

O notă mai dramatică şi patetică a acestei aşteptări frustrate găsim în *Duelul*, amplu poem pe tema (vulgar spunând) a disperării bărbatului trădat prin dispariţia ori sinuciderea fetei iubite. Iată un fragment:

„Urc scările la două minute după dezastru
Ţevile s-au spart şi plouă cu apă caldă.
Fereastra deschisă confirmă
frica ei de a trăi
o mare nenorocire.
Un ger se dă în lipsă cu capul de pereţi.
Mintea mea ţopăie pe discul uzat al
absenţei:
«Patefon eufon sau laringofon omofon?»
«Îngerii sângerii sau în ce rai îngerai?»

Deschid ochii într-un autobuz mirosind
a aspirator scuturat,
Sus – ploaia gata să grebleze oraşul,
Jos străzile cu pietre în mâini.
Sus – un geam prin care treci nu se
sparge.

Jos – o femeie cu care trăieşti nu te
recunoaşte.
En garde!
Dar cum să uiţi mâinile astea care ţi-au
făcut sânii frumoşii
Cum să acuzi gura asta care ţi-a dat
cuvinte coapte!
Sau gâtul ăsta de care s-a sprijinit delirând
ore şi zile de-a rândul
memoria lumii...
Treci prin geam înainte şi înapoi
încăpăţânat ca o sentinelă.
El nu se sparge. El nu e.
Fierbinte ca un bolid
cuvântul cade asurzind hârtia poemului
Allez!"

Al doilea element fundamental este caracterul imaginar al confesiunilor. Nota foarte directă, abundenţa „mărturisirilor" lirice pot să ne inducă în eroare. Nu vom putea trage niciodată o linie despărţitoare între întâmplat şi neîntâmplat. Poetul îşi confesează (făcându-ne complice cu ochiul) tot felul de emoţii inventate, sporindu-le pe acelea reale. Modul liricii lui este de obicei optativ sau prezumtiv. Multe imagini ţin de registrul oniric. Dorinţa reală se potenţează prin închipuire, iar la sfârşit se lasă târâtă de ea într-o direcţie neprevăzută. Această capacitate de simulare, de joc, de fantazare se traduce, în planul metaforelor, imaginilor, al universului poeziei, printr-o mare inventivitate, în jurul nucleului-emoţional creşte larma asociaţiilor, zumzăie fantezia, poetică, se încurcă limbile, ca într-un babel de voci, culori, sonuri, linii, forme:

„Ea era atât de frumoasă
încât vechiul pensionar
se porni să roadă tapiţeria
scaunului pe care a stat.
În iarna curată, fără zăpadă
maşina uscată încearcă s-o ardă.
Dar ea de mult coborâse când s-a auzit
înghiţitura.
Şoferii mestecaţi
au plâns pe volanul păpat
căci ea nu putea fi ajunsă –.
în schimb ea era atât de frumoasă
încât şi câinii haleau
asfaltul de sub tălpile ei.

Atunci portarul îşi înghiţi decoraţiile
când ea intră în casa, fără nume
iar mecanicul sparse în dinţi
cheia franceză şi cablul
ascensorului ce-o purtă
la ultimul etaj".

Şi lanţul asociaţiilor (pe ideea mâncării) se desfăşoară zornăind la infinit, în vreme ce iubita devine tot mai inaccesibilă (se înalţă la cer): „Iar ei nu găsiră în toată/ lumea largă/ destule măsele/ destule gâtlejuri/ în care să spargă,/ să macine, să îndese/ distanţa care creştea mereu/ şi restul cuvintelor până la moarte" (*Aer cu diamante*). În *Duetul* fiind vorba de „gura lumii", tehnica lanţului asociativ intercalează la un moment dat motivul cunoscut al lui *ubi sunt*, parodiindu-l subţire:

„Ascunsă în haine de lucru
mulţimea a văzut, a ascultat, a constatat şi
a uitat duelul.
A rămas deschisă în vânt
numai gura lumii
vină de pământ...
Ah, gura lumii
gura lumii
fastuoasă iubită
bine râzătoare
frumos clămpănită,
la vremea ta au curs din cireşi
invidioase toate cireşile.
Nici o femeie
nu îndrăznea de răul tău
să îşi ridice poalele.

Unde-s dinţii tăi frumoşi?
Iată, s-au scuturat!

Unde-i soarele limbii fierbinţi?
Iată, s-au încărcat!"

Se remarcă lesne cum se formează verigile succesive, prin jocul cuvintelor şi al motivelor.

Înnebunesc şi-mi pare rău (1990), prima carte publicată după revoluţie, este şi cea mai bună a lui Florin Iaru. Nu e greu de văzut de ce i-a fost amânată publicarea în timpul Cenzurii. Poetica modernistă a evaziunii şi sugestivităţii era mai convenabilă decât acest discurs incendiar, fulminant, al lui Iaru sau Cărtărescu. Poetica generaţiei '60 nu era lipsită de îndrăzneală, ci doar găsise un mijloc de a face să treacă îndrăznelile cele mai mari, o aparenţă care le făcea suportabile. Deschiderea maximă a expresiei în poezia anilor '80 părea, din contra, să conţină riscuri şi provoca reacţia Cenzurii. Exista, mai întâi, în ea, acel strat realist (social, politic) imediat vizibil, cu care Cenzura nu era obişnuită, şi care, prea direct referenţial, n-avea cum fi tolerat. Iată un exemplu, ales nu chiar la întâmplare, din poezia *La cea mai înaltă ficţiune,* care n-a putut apărea în volumul cu acelaşi titlu din 1984 şi pe care o descoperim în volumul din 1990:

„Se bucurau oameni cinstiţi cu feţe
lucioase
de febra satisfacţiei ce le intrase în case!
Exprimau bucurie: tovarăşul inginer,
maistrul Achim,
iar profesorul emerit zicea-n româneşte:
Exprim
aceleaşi sentimente care, şi noi suntem
oneşti dar muncim!
Între punctul ochit şi punctul lovit al
trăgătorului
se zărea ochit clar, înarmat, al boborului
care, în sfârşit, înţelegea, lua atitudine vie
preferând cuvinte de care se temea virgina
hârtie".

În al doilea rând, comicul (datorat limbii de lemn şi, în genere, clişeelor, de toate felurile, împletite în text ca şerpii în jurul trupului lui Laokoon) lasă să se întrevadă, deseori, atrocele. Există un substrat sexual atroce în poezia lui Iaru care o făcea nepublicabilă. *Zile de viol şi râs* constituie un exemplu (de altfel, este una din piesele extraordinare din carte), amintind de poemele lui Bogza din anii '30:

„Sparse cu umărul pintenat toate uşile
dincolo de care se auzea chiţăitul ei
fezandat.
Acolo, vectorial, masculin, îi cârpi două
palme
şi, pocnind-o cu capul de scaun,
o întinse pe podele.
Efortul îl costă un râgâit de şapte
secunde,
burta lui mare acoperă pântecul mic
Scoase un cuţit şi, scrijelind-o pe faţă,
o îndemnă să-şi desfacă picioarele.
Răcnetele gurii mai roşii ca sângele
gâlgâiră
făcând să zboare bibelouri din noptieră.
I se sparseră cu plăcere în cap.
O boţi, ca pe un pachet de caramele
într-o digestie externă
după care, ridicându-se în picioare,
se pişă pe ea.
Soarele chicotea auriu după cercevea.
Se şterse de uşi, de ferestre, lăsând în
camera deflorată
o scriitură obscură, urmând a fi
descifrată".

Adio. La Galaţi (a se observa şi titlul paşoptist, cu intenţie) e compusă din mai multe monologuri încastrate, cu pasaje ce par transcrise brut de pe casetă, totul în contextul unei anchete şi al unei percheziţii. La un moment dat apare metafora unei guri devoratoare (metaforă recurentă la Iaru). Universul, sprijinit pe gură (organul vorbirii, ce nu poate lipsi dintr-o poezie aşa de limbută) al poetului este animat mai ales prin aceea că rosteşte cuvinte. *Sindrom* descrie un coşmar în care omul devine obiect şi suportă o metamorfoză continuă: dar lucrul esenţial este

că obiectele înseşi au la Iaru capacitatea de a vorbi. Prin vorbire, este stăpânită lumea. *Trăiască ritmul* reia tema violului. Se observă bine aici că ritmul poetic este ritmul vorbirii care imprimă, totodată, un ritm anumit lumii întregi, o mişcare corporală, ca un soi de rit universal. Textul este epatant şi de o mare cruzime. De la tânărul Bogza s-au scris rareori la noi versuri în care, printre viziuni onirice, halucinante, să răzbată mai viu instinctul posesiunii sexuale, proiectată în acelaşi timp pe o scară cosmică:

„Cuvintele mele intrară în pielea ei:
fetiţă, căţeluşă, iubito...
Am cam luat-o pe sus. O ţineam strâns.
Vampirial, nepăsător, am tras femeia
în prima casă
pustie, neumblată, afânată în dimineaţa
deasă.

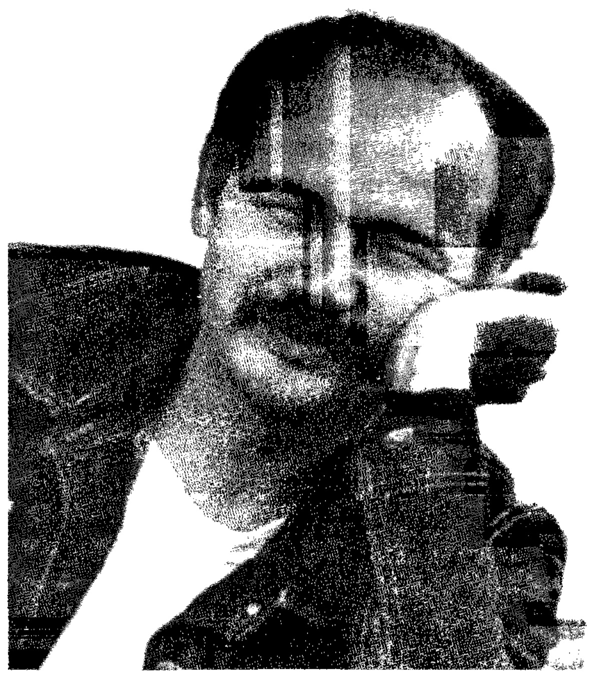
Scări înguste-n spirală
Geamlâc.
La urmă – mansardă
cu uşa dată de perete...
Femeia lovea în gol cu picioarele
Dădea să muşte.
Încerca să mă ardă – lesa roşie
lăsa în aer vânătăi bete.
Parfumul ei era tot mai intens. Nu era
timp.
(creşte ritm, ritm, ritm... mă ducea un
gând)
Hainele ieşindu-i din trup – gesturile i se
făcură încete.
Parfumul izbi încăperea. Era violent,
arămiu
(semăna cu rândul pe care îl scriu)
Lovitura mirositoare sparse fereastra în
întregime.
Oraşul i se sparse, la picioare, în ţăndări de
rime.
— Fugi, javră – răsuflă – lasă-mă-n pace!
Jos de pe mine!
Parfumul ei era de-acum nebun.
Oraşul, până departe, urca în baloane de
săpun.
Lesa roşie număra tactul, domol.
Aerul rămăsese gol.
Lumea se sufocă brusc.
Guri puse pe faţa lumii ca nişte bătături
scoaseră, laolaltă, vaiete, gemete,
lătrături...
Şi-n gălăgia colosală care urca în casă
între suspin şi efort, ea-şi îndesă
batista-ntre dinţi
să tacă odată lumea cea ieşită din minţi.
Iar sângele ţâşni din batista vie, albă,
răcoroasă”.

Este probabil stratul cel mai adânc al acestei poezii, aşa de băşcălioase şi disponibile la suprafaţă, reversul întunecat şi coşmaresc al fanteziei de Pierrot incorigibil cabotin. Împreună cu Mariana Marin, Elena Ştefoi, Florin Iaru scrie poezia politică a generaţiei lui.

ALEXANDRU MUŞINA
(n. 1 iulie 1954)

Ca şi alţi congeneri (I.B. Lefter, M. Cărtărescu, Andrei Bodiu), Alexandru Muşina e şi un eseist, nu numai un poet. Dintre optzecişti e probabil singurul care nu pariază pe postmodernism. În câteva articole, pe cât de vehemente (şi uneori nedrepte), pe atât de savuroase, el a propus pentru noua orientare literară termenul de „nou antropocentrism”. S-a bazat pe tentativa postmoderniştilor de a recupera umanul în integritatea lui. Omul cotidian şi deopotrivă metafizic ar apărea la optzecişti ca mult mai real-biografic decât înainte. Şi nu

I. Barbu ori Blaga, nici chiar Arghezi nu reprezintă modelul, ci Bacovia. „De aceea – observă Alexandru Cistelecan, care i-a analizat cel mai bine până acum poezia – Muşina scrie transcriind experienţe imediate, stenografiindu-şi biografia şi radiografiindu-şi condiţia senzuală. Viziunea lui nu mai are metavocabular". După părerea criticului, Muşina e însă un „depresiv euforic", nu exultant, ci sarcastic. Sarcasmul este probabil nota cea mai izbitoare, care-l distinge de Cărtărescu et comp., remarcată de toţi comentatorii şi de la început, dar radicalizată în *Personae* (2001), o culegere de epigrame în spiritul clasic al lui Marţial, caustice şi otrăvite, cu adresă precisă şi deseori obscene, în care prototipul real nu e greu de descifrat sub fardul portretului fictiv: „După ce, ani în şir, i-a masat/ Şi i-a uns cu ulei de Moscos pe oligarhii/ Din Cartierul de Sus, frumoasa Blandinis,/ Acum bătrână şi urâtă ca moartea, a îmbrăcat/ Straie albe şi cere prin pieţe,/ Cu voce şi gesturi de preoteasă, dreptate/ Şi răzbunare pentru poporul de rând". Pe de altă parte, postmodernismului lui Muşina (la ţărmul căreia Alexandru Cistelecan îl ancorează ironic în pofida opoziţiei poetului însuşi) nu e acelaşi în unicul volum publicat până în 1989 (*Strada Castelului 104*, 1984) ca de altfel şi în culegerea din 1992 (*Lucrurile pe care le-am văzut*), în care se află poezii din aceeaşi epocă, doar că „îndreptate" mutilările pricinuite de Cenzură, şi *Aleea Mimozei nr. 3* şi restul de după 1989. Evoluţia cea mai remarcabilă îl aşază pe Muşina pe linia care îi leagă pe optzecişti de poeţii următori, din generaţia 2000. Urmărind evoluţia lui Muşina, ne dăm seama de continuitatea care există între toţi aceşti poeţi, la prima vedere atât de diferiţi, şi care s-au opus înaintaşilor lor la fel de pătimaş cum Muşina însuşi s-a opus congenerilor săi. Cele dintâi poezii nu sunt altfel decât cele ale lui Cărtărescu şi, curios!, Coşovei. Este de pe acum la Muşina disponibilitatea de a lega prozaicul unuia de galanteria celuilalt. Sunt mai multe cărţi în una singură în *Strada Castelului 104*. Poetul şi-a grupat poeziile în două secţiuni, intitulate *Îndreptar sentimental* şi *Manualul tânărului liniştit*. Prima secţiune fiind unitară (şi cuprinzând îndeosebi poezii pe care autorul le numeşte „întâmplări" şi „scene de gen"), din a doua putem desprinde două sau chiar trei straturi. Întâiul strat este al *Lecţiilor deschise ale profesorului de limbă franceză A.M.* Altul cuprinde ciclurile *Experienţele*, *Istoria pantofului mov* şi poate *Lecţia de engleză*. În fine, *La vie en prose* ţine de alt strat. Deosebirile sunt destul de mari.



Întâmplările au câteva trăsături comune: similiepicul, dialogul absurd, combinaţia de detalii realiste şi de elemente fantastice sau himerice, un „eu" central, ca termen de referinţă (eul poetului sau Prinţul Rozmarin), în sfârşit, un fond de contraste şi de incompatibilităţi la nivelul percepţiei realului, care pare destrămat în manieră dadaistă. Aleg un exemplu absolut la nimereală:

„Eu sosisem cu mărfarul de 4,50
Îmbrăcat în hainele albe, de gală.
Ea mă întâmpinase cu inima
Plină de îndoieli ca un cornet cu seminţe.
«Tu, neprihănită, i-am zis, ce mai fac

Liliecii necomunicabili şi sofisticaţi
Ai grădinilor tale?»

Ea mă privi cu un fel de reproş
Mirată că nu îi sărut mâna sau nu îmi arăt
Bucuria de a o revedea;
Apoi îmi desprinse de pe umărul drept
Un gândac auriu, şi, fără să spună nimic,
Coborî încet treptele tocite
Ale centenarei noastre catedrale."

Să privim mai îndeaproape la această *Întâmplare XXI*. Ea relatează o întâlnire, dar suita de secvenţe nu alcătuieşte cu adevărat o tramă epică. Este evident că poetul păstrează forma epică, golind-o de conţinut. Nu şi de sens. Contrastele sunt şi ele uşor reperabile, adică acel talmeş-balmeş intenţionat de amănunte plauzibile, dacă le considerăm unul câte unul, dar absurde, dacă le punem la un loc. Pe de o parte, întâlnirea are un anumit aer protocolar (haine albe, de gală, ca la Emil Botta), subminat ostentativ de faptul că „eroul" soseşte cu mărfarul şi încă la o oră imposibilă. Întrebarea ceremonioasă pe care o pune atrage reproşul iubitei fiindcă aceasta se aştepta la altceva, la exprimarea bucuriei revederii şi a sărutului mâinii, deci la o altă ceremonie, evident mai comună. Fata face gestul neînţeles, dar simbolic, de a desprinde un gândac auriu de pe umărul noului sosit şi coboară treptele catedralei, unde a avut aşadar loc întâlnirea ratată dintre Hyperion şi Cătălina. Ca şi la Florin Iaru (unde însă histrionismul e mult mai puternic), descoperim la Alexandru Muşina o mare plăcere de a contraria simţul realităţii, prin acumulare meticuloasă de detalii uneori prozaice, recuperate însă de aşa manieră încât tabloul care se constituie (e şi cazul scenelor de gen) să fie enigmatic. Graţia, himerismul şi ceremonialul subliniază prin contrast neeficienţa realistică. *Lecţiile* sunt, probabil, alături de poemul *Budila-Express* publicat iniţial în antologia colectivă intitulată *Cinci*, cele mai bune lucruri scrise de Alexandru Muşina. În acestea se văd cel mai bine inteligenţa artistică absolut remarcabilă a acestui poet şi capacitatea lui de a folosi registrele limbii. La un prim nivel, *Lecţiile* conţin „felii de viaţă" netransfigurate (tren de navetişti, balul bobocilor, piaţa etc.), în felul în care acestea apar la aproape întreaga generaţie '80. Ideea lui Alexandru Muşina (sugerată de Ionesco şi, mai departe, de anumite exerciţii ale lui Mallarmé) a fost de a ordona acest material de viaţă ca pe capitolele unui manual de învăţat o limbă străină, aşa încât, la al doilea nivel (în fond, simultan cu primul) realitatea apare prelucrată în clişeele lingvistice ale manualului. Nu mai e nevoie să spun că efectul artistic rezultă din acest joc dublu: realitatea brută nu e „inocentă", căci nu există felie de viaţă fără un cuţit şi fără o reţetă de a o tăia: pretenţia de realism conduce la şablon; locurile banale ale realului sunt, inevitabil, locuri comune ale limbii. Iată *Lecţia a patra. La piaţă:*

„Ca orice tânăr
Crescut cu grijă de manualele şcolare
De la an la an mai bune îmi ajut
Părinţii în aprovizionarea autumnală ziua
recoltei
Cu dovlecei cucuruji fotogenici ardei graşi
atârnând
De acoperişul de rogojini al dimineţii e
O zi frumoasă ieşim în stradă dans la rue
televizoarele
Albesc zidurile caselor aplauze ce
mulţumire
Să vezi preţul verzei la 0,95 şi ceapa ca o
fecioară
Sigură de ea şi demnă deşi cam din topor
abia cu 2,60 înfăşurat
Ca un ştiulete în trei pulovere avansez
Printre tarabele încărcate toamnă bogată
automne riche îmi ajut
Ca orice tânăr intelectual părinţii e şi
aceasta
O datorie de onoare femeile ard
Asfaltul rece vedea-v-aş

În bucătărie la cratiţă le strig în gând
desigur
Numai în gând spatele scârţâie
Ca un car încărcat cu roade sciatica mea
O tânără şi optimistă şi ea."

Inextricabila impresie pe care o produc aceste versuri se bazează pe multe lucruri invizibile cu ochiul liber. Poezia lui Alexandru Muşina, ca şi a celorlalţi poeţi din generaţia lui, ascunde sub aparentul prozaism fotografic (datorită prizei la realul imediat, la cotidian) procedee artistice extrem de sofisticate. Am notat deja că realul care pare brut este în fapt modelat de clişeul verbal, de acea limbă de lemn a manualelor, stereotipă şi instrumentalizantă. Dar nu e numai asta. Poezia de faţă nu se referă doar la realitate şi la limbajul real, ci şi la alte poezii. Piaţa a fost evocată în lirica tradiţionalistă şi modernistă a acestui secol de câteva ori. Cea mai cunoscută imagine e aceea din poemul *Ulise* al lui Ilarie Voronca unde tradiţionalismul era parodiat. Descrierea lui Voronca era o metaforizare voit excesivă (*„tomatele ca obrajii transilvănencelor"* şi restul) prin care tabloul pieţei capătă o mare densitate în limbaj. Acolo unde tradiţionaliştii respectau impresia de realitate, Voronca o reconstruia în imagini care îşi urmau logica proprie. Dubla realitatea pieţei cu aceea a imaginilor. *Lecţia a patra* a lui Alexandru Muşina include piaţa din Voronca, mărind gradul de îndepărtare de universul real cu o unitate. Paratextualitatea joacă aici rolul unei prisme care curbează încă o dată liniile curbe ale parodiei originare. Fără a stărui pe aceste lucruri, aş vrea doar să atrag atenţia că *Lecţiile* lui Alexandru Muşina sau poeziile lui M. Cărtărescu, Ion Stratan sau Ion Mureşan sunt înşelător simple. În trei atlazuri e culcuşul cum ar fi spus Ion Barbu. Celelalte poezii din *Strada Castelului 104* sunt fie programatice *(Poezia în pijama roz)*, fie liric-biografice în manieră fantezistă şi chiar puţintel absurdă *(Istoria pantofului mov, Lecţia de engleză)*. *La vie en prose* debutează, paradoxal, cu o bucată foarte frumoasă *(Aerul poeziei e blând)*, în perfect contrast cu titlul ciclului, sugerând o medievală ţară a liricilor galanţi: „Aerul poeziei e blând./ Acţiunea ei începe primăvara: se deschid/ Câteva ferestre şi ies fecioare şi arlechini, se aude/ Un sunet îndepărtat de corn.// Sărbătoarea poate porni: cu inorogi, prapuri roşii şi mandoline,/ Cu priviri şi semne tainice. Dacă ziua e lungă/ Vom vedea şi o vânătoare de mistreţi. Dacă nu,/ La amurg vom schimba inele şi jurăminte.// Pe sub pământ, gnomii caută aur./ Pe câmp ţăranul aruncă grâul/ Pe casă berzele îşi fac cuibul şi se iubesc: un dans/ Caraghios şi plin de gingăşie.// Aerul poeziei e blând. Cândva/ Şi noi am locuit acolo şi am cântat." Oricâtă ironie ar intra în această reamintire a paradisului pierdut al poeziei (închipuit ca în tapiseriile *Doamnei cu licorn)*, galanteria rămâne o notă definitorie pentru Alexandru Muşina, din licorile poetice ale căruia nu lipseşte o picătură dimoviană, absolut neaşteptată pentru viziunea lui sarcastică, energică şi directă.

Ceea ce aduc, propriu-vorbind, nou poeziile de după 1989 este senzualitatea făţişă, francă. Cenzura blocase probabil puseurile erotice ale poetului. Acum intimitatea cea mai incurabilă se dă pe faţă: „Emisiunea seminală/ M-a lăsat tâmp, în pielea goală...// Şi-atât de singur că, în grabă,/ Te-am inventat pe tine, dragă!". *Lied domestic* e o ceartă de familie, „trivială", cu gesturi isterice, reproşuri şi sex:

„Prinţesa mea e o femeie oarecare
Are sânii căzuţi şi fundul cam mare.
Îmi spune «eşti leneş, nimic nu te
interesează»,
Îmi zice «se vede că nu-ţi pasă
Nu-ţi pasă».

Eu îi cânt într-o limbă pe loc
inventată,
O mângâi pe gât şi îi spun că e
minunată,
Ea îmi zice «lasă-mă, lasă-mă, mai bine
Ai căuta capul de la aragaz». Îmi spune
«iar
Ai uitat să iei sana, bine
Că n-ai uitat de revistele tale». Apoi

Plânge şi ţipă şi sparge o farfurie:
Eu îi spun că e cam rea pentru o
aproape soţie.
Ea îmi strigă «eşti un ticălos, ticălooos
Nu-ţi pasă de nimic» şi se apleacă
Şi strânge cioburile de pe jos.

Prinţesa mea e o femeie oarecare,
Când facem dragoste îmi spune că o
doare.
Ea zice «mai încet, dragule mai încet,
Ştii...». Ea aproape plânge şi zâmbeşte
şi zice:
«Dragule, dragule, dragul meu,
încet...»"

Poetul e din ce în ce mai pesimist, vede totul în negru, o lume împânzită de semnele bolii, bolnavă de eczeme, iar dragostea e redusă la rutul animalic:

„La ce-ţi folosesc
Asceza umilă, abstinenţa impusă,
Cărţile şi ceaiurile medicinale, hârtiile
motolite
Câştigate spre dimineaţă, bancurile
stupide
La care, totuşi, se râde.

Când ea se dezbracă în cameri străine,
Când senzori străini recepteazá căldura
Pielii ei pline de pistrui, cântecul trist
Al trupului ei animal.

La ce-ţi folosesc
Multele semne pe care
Le vor citi vietăţile fericite ale viitorimii,
la ce
Mai pot folosi lumina solară şi-arbustul
verde,
Sperma divină şi diamantul, copiii de aur
Ai ochilor tăi, la ce folosesc?

Un animal gâfâind
Sub alt animal. O vacă, o poezie."

ELENA ŞTEFOI
(n. 19 iulie 1954)



Cel mai original volum al Elenei Ştefoi rămâne cel dintâi, *Linia de plutire* (1983). Autoarea adoptă de la început un ton polemic faţă de poezia propriei generaţii. Ca şi Magda Cârneci, ea alege viaţa, trăitul, prezentul sumbru şi lipsit de speranţă, împotriva livrescului, bibliotecii şi literaturii. „Mult prea multe/ ninsori, comedii, eclipse, lecţii anonimat", exclamă poeta excedată de „ideile rumene care crapă de sănătate" ori de „sângele" pus în paranteză „între două fraze absurde". În fond, Elena Ştefoi scrie, ca şi Mariana Marin, poezie politică. Niciun comentariu n-a ocolit, la debutul ei, acest aspect esenţial, dar toate au fost silite să-l atace lateral ori sibilinic. „Obsesia «bravelor opţiuni» se găseşte în conflict cu «simţul realităţii»", notează de

exemplu Dan Cristea, interpretând viziunile „legate de dragoste" dintr-o poezie în care sentimentul dominant este însă ura. Recenzentul adaugă faptul că poezia Elenei Ştefoi „manifestă insurgenţă faţă de tot ce putea să pună «prea frumos realitatea cu botul pe labe»". În acelaşi mod perifrastic, Radu G. Ţeposu vede în versurile Elenei Ştefoi „demitizarea sensibilităţii de gală". Şi aşa mai departe. E adevărat, pe de altă parte, că însăşi poezia din *Linia de plutire* recurge la acest stil întortocheat şi aluziv. Orgoliul poetei este de „a nu conta în fanfara temelor mari" care proslăveau „proporţia de aur" a unei realităţi detestate. Titlul volumului îşi trage înţelesul din aceeaşi atitudine disidentă faţă de lozinci, demagogie, limbă de lemn şi festivisme prilejuite de „proporţia de aur a unui eşec oarecare" şi care „îşi plânge singură de milă": „Peste drepturi şi îndatoriri linia de plutire gâfâie/ în straie de sărbătoare". În câteva rânduri, poeta îşi numeşte cu prudenţă poemele „mici planete pentru adăpostit îndoiala". Nu de îndoială e însă vorba în răvaşele livrice pe care papagalul Coco le extrage din cutia lui, ci de previziuni întunecate, apocaliptice, în care „viitorul doarme":

> „Iar au crescut tufe de mărăcini
> în somnul femeii pe care o foloseşti
> drept pretext. (Desuete suspinele,
> desuetă imaginea lor!) Poţi spune
> că femeia aceasta poartă în pântec
> un soare negru şi dureros,
> un fel de tumoră
> din pricina căreia nimeni
> nu va muri deşi e plină de seminţele
> morţii. Poţi spune aşa ceva
> cum ai spune că dă cafeaua în foc?
> Câte-un bezmetic îşi lipeşte
> urechea de carapace: acolo, înăuntru,
> zumzăie o religie unică, puţin sinistră
> alcătuită din resturi
> puse pe exhibiţii, deci senine, capcane,
> efecte de perspectivă.
> O religie peste care ziua de mâine
> presară artistic cenuşă."

Niciun cititor al Elenei Ştefoi nu bănuia, în 1983, că ideologia comunistă, religia oficială a vremii, va avea sfârşitul pronosticat în finalul poeziei. Nici chiar poeta însăşi, pesimistă, dezabuzată, nelăsându-se înşelată de iluzorii vestiri de schimbare:

> „Atâta tot, sfârşitul e mult înainte.
> Perspectivele
> s-au întors uneori şi cu faţa la mine,
> vorbind
> în limba lor şi sărind de la una la alta.
> Privesc
> seara harta politică a lumii şi nu înţeleg
> mare lucru,
> vietăţi de tot soiul îşi fac de cap în
> molozul sarcastic
> al memoriei, mă simt bine, desigur, ce mai
> vacarm
> la aniversarea nimicului, o, da, poruncesc
> magnetului să coboare din jurul frunţii
> şi el coboară, poruncesc unei ficţiuni
> să putrezească la uşă în holul întunecos,
> câtă vreme
> din înaltul acestei atât de dragi mie vârste
> se aud tunete şi fulgere şi ploaia întârzie."

În volumele următoare, poezia rămâne la fel de neagră în cerul gurii, dar mai puţin crâncenă. „Picătură cu picătură/ veninul se-adună/ între principalele părţi de vorbire", recunoaşte poeta însăşi într-o poezie publicată după 1989, dar scrisă în aceeaşi manieră caustică şi enigmatică. În *Repetările zilnice* şi celelalte poezia Elenei Ştefoi se clarifică, dar numai la suprafaţă, nerenunţând la carapacea de ţepi, chiar dacă pierde din intensitate, revolta politică făcând locul unei mizantropii aproape resemnate:

> „Zi din Bacovia.
> Mi-e frică. Mi-e frică.
> Alunec, cataramele platoşei

mi-au intrat de-a pururi
în carne.
În tabăra adversă
lumina e sigură
paşii corecţi
punctele de reper
verificate cum trebuie
şi mai clare
decât o proclamaţie
de principii burgheze:
prizonierii
se îndoapă cu greşeli
săvârşite demult.
Imaginaţia mea:
un licurici zbuciumându-se
sub stiva de cărămizi
a istoriei."

Şi după 1989, Elena Ştefoi va scrie aceeaşi lirică cerebrală şi dramatică, lipsită în fond de feminitate şi reprimând cu sadism orice formă de sentimentalism.

TRAIAN T. COŞOVEI
(n. 28 noiembrie 1954)



Primul poet al generaţiei '80 care a debutat în volum este Traian T. Coşovei, cu *Ninsoarea electrică* (1979). În cronica lui de întâmpinare, L. Ulici a vorbit de un „nou val" de scriitori aparţinând generaţiei '70. Însă Coşovei şi Stratan scriu de la început o altfel de poezie decât aceea a lui Cezar Ivănescu ori Mircea Ciobanu în care Ulici a văzut promotorii şaptezecismului. Ei angajează mai net poezia în social, moral şi politic, redescoperă prozaismul, ţinut de şaptezecişti în oroare, şi preferă lirismului pur didacticul, burlescul şi caricaturalul. Nu mai sunt aproape deloc livreşti şi nu dispreţuiesc retorica. Ulici a vorbit şi de o influenţă a poeziei americane din deceniul trei (Marianne Moore, Crane), când de fapt modelul optzeciştilor au fost beatnicii precum Ginsberg şi Kerouac, furioşii precum Olson. Traian T. Coşovei e un bun exemplu şi pentru discontinuitatea orală a discursului (Olson se referea la „staccato-ul" limbii vorbite) şi pentru critica tehnicizării vieţii şi a „coşmarelor climatizate" din societatea postindustrială. Deosebirea este că robotul de la Coşovei e o metaforă pentru omul manipulat din comunism şi nu, ca la americani, o amplă maşină programată care înlocuieşte individul. Există apoi la tânărul Coşovei o latură sentimentală mai pronunţată decât la Iaru sau Stratan, ironici, ei. Coşovei e un trubadur modern, galant, fantast, melancolic, un poet de facondă minulesciană (care nu lipseşte nici la Iaru), jubilativ şi totodată anxios, comentându-şi cu umor elanurile retezate, fără a pune eşecurile la inimă, mai curând cu capul în nori decât angajat în realitate. Caligraf, magician distrat, jongler de imagini, el face notă separată nu doar între optzecişti, dar şi faţă de

beatnicii americani, a căror implicare e totală. Trei sunt notele acestei lirici agreabile, dăruite expresiv, răsfăţate şi uneori frivole: tonul sărbătoresc, arta punerii în scenă şi o surdă anxietate. Totul pe un fond copilăresc şi ludic, izbitor mai ales în volumul *1, 2, 3 sau...* (1980), plin de peripeţii lirice care ne amintesc de *Cartea cu Apolodor* a lui Naum, de calambururile lexicale ale lui Foarţă şi de bric-á-bracul voit discret al lui Dimov. Poemele seamănă adesea cu nişte *boîtes à musique* din care răsună

„acorduri nichitastănesciene:
Începusem să pierd,
ştiam chiar să pierd frumos
(întâi trupul aurit de o nelinişte fără
margini,
apoi cuvintele tale pe care dintr-odată
nu le mai puteam străbate
cu nervul subţire al dragostei).
Pierdeam frumos jumătate de nor
îţi acoperea deja umărul stâng
pe care îl ridicai adesea la întrebările mele
aşa cum coboară pasărea de fier crescută
pe umărul drept
al celui aidoma căruia nu voi fi niciodată.
Să încercăm – i-am spus,
să încercăm să prefacem această ploaie
într-un aer străin de respiraţia noastră.
Să încercăm să prefacem această inimă
într-un aer străin necunoscut păsării de
fier."

ION MUREŞAN
(n. 9 ianuarie 1955)



Deşi n-a publicat decât două volume, la mare distanţă în timp unul de celălalt (*Cartea de iarnă*, 1981, şi *Poemul care nu poate fi înţeles*, 1993), Ion Mureşan e socotit de un bun cititor de poezie ca Al. Cistelecan marele poet al generaţiei '80. Nu numai modicitatea operei atrage luarea aminte la Mureşan. Cartea lui de debut are o *addenda* în care autorul relegă *Izgonirea din poezie*, creaţia lui cea mai remarcabilă. Poemul este documentul liric extraordinar al neputinţei de a scrie. Cineva sau ceva îl izgoneşte pe Mureşan din poezie, care trăieşte, ca altădată Rimbaud, un sentiment de teribilă inutilitate. Poate doar Labiş şi Dinescu, dintre poeţii contemporani, să fi stat în aceeaşi măsură ca Mureşan sub semnul poetului *Iluminărilor*. Nu e numaidecât „dezgustul" rimbaldian de poezie, cât acea revoltă juvenilă, acea „primitivitate" deliberată care decurge din el. *Izgonirea* începe prin a invoca (fără patetism, doar cu o voce sigură, răspicată, cu care se afirmă adevărurile simple) refuzul realităţii de a se lăsa exprimată în poezie. Întâiul vers este memorabil şi foarte în spiritul generaţiei '80 (Magda Cârneci, îndeosebi, Mariana Marin şi alţii): „Nu am decât o singură prejudecată – realitatea". Însă realitatea tace încăpăţânată şi în poem nu se aude decât „gâlgâitul de conductă spartă al gurii". Prozais-

mul este declarat. Limba poeziei este căinată ca neînstare să agaţe realul: „Propoziţii, propoziţii, întunecate smârcuri în capul omului". Întrebările fără răspuns îl târăsc pe poet spre tăcere.

MARIANA MARIN

(10 februarie 1956 – 31 martie 2003)



Versurile Marianei Marin sunt croite din materialul poeziei tragice a Sylviei Plath şi a altor reprezentante ale liricii feminine pe care le va evoca ea însăşi într-o *Elegie* de mai târziu:

„Mutilarea artistului la tinereţe la –15
grade
Nici gazul Sylviei Plath nu e posibil,
nici frânghia Veronicăi Micle nu are
săpun.
Din când în când amintirea stinsă a
Ţvetaevei,
tăcerea în care se îneacă Ahmatova
şi mizeria, sărăcia acelui Ierusalim
din care Else mă cheamă.
Da, Sapho, s-a mai îngrăşat pământul
de când ne-ai lăsat.
Celebra ta urâţenie şi gingăşia lui Emily
n-au făcut să ajungă până la mine decât
aceşti mărăcini
ce-mi strâng aidoma unor cătuşe
talentul şi viaţa."

Autoarea volumului *Un război de o sută de ani* (1981), cu care a debutat, este o optzecistă atipică. Nu e nimic în poezia ei din ludicul şi ironia generaţiei. Lirica Marianei Marin se desparte de la început de textualism (în care, pe urmele lui Alexandru Muşina, poeta vede „eşecul generaţiei '80", comentându-l: „Cine sapă textul altuia/ cade în el// textual// va veni moartea şi nu va avea nici un ochi") şi de jocurile de limbaj ale congenerilor ei: „Eram croşetaţi/ la un text mult mai mare/ Eram coloraţi/ şi zvântaţi/ de crivăţul aceluiaşi subtext din context/ Eram sfârtecaţi/ în intertextul dintre trestii/ trece lebăda/ Eram refuzaţi". Sensul polemic este evident în aceste versuri din *Mutilarea artistului în tinereţe* (1999), prima culegere de după revoluţie (*Atelierele,* din 1991, cuprinzând poezii scrise anterior), dar atitudinea nu e nouă decât în măsura în care se exprimă direct. În chiar poezia care inaugurează volumul de debut (*Sângeroşii utopişti din epoca foiletonistică*), ca un fel de baudelaerian apel către cititor, Mariana Marin îşi sugerează apartenenţa la salonul refuzaţilor. Ea reproduce într-o notă de subsol (iată adevăratul intertext, politic!) câteva cuvinte din *Jocul cu mărgele de sticlă* al lui Hermann Hesse, referitoare la

elitele culturale „decise să rămână devotate spiritului şi străduindu-se din răsputeri să salveze până după scurgerea acestei perioade un grăunte din tradiţia sănătoasă". Cea dintâi lectură a Marianei Marin în Cenaclul de Luni a fost, de altfel, un insucces. Nu s-a mai întâmplat ca un poet atât de bun să nu treacă prin strunga foarte îngustă, dar păzită de un gust desăvârşit, a tinerilor poeţi-critici. Ei au simţit imediat că aluatul liric era diferit de al lor: „Auzi: nu, sufletele noastre nu pot fi salvate,/ dar cea mai bolnavă,/ cea mai murdară,/ cea mai şireată,/ cea mai veselă amintire/ e mai adevărată decât războiul de o sută de ani". Neîncrederea în ficţiune, pariul pe realitatea sufletească netrucată o condamnă pe Mariana Marin la o despărţire de spiritul generaţiei '80 de care era conştientă, fără totuşi a o considera benefică pentru ea: „Într-o zi/ tânărul prozator ne-a descris o provincie imposibilă./ Plini de entuziasm, prietenii toţi au plecat/ într-acolo/ Şi ei ce nebuni!/ Şi ei ce nebuni, îmi spuneam/ înainte de-a mă ascunde în lada de zestre.// De aici nu-mi mai amintesc nimic./ Privesc decăderea familiei/ şi scot ţipete mici pentru posteritate.// Ehei, viclenia cântăreţului orb!/ Când îţi întinde o mână/ ai putea lumina o sută de ani, în plină iarnă/ a spiritului.// Ehei". Poezia aceasta e nu numai trăită, dar devine o parte a trupului: „Ce parte a trupului îţi mai rămâne după ce/ ai scris poezii, mamă?", aşa încât cenzura este o mutilare a însuşi artistului, după cum va spune poeta când şi-a publicat a doua carte, *Aripa secretă*, în 1986. Lirismul ei avea deja acea notă tragică, directă şi singularizantă, în faconda (fireşte, falsă, jucată) a generaţiei '80 şi e probabil ca versuri precum acestea să nu fi putut fi publicate: „Multă vreme pentru noi n-a mai fost viaţă/ decât râsul scurt din camerele de gazare./ Multă vreme am stat cu botniţa lipită de suflet,/ în vreme ce cuvintele ne ocoleau,/ scoase din minţi./ Cărătorii de cenuşă de azi,/ viitoarea cenuşă de mâine,/ noi am întrecut în splendoare Inchiziţiile de altădată/ (chiar dacă uneori – pe la începuturi –/ le-am plâns din pudoare la piept sărutându-le dreapta)./ Sinucigaşi în slujba sinucigaşilor./ Noi am privit răsăritul şi apusul deodată./ Corbii care vă dau târcoale uneori noaptea/ sunt umbrele noastre/ ce-au să vă însoţească încet spre euglena viridis,/ în uşorii saci de gaz,/ toate minciunile despre libertate". Editorul, poetul Florin Mugur, căruia cartea îi este dedicată la reeditarea din 2002, a indicat tinerei poete o soluţie de compromis şi anume referinţa la celebrul *Jurnal al Annei Frank*, fetiţa de 13 ani care a stat ascunsă într-o mansardă din Amsterdam, notând într-un caiet totul, ca o viitoare scriitoare, înainte de a fi descoperită şi expediată de nazişti în lagărul de la Bergen-Belsen. Poeziile au fost împănate de trimiteri la Anne Franck („Poeme pentru tine, Anne Franck!"), la „Zugravul H" şi la lagărele fasciste. Poezia reprodusă mai sus a primit titlul *Sonderkommando* şi o notă de subsol scoasă din *Mother Night* al lui Kurt Vonnegut Jr., în care se explică în ce constau detaşamentele de la Auschwitz cu acest nume. Mariana Marin a mers până la a divulga, într-o manieră metaforică, desigur, trucul folosit: „Ce uşor îmi vin cuvintele, Anne,/ Când scriu despre tine,/ despre jurnalul tău numit Kitty, despre sora ta Margot./ Ce chin erau până acum! [...] Poemul e o fiinţă democrată./ O fiinţă morală./ Lui îi creşte capul / chiar şi sub cizmele-n marş." Sub pavăza referentului fals, poeta a publicat versuri care n-ar fi văzut ca atare lumina tiparului decât după 1989, şi a recunoscut ea însăşi nepotrivirea cu spiritul înalt şi idealist al epocii comuniste: „Vremea poemului înalt, ameţitor/ a trecut/ gândul negru şi sârma ghimpată/ vor ţine minte doar aceste elegii..." Rămâne întrebarea dacă procedeul este moralmente îngăduit. Experienţa ulterioară i-a dat dreptate Marianei Marin care n-a mai putut publica nimic până după revoluţie. O demetaforizare accentuată a discursului, tot mai elocvent şi persuasiv, a făcut şi mai transparent mesajul politic. În lipsa referinţei la fascism, *Elegia IX* de exemplu, din *Atelierele* (scrisă în anii '80) a rămas literatură de

sertar, din cauza sincerității ei sfâșietoare și îndoielii de valoarea etică a artei:

> „O, vinovăția și spaima
> în fața adevărurilor sugrumate!
> Cine va depune mărturie
> pentru crimele împotriva noastră?
> Cuvintele simple de acum,
> înșurubate în singurul trup,
> pe care îl pot da morții,
> vă vor face mai buni?
> Nu sunt o ființă morală.
> Cine, *trăind*, ar putea rămâne
> curat și integru?"

„Auzi și tu viscolul care ne spulberă de pe acum viitorul?", se întreabă poeta într-o altă elegie. După 1989, acest pesimism e la fel de fără speranță. Moștenirea personală, apăsătoare, este acum aceea care nu îngăduie poetei să zărească nicio licărire de lumină: „Când m-am apropiat de treizeci de ani/ a început vârtejul/ În jur dezastrul devenea tot mai intens..." Mariana Marin avea exact această vârstă când îi apare *Aripa secretă*. Trăia deja sentimentul că i se luaseră cei mai buni ani din viață. O spune abia acum, spre sfârșit, cu o franchețe tragi-comică pe care biografismul atât de des invocat de optzeciști a avut-o rareori.

> „Mi-e dor de poemele cărora doar eu însămi
> le eram universul.
> Îmi urmăream târșâitul zilnic,
> firișorul de păr câinesc
> crescut pe vârful nasului
> timp de o săptămână udat
> (al dracului!) cu lacrimi amare;
> fusta-nflorată rotită-n pulberea dimineții,
> scarabelul din inimă, clepsidrele minții,
> amarul
> și poate-poate eram fericită.
> Asta mi-ați luat.
> Posibilitatea de a mă număra eu pe mine
> însămi
> printre ființele lui Dumnezeu,
> de-a mă bucura liniștită și eu de ceva.
> Nu mult: un pumn de țărână vorbitoare,
> un căuș de cenușă aruncat pe-ntinsul mării,
> un viermișor vesel și cu bun-simț.
> N-aș fi aruncat atunci niciodată blestemul,
> n-aș fi săpat la groapa voastră
> cu atâta poftă și har.
> Da, știm și asta: neîncrederea în mine
> A fost una din puținele voastre bune
> intuiții.
> Bun. Luați-vă acum și răsplata:
> Firișorul de păr câinesc crescut pe vârful
> nasului
> Timp de o săptămână (al dracului !)
> și-amarul...

MARTA PETREU
(n. 14 martie 1955)

Nota personală a poeziei Martei Petreu a fost din capul locului cerebralitatea laconică (*Aduceți verbele*, 1981), tăietura exactă și fină a frazei, ca o incizie chirurgicală, un lirism rece și intelectual, cultivând apoftegma, definiția, reflecția scurtă, ca o piele bine întinsă pe oasele ideii: „Luciditatea ca un țap în rut"; „Înăuntru e creierul tânăr/ pofticios – vulpe veșnic gravidă"; „Trupul: unica mea singurătate"; „În acest spațiu imaginația se descompune ca o zidărie"; „În vecinătatea durerii frica are bot de lapte"; „Moare în Marta zi de zi o femeie" etc. Multe din aceste imagini sunt de fapt niște *concetti*, căci poezia Martei Petreu e înrudită la început cu a „manieriștilor" de felul lui Ion Stratan, Emil Hurezeanu sau Eugen Suciu, cu toate inevita-

bilele diferențe. Absența (ori chiar interzicerea) senzualității și preferința pentru idee nu defeminizează poezia Martei Petreu. „Semnele" feminității – exterioare sau interioare – sunt peste tot: cutia de pudră, rujul „etalat cu francheţe" și chiar câte o puternică metaforă a sensibilității: „Cu o floare dacă mă atingi/ mă umplu de clopote". Poeta se întreabă: „Cum să scriu poeme tandre, mă întreb,/ cum să scriu?". Sau, mai subtil: „De cât orgoliu ar fi nevoie pentru ca ideile să devină senzații?" Aceste poezii au, în frăgezimea lor sensibilă, acel aspect biografic, trăit, de experiență sau de impresie nemijlocită, care va deveni dominant în volumele de după 1989.



În legătură cu poezia Martei Petreu din *Dimineața tinerelor doamne*, Ion Bogdan Lefter a remarcat: „intersecția a două direcții importante" ale noii lirici: „Prin modul trufaș și necruțător în care se privește în oglindă și prin deschiderea către marile categorii ale existenței, (ea) aparține seriei orgolioșilor moraliști (Petru Romoșan, Ion Mureșan, Mariana Marin, Ioan Morar); în timp ce seducția abstracțiunilor și a concentrării o înscrie în seria conceptualizanților (Liviu Antonesei, Ion Stratan, Călin Vlasie)". La numele din această serie din urmă îl putem adăuga pe al lui Ion Bogdan Lefter însuși. Lucrurile stau, probabil, așa, deși cea mai izbitoare trăsătură a poeziei Martei Petreu se găsește la puțini dintre poeții generației ei: introspecția lucidă, aproape clinică, adevărată incizie pe epiderma sentimentului. Această jupuire necruțătoare, care lasă sufletul la vedere, palpitând și sângerând, o aseamănă pe poetă cu Angela Marinescu și cu (maestră a amândurora) americanca Silvia Plath. Marta Petreu este o egocentrică prin natură, de o trufie ce se cuvine înțeleasă mai ales ca o lipsă de menajamente față de sine.. Orgoliul ei constă în a se lua pe sine ca exemplu negativ, disecându-se cu un bisturiu ascuțit, spre a-și arăta suferința, frustrarea, lipsa de speranță și eșecul. E vorba de un lirism al deziluziei, care însă nu se maschează, ci se declară: poeta pune degetul pe rană, scormonește în locurile cele mai dureroase, cu o cruzime insuportabilă. Dacă substanța lirică este, neîndoielnic, morală, ea nu se exprimă decât rareori direct prin intermediul unor „cuvinte mari și poetice", după cum spune Ion Bogdan Lefter, citând un vers al poetei: acestea sunt de obicei suspendate metaforic, introduse, ca niște pietre prețioase, în montura unor pseudodefiniții lirice. Cerebralitatea e mai mult chestiune de vocabular (rece, noțional) și nu reușește să ascundă cu totul frustrarea afectivă. Logica lirică stă pe un strat de senzualitate. Elogiul creierului („să mă adăpostesc în propriul creier/ ca-ntr-un uter matern") se însoțește cu bulimia simțurilor („carnea încă se ospătează din conștiința de sine/ carnea mea mă înfulecă"). Alungate pe ușă, imaginile corporalității revin pe fereastră: pielea, sângele, nervii. Poezia de dragoste propriu-zisă e relativ târzie, abia în volumele de după 1989, în care se poate remarca un ton din ce în ce mai sumbru. Senzualitatea nu mai e reprimată, dar nici asociată cu stări de plenitudine ori de juisare: „Starea de extaz luminos îmi rămâne străină", scrie poeta, care se lasă tot mai des pradă disperării („La ce să mai nădăjduiesc când nu mai pot?"). Eroticele (câte sunt) exprimă mai degrabă frustrarea decât

satisfacţia. În maniera ei concisă şi memorabilă, poeta evocă „noaptea de maturitate/ a feminităţii mele uzate". S-a obligat să-şi reteze iluziile precum tatăl reteza iarba cu coasa. Dar tot ce încearcă să reprime se răzbună: „Tot ce ţin sub capac/ sare din mine ca uleiul dintr-o tigaie încinsă". Cruzimea autoscopică e fără egal în poezia generaţiei '80.

„Cândva în adolescenţă mi-am programat
prin corpul meu de carne şi mentă de
cimbru sălbatic
în floare
să-nvăţ ce este răul
să înţeleg ce-nseamnă moartea, coşmarul,
curvia şi
sminteala
ce gust are plăcerea trădarea excesul
dezolarea
cum se transmută un fapt-de viaţă
în vers: voiam scriind poemul să fac o
gaură-n cer. Da
Doamne. Cerul. Al tău.
Am vrut să-mi fac poemul ştiind ce este
răul."

Sinceritatea e câteodată „neruşinată" (o culegere din 1993 se intitulează *Poeme neruşinate*), mărturisirile sunt fără perdea şi aproape cinice:

„Bărbaţii mei – de-o oră sau de ani
Viii şi morţii la grămadă –
bărbaţii mei da trupuri mirositoare
asudate
sub care am scâncit (din voluptate sau
din politeţe)

Da. Unii îmi plăceau
Iar alţii – unul-doi – deoarece-i iubeam
m-am programat să-mi placă
Da. M-am culcat cu ei pe apucate

Bărbaţii număraţi ai mei
închişi în mine ca-ntr-o eprubetă
s-au strâns acum aici: sunt o falangă."

Şi încă:

„Priveşte-i. Te cheamă
te-ademenesc pe tine bărbatul tânăr
animalul fraged:
vor să te scuipe să te consoleze vor să mă
vândă ţie pe degeaba
vor – binevoitori – să te prevină vor să-ţi
şoptească
la ureche

ce-ai să păţeşti culcându-te cu mine
Ei. Bărbaţii mei. Eu le-am gustat saliva
Priveşte-i. Nu e nevoie să mă vândă
Îţi spun cu voluptate ce-o să vină:
sexul tău
fierbinte

sângele tău saliva ta ori sperma
şi – dacă-mi plângi pe pântece ca alţii –
lacrimile tale
le metamorfozez da toate astea
în cerneală"
Oho. Iubitul meu. Cerneala cu care scriu
neruşinat poeme."

În fine:

„Da. Scriu cu sânge. Cu sânge al meu. Şi
cu cerneala
ce curge lent – în loc de spermă – din
trupurile voastre
noduroase
Soldaţi ai mei pe care-i duc Dincolo."

Există puţine poeme la fel de puternice liric în toată poezia noastră. În culegerile din urmă (*Scara lui Iacob* e din 2006), coşmarurile, dezabuzarea, oroarea fac locul unei spaime în tonuri bacoviene („Domine. Tată. Cineva îmi bate noapte de noapte în fereastră/ cineva se izbeşte de stilcă uguie da îmi vorbeşte/ păsăreşte din guşă") sau unui început de resemnare care aminteşte tot de poetul *Plumbului*, trecut însă

prin filtrul psalmilor arghezieni („Nu mai am milă nu am răbdare mi-am pierdut umilinţa/ inima mea este grea ca o casă de fier/ şi închisă"). Suferinţa e îndurată cu stoicism. Vaietul sufletului abia dacă se aude („Mă doare, mă doare, mă doare,/ carnea mea puţină şi muritoare"). E târziu pentru fericire, pentru iubire, pentru orice („E târziu pentru orice fel de iubire...// Aşa că am stat pur şi simplu/ verticală/ goală puşcă şi aburind/ în faţa ta/ cum stau noaptea la fereastră faţă în faţă cu bezna// Da. Aburind/ cum abureşte dimineaţa sub soare/ pământul acela mănos din grădină/ Oho. Pământul acela pe care eu l-am călcat în picioare// Era târziu"). Nu mai licăreşte nicio speranţă:

„Acum pot să ascult...
cum sfârâie
ca o lumânare udă de sânge
carnea trupului meu aprinsă de moarte"

Marta Petreu este o poetă excepţională, nepreţuită la justa ei valoare de o critică închinată adesea unor idoli mult mai modeşti.

Poeta este totodată şi o strălucită eseistă, informată filosofic şi care aplică de obicei la literatură observaţii din logică şi din filosofie (cu predilecţie din Aristotel). *Tezele neterminate* (1991) e o culegere de astfel de eseuri superbe prin rigoare, despre refuzul nesocratic de către Marin Preda al vorbirii ca favoare a zeilor ori despre sofismele din Caragiale („Eroii lui Caragiale vorbesc şi argumentează – aşadar gândesc! – într-un mod profund defectuos; probabil este trăsătura cea mai frapantă şi totodată cea mai puţin analizată..."). Exemplificarea polisilogismelor din *Căldură mare* ar merita să fie reprodusă în manualul de literatură. Toată chestiunea este reluată, sistematic şi cu bibliografie, în *Jocurile manierismului logic*, cu scopul de a defini opoziţia dintre clasicitatea naturală şi manierismul artificial. Cel mai bun studiu istoric privitor la extremismul tânărului Cioran este *Un trecut deocheat*. Nediscutată serios în România, după 1999, când a apărut prima ediţie, cartea Martei Petreu a fost luată în seamă aşa-zicând prin ricoşeu, când s-a tradus aceea a Alexandrei Laigniel-Lavastine (*L'oubli du fascisme*), dar din păcate nici atunci pentru caracterul ştiinţific impecabil al demonstraţiei, ci doar din cauză că Lavastine preluase ad-litteram, dar scoase din context, multe din observaţiile autoarei. Informată până la amănunt şi procedând cu maximă exactitate, *Un trecut deocheat* aşază rătăcirea ideologică a autorului *Schimbării la faţă a României* într-o lumină aproape definitivă. Nu e mare lucru de adăugat nici schiţării cadrului istoric, nici datoriilor lui Cioran faţă de filosofia culturii din Spengler ori faţă de filosofia lui Nietzsche. Amestecul de naţionalism şi de europenism din gândirea cioraniană e cântărit cu o balanţă foarte fină, care permite o paralelă cu Lovinescu, niciodată crezută utilă de comentatori, şi una cu gândirea legionară, niciodată privită fără umbra de prejudecată. Studiul Martei Petreu nu exclude aprecierile tranşante, dar nu se transformă într-un proces şi cu atât mai puţin într-unul de intenţie. Pentru cine va dori să reia întregul contencios, el se va dovedi inconturnabil. Dincolo, inevitabil, de nuanţe şi, poate, de noi documente, nimic esenţial nu mai rămâne de spus. *Ionescu în ţara tatălui* îl readuce în mijlocul congenerilor pe autorul lui *Nu*: împărtăşind o vreme ideile şi idealurile generaţiei '27, Ionescu se desparte, printre primii, de ele după 1936, când simte, spre deosebire de Cioran, primejdia rinocerizării. De altfel, Marta Petreu interpretează piesa de teatru scrisă după mai bine de două decenii ca rod al traumatismului „greu de vindecat" din anii petrecuţi de Ionescu în „ţara tatălui". De altfel, germenele bolii politice descrise în piesă Ionescu îl regăseşte târziu în biografia proprie, inclusiv cuvântul (rinocerita), care-i trecuse prin minte, dar pe care îl uitase când concepea *Rinocerii* şi când toată istoria i se păruse inspirată de o experienţă a delirului nazist relatată undeva de Denis de Rougemont. Marta Petreu descoperă cu această ocazie, şi le foloseşte pentru prima oară, scrisorile adresate la

sfârşitul războiului de Ionescu, aflat la Paris, lui T. Vianu, aflat în ţară, în care viitorul dramaturg deplânge „România reacţionară” din fantasmele ideologice ale generaţiei lui şi indică limpede alternativa la antioccidentalismul mistic al unor Pârvan, Blaga şi Nae Ionescu în europenismul raţionalist al unor Lovinescu, Zarifopol şi Vianu însuşi. Personajul Logicianului din *Rinocerii* îl are ca prototip real pe Nae Ionescu. O latură inedită a prezenţei (fie şi prin corespondenţe pariziene) a lui Ionescu în România este implicarea lui (pe care N. Carandino şi-o va reaminti în memorii) într-un scandal de presă. Ca să scape de gravele acuzaţii aduse de Ministerul Apărării ziarului *Dreptatea*, care publicase o caricatură cu un militar român purtând pe mânecă literele *T.V.* (referire la divizia *Tudor Vladimirescu* în care sovieticii înrolaseră ofiţeri şi soldaţi români căzuţi prizonieri), ţărăniştii recurseseră la o diversiune: semnalaseră un articol al lui Ionescu din *Viaţa Românească*, pe atunci condusă de Ralea, care era şi ministrul Artelor, articol în care un „trimis al regimului Antonescu” la Vichy îşi justifică sinecura printr-o serie de „trivialităţi la adresa armatei”. Explicaţia oferită în replică de *Viaţa Românească* e puerilă: ar fi fost publicat din greşeală un articol în locul altuia. N. Carandino care avusese ideea diversiunii nu se gândise (o recunoaşte el însuşi) că se va ajunge la condamnarea lui Ionescu de către Tribunalul Militar. Culmea ironiei: nimeni nu-i comunică lui Ionescu sentinţa, mai mult, se pare că el n-are de fapt habar de ce se petrece în ţară. Cartea Martei Petreu oferă o lectură pasionantă tocmai prin astfel de revelaţii, admirabil puse în pagină, care ne dau o imagine a epocii. Trebuie spus şi că, publicând ea însăşi în 1991 scrisoarea din 1946, care pusese armata la zid, Marta Petreu va fi sever admonestată de Ionescu într-o lungă epistolă, afirmând că nu doreşte ca un text vechi de aproape o jumătate de secol să-l implice în jocurile politice din abia eliberata de comunism „ţară a tatălui”. *Filosofii paralele* este o culegere de eseuri, unele foarte spirituale, în maniera „tezelor neterminate” din prima carte a Martei Petreu (intitulate *Parva culinaria*, înfăţişează cu tot seriosul, dar cu un mare umor, şi încă după o idee a lui Nietzsche, felurile de mâncare ale diferiţilor autori şi personaje: „Îmi amintesc toate mesele tuturor personajelor din toate cărţile pe care le-am citit”). Centrul de greutate al *Filosofiilor paralele* e dat de articolul publicat iniţial în *România literară* la mijlocul deceniului zece şi care a stârnit furia fanilor filosofului despre plagiatul lui Nae Ionescu după Evelyn Underhill. Cu acurateţea obişnuită, demonstraţia este fără cusur. În sfârşit, o carte adorabilă este *Filosofia lui Caragiale* „Ce cunoştinţe de filosofie a avut Caragiale?”, se întreabă din capul locului autoarea, recunoscând că întrebarea „este tentantă pentru că pare neverosimilă” şi poate stârni zâmbetele ironice ale cititorilor „serioşi”. Mai ales, că, numărând numele de filosofi menţionaţi nu prea des de scriitor, nu-i ies la socoteală decât vreo patruzeci, iar unii pot fi trecuţi pe listă doar cu oarecare bunăvoinţă (Heine, de exemplu, pomenit de şapte ori, şi chiar Machiavelli, de cinci ori, care se află în capul listei!). De tot hazul e faptul (relevat de asemenea în premieră de Marta Petreu) că lui Caragiale îi datorăm primul examen al filosofiei lui Nietzsche în România (numele filosofului fusese amintit cu un an înainte de Gherea şi preluat de Maiorescu în cursul de la universitate cu un an după): nu scris de el, ci de foarte tânărul pe atunci Rădulescu-Motru, solicitat de Caragiale să colaboreze la *Epoca literară* cu un articol de filosofie, dar nu „de aceea transcendentală, cum învăţaţi voi prin Germania”, „ci ceva mai piperat, care să facă pe adormiţii noştri să strănute”. Suntem în 1896 şi *Epoca literară* publica în supliment, din aprilie până în iunie, un veritabil serial filosofic Nietzsche. Caragiale s-ar fi arătat entuziasmat, citind fiecare articol de câte două ori, şi corectând punctuaţia. Serialul a devenit ulterior primul studiu monografic despre Nietzsche la noi şi unul din primele din Europa. Se pare că ideea editării a fost a lui Caragiale. Apariţiei în *Epoca* a articolelor i-a pus capăt intervenţia

Regelui Carol care nu suporta ideile conaționalului său. Marta Petreu pune la bătaie mai departe două articole ale lui Caragiale, pe care principalul său biograf le-a legat de o singură zi (25 iunie 1897) când autorul lor a făcut, dimineața, o vizită lui Hasdeu la castelul de la Câmpina și seara, una lui Gherea, în restaurantul gării din Ploiești. *De la d. C.D. Gherea* este, fără îndoială, o bucată de un haz filosofic imens: aceea în care Caragiale vede în „pulpa de vițel" lucrul în sine și în cuțitul cu care o tăia Gherea „spiritul nostru". Paginile consacrate de Marta Petreu lecției de filozofie kantiene servită (da, servită!) de Caragiale lui Gherea sunt, cum altfel?, delicioase. Marta Petreu îi surprinde lui Caragiale „jocul": făcând mereu caz de lipsa lui de educație sistematică, dar fără a-și ascunde „nacafaua", părerea de rău, că n-a învățat filosofia la școală, ca alții, Caragiale trebuie citit prin antifrază. El nu e nici atât de naiv, nici atât de neinstruit cum vrea să pară. Marta Petreu culege din proza scriitorului dovezile irefutabile ale bunului său simț filosofic. Nu atât sensul de înțelepciune (confundată curent cu filosofia, așa cum deșteptăciunea trece în ochi proștilor drept inteligență), cât în acela de umor superior al ideii. Ironizând cuțitul lui Gherea care, oricât ar tranșa pulpa vițelului, nu ajunge niciodată la „sinele" ei, Caragiale dovedește o înțelegere a analiticii kantiene de care filosofi de meserie n-au avut parte în toată cariera lor. În totul, eseistica Martei Petreu este, ca și poezia, absolut remarcabilă. Locul autoarei în istoria literaturii române trebuie reconsiderat.

ION STRATAN
(1 octombrie 1955 – 20 octombrie 2005)



„Aveți aici/ urmele unui imperiu sintactic/ din vremea când vă puteam numi...", spune poetul pe prima pagină a *Ieșirii din apă*. Această lirică declarație, neobișnuit de clară, conține un adevăr și un program. La originea manierei lui Ion Stratan fiind *Jocul secund*, dar apoi tot mai mult *11 elegii*, vom descoperi în *Ieșirea din apă* un impresionism subtil, inteligent, bazat pe asocieri șocante și pe alte reguli de construcție decât acelea uzuale în limbă. „Codul" barbian este evident, de exemplu, în *După ploaie*: „atâtea coropișnițe urcând în luptă dreaptă/ atâtea pajure-necate-n burlan după ploaie/ atâția rătăciți trăind pentr-un cântec/ atâția rozmarini căutători de larve// doar curcubee-hamac pentru aerul/ indiferent, pieptănat/ de o ploaie/ ce le-mparte pe toate". Ermetismul aparent implică o perfectă claritate interioară. Poeziile sunt tăiate în forme regulate, au muchiile cristalului. Din geometria lor secretă emană căldură, tandrețe, senzualitate. Lirismul de epură al lui Ion Stratan exclude confuzia sentimentală, foiala obscură, animală din suflet repede expurgat, ridicat la idee: („câteva sentimente/ mănuși umede cu

care/ moşesc în gând"), deşi niciodată steril, uscat. Suprafeţele netede ale poemelor ne încălzesc ochiul, aşa cum culoarea unor anumite pietre preţioase dă senzaţia că e agreabilă, caldă: „uneori m-aş opri doar la tine/ frumuseţe înceată/ cum ţi-aş stîlci numele/ n-ai să te schimbi/ frumuseţe, frumuşaţă/ bisturiu de angora/ navă pierdută pe-o emisferă de măr/ uneori m-aş opri doar la tine/ frumuseţe înceată/ tu, care porţi laserul/ cald ac de păr". Pe ruinele vorbirii comune, înfloresc micile provincii ale cuvintelor, geometric orânduite şi trimiţându-şi mesajele ca nişte reflexe intermitente, asemeni jocurilor palide ale farurilor pe mare. Răceala caldă a acestor poezii este datorată neîncrederii în sentimentalitatea manifestată ca atare. Retoricii afective – despletite, difuze, concupiscente – îi este preferată o retorică pur lexicală, nobilă, intelectuală, abstractă. Cedând iniţiativa cuvintelor, poetul pare a recurge la o muzicalizare a vieţii interioare. Semnele de pe partitură mai poartă în ele doar umbra sufletului („o notă ca/ umbra sufletului pe partitură"), aparenţa lui intraductibilă („oricum nu se poate traduce/ ceea ce spun – fermecată drojdie/ a unui fel de sentiment căzător...). Afectivitatea abolită, grad zero al stării emoţionale, din care creşte frumuseţea (deseori invocată) a planelor şi liniilor, a formelor cristaline, infinite în regularitatea lor, a unei lumi în care inteligenţa pune cea mai desăvârşită ordine folosindu-se de tăişuri, bisturie, care împart, despart, netezesc, înjumătăţesc, geometrizează. Este prin excelenţă o lume a văzului: a celor văzute şi nevăzute, a clarobscurului, a fetelor-morgana, a ocheanelor triste, a transparenţelor. Între suflet şi ochi legătura o fac lentile complicate. Curiozitatea este de a constata că laserul privirii, care transpersează lucrurile, este la rândul lui creator de ambiguitate: nu una a simplei opacităţi, a emoţiei impure, murdare, dar una a structurilor clare şi a netezimilor impecabile.

Cinci cântece pentru eroii civilizatori se deschide cu invocaţie a rostirii. Tăcerea e ruptă, odată cu vraja nenăscutului. Poetul iese în cuvinte. Dar nu de la început. Poezia ca nespunere continuă să-i obsedeze fantezia. Abia mai târziu realul devine hrană pentru spirit, urcând din gură în ureche. Poetul e cel fără nume, Dumnezeu însetat de creaţie. Lirica rostirii uzează de jocuri lingvistice, de eufonii (jocul lui Ion Stratan se petrece la nivelul fonologic şi chiar morfologic, mai rar la nivelul lexical). Sunetul versului are o mare puritate. Iată un fel de gnomism bazat deopotrivă pe sentinţă şi pe sonoritate, cristalin şi lapidar:

> „această închidere, aceşti dinţi
> înseamnă părinţi
>
> acest fâlfâit
> descompunere în ger
> înseamnă cer
> cele bune
> nu-nseamnă nimic
> hieroglife şi rune
>
> tribul cu surlele, sur
> înseamnă doar sensul mai pur
>
> sub lampă, departe
> o doamnă înseamnă
> în carte
>
> câteodată, prin foi, o destup
> inima pe care o beau şi o rup
>
> câteodată-i duc dorul
> berzei ce-i scriu doar piciorul
>
> lângă mine
> Sfinxul
> care se-nseamnă
> pe sine."

Oglindă în cupolă are ca subtitlu *Sinele*: „Din gând atârnă realul/ ca o rochie cu spatele gol". Intrarea în sine deschide întâia poartă spre realitate. În *Luminile şi rodia* intervine iubirea. La fel

de laconică, poezia are acum toți porii deschiși, e aproape senzuală, de o imensă delicatețe:

„Nu mai e, nu mai e
Părul ei moale ca marmura
din care-i făcu arcul
Dianei din Poitiers
și ce să-mi mai reamintesc
din ziua zilelor, Întâi
cu gura-n chip de arabesc
amprentei sale de călcâi?

De-aș fi vrut să zbor, ușorul
Nededat la spaime norul
Mi-ar fi dat o clipă doar
Din căderea lui Icar
De-aș avea-n picioare, două
Urma cojilor de ouă
Mi-ar fi dat mirarea doar
De-a cădea uimit sub car

O monedă toarce firea
Candiano și Moira
și în zbor pierdut e versul
de nu l-ați uita, încalte
norul ce-ți îmbracă mersul."

El și *Pentameronul* lărgesc realul dincolo de limitele individualității. Apare lirica socială, dacă pot spune așa, oda (parodică), satira, sarcasmul. Față de versiunea din *Aer cu diamante*, *Pentameronul* conține schimbări majore care nu sunt în avantajul poemului. *A* dispărut *Argumentul*:

„De-aș apărea să vă cânt din liră-degeaba!
Coroana de urzici pe creștet mărește geniul
și graba
Inflația scade geniul și grația.
Sunt un muncitor. Muncesc cu
Spiritul. Vă scriu aceste rânduri rugându-vă
Să-l promovați pe elevul Popescu",

care imagina pe poet drept un rapsod, într-o viziune ironică. Părțile a treia și a cincea au fost înlocuite și nu mai au claritatea din prima formă. Finalul poemului era epatant prin mimarea simbolismului decadent, bacovian, și prin caragialismul voluntar, care ducea la ultimele consecințe ideea pseudo-rapsodului („Mărturisesc. Am scris totul/ În beții, lupanare. Sunt Mațe-Fripte/ Privesc la comèdie, plâng/ Curat murdar. Căldură mare"). Am fi fost tentați să bănuim în aceste modificări mâna Cenzurii. Dar când Stratan reia *Pentameronul* într-o primă antologie din lirica proprie, după revoluție, *Biblioteca de dinamită* (2001), el păstrează forma modificată, deși putea foarte bine s-o restituie pe cea inițială. Bănuiala se îndreaptă acum spre accentuarea formalismului și a dificilului dintr-o poezie tot mai abstract-cerebrală. Lapidaritatea sentențioasă face loc unui discurs sfărâmat, mozaicat, și unei retorici de tip avangardist. Ludicul își pierde hazul. Intertextul (bacovian, barbian, arghezian, nichitastănescian etc.) alunecă într-un textualism sterilizat. În felul lui metaforic, dar exact, Al. Cistelecan a sugerat această sclerozare a poeziei lui Stratan vorbind de o „meserie a inefabilului" care a transformat treptat, „gravitația vizionară a lirismului" în virtuozitate goală, veritabilă „aventură a performanței". Între optzeciști, Stratan e mai aproape de I.B. Lefter, E. Suciu sau Bogdan Ghiu decât de Coșovei, Cărtărescu, Vișniec sau Mariana Marin.

MAGDA CÂRNECI
(n. 28 decembrie 1955)



Magda Cârneci părea să fie la debut (*Hipermateria*, 1980) vocea cea mai reprezentativă a generației ei. Din nefericire, ea nu și-a ținut promisiunea în cărțile următoare. Prima ei carte se deschide cu o poezie programatică intitulată chiar *O, generația mea*, în care nu sunt doar toate ideile și clișeele liricii optzeciste (totul are semnificație, nimic nefiind indiferent, poezia privește deopotrivă pe poet și lumea întreagă, adevărul îl angajează plenar pe artist etc.), dar și un mod de a-și proclama – direct și categoric – furia și orgoliul. Numai Elena Ștefoi mai este atât de furios-orgolioasă. Dar poezia Magdei Cârneci e mult mai discursivă, mai oral-adresată, plină de apeluri, exhortații, revendicări. E un lirism al cuvântării, mai degrabă decât al cuvântului, cum niciun congener nu mai scria. Claritatea contează mai mult decât sugestia, iar vigoarea expresiei mai mult decât subtilitatea ei. Nu este aproape nimic feminin în *Hipermateria*. A doua însușire a poeziilor (teoretizată de toți optzeciștii, dar de puțini respectată) este realismul lor: atenția întoarsă spre cotidian, banal și chiar umil. Dar umilul nu e pur și simplu repus în drepturi, ci înnobilat printr-o aură așa-zicând mitologică, e la fel ca la Stoiciu:

„Spun numai:
Bătrâna femeie de serviciu Maria
ea care nu știe bine vorbi
dar care știe înjura la necaz
ea care nu a gândit niciodată la nimic
altceva
decât la masă și casă (aflate undeva în
afara orașului)
în paradis)
și râde gros când verde tineri bărbați și
tinere femei
împreună

Bătrâna femeie de serviciu Maria, pe care
prea bine o știi
cu fața ei călcată de talpa unei vite
puternice
ori a unei șenile ori a unui pantof cu toc
foarte înalt

strânge tinichele, sticle goale și resturi
care-s mai
prețioase ca aurul face patul, bocancii,
face pretutindenea
curățenie când deja e prea târziu
cu nerușinare își ține
sânii uscați în palmele crăpate și negre
când
nu te aștepți când ți-e foame dinaintea
ochilor tuturora
fricoșilor, când nu mai e nimic de făcut

trece lată cât ușa și urâtă ca moartea, o
vizitează noaptea
îngerii, tomberoanele, ziua domnii și
doamnele,
le ghicește în palmă, le promite, îi iartă

ca un câmp de bătălie trecută, ca o arie
demult treierată,

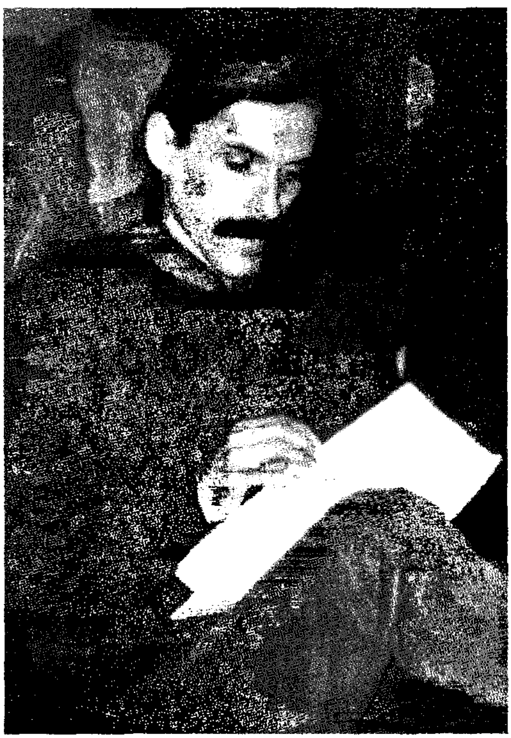
ca un vechi truism mai banal decât
naşterea procreaţia
moartea, o lozincă, salvarea, o iluzie,
mama, o pată de sânge,
realul cel mai real

care place mult mai mult doamnei viaţă
decât orice frază frumoasă,
orice bomboană cu lapte învelită în
staniol

după care şi
bătrâna femeie de serviciu Maria se dă
totdeauna în vânt"

O profesie de credinţă mai realistă nu s-a scris în poezie de la acelea ale lui Bogza din anii '30. - „Să privim realitatea în faţă", pretinde imperios Magda Cârneci într-unul din versurile cele mai memorabile ale întregii ei generaţii. Niciodată, în volumele următoare, poeta n-a regăsit acest ton şi nici uimitorul curaj, date fiind condiţiile din deceniul 9, de a-i pune pe poeţi în faţa responsabilităţii lor esenţiale.

MIRCEA CĂRTĂRESCU
(n. 1 iunie 1956)



Prin 1978 şi-a făcut apariţia la Cenaclul de Luni un student din anul al doilea de la „Română" (cum e numită în limbaj studenţesc facultatea respectivă), uscăţiv, negricios, cu o faţă mică adunată parcă toată în privirea foarte fixă. Nu părea nici stingherit, nici peste măsură de comunicativ. Ştia desigur că-i precede un început de reputaţie literară şi voia probabil s-o verifice. Auzisem de numele lui de la Ov.S. Crohmălniceanu, foarte entuziast de pe atunci în ce-l priveşte. A citit un singur poem, extrem de lung, cu o voce nazală, mecanică şi egală, fără efuziuni, dar care accentua versurile exact acolo unde te aşteptai mai puţin. Abundent imagistic, chiar torenţial, poemul a curs o vreme monoton, obositor, dar, după câteva zeci de versuri, a început să-şi arate forţa: deloc dezorientat sau flasc, din contra, tăios, lucid controlat, a mers până la sfârşit într-un *crescendo* care nu-ţi permitea să respiri. Tânărul era Mircea Cărtărescu şi va debuta cu volumul *Faruri, vitrine, fotografii*, (1980), care promitea un mare poet. Întâiul lucru care s-a observat la el era plăcerea cuvintelor. Rareori un poet a fost astfel vorbit de cuvintele sale ca Mircea Cărtărescu. Nu în sensul stupid, de incontinenţă verbală; căci aproape totul e la locul lui, în aparent nesfârşitele lui poeme, şi inteligenţa stă cu ochii deschişi la căpătâiul inventivităţii lexicale. Dar cuvintele ies, ţâşnesc, curg ca dintr-un corn al abundenţei; se atrag şi se izbesc unele de altele cu zgomot; se rostesc în

vârtejuri din ce în ce mai iuţi; se lipesc unele de altele ca atomii în moleculele uriaşe de materie vie; cad, plutesc, zboară, alunecă sau se rostogolesc. Din această vorbire neobosită răsare viziunea lirică. De la tânărul Nichita Stănescu, niciun poet nu a mai dat o impresie la fel de ameţitoare că reconstruieşte prin cuvintele sale lumea. Centrul de greutate al volumului îl regăsim în poemul intitulat *Căderea.* Punctul îndepărtat de plecare al *Căderii* este barbian şi nichitastănescian. Invocaţia iniţială a „Lyrei de aur" care să „înstrune" cântul, cum ar fi zis autorul *Ritmurilor pentru nunţile necesare*, e urmată de sugerarea unui mod nou de a vedea lucrurile, prin intermediul unui ochi ce „ţese-mprejur de sine/ un fel de lumină, pe care alt ochi/ ar primi-o ca noapte şi-ar închina-o/ zeilor melancolici ai nopţii". E vorba, în această primă parte a *Căderii,* de o viziune cosmogonică. Lumea increatului e o lume plană, survolată de o pasăre în două dimensiuni care poartă în cioc un disc (iată de pe acum şi motivele principale) în care „există toate lucrurile cu toate amănuntele lor", aşadar, ca pură virtualitate. Întâia parte a poemului este despre virtualitate. În locul de unde porneşte spirala, „punctul devine linie/ care vălureşte şi procreează/ şi se-mprăştie-n suprafaţă". Această generare spontanee de forme geometrice produce un lirism abstract, înrudit cu acela din *11 elegii.* Iminenţa naşterii e evocată în a doua parte, unde suntem purtaţi într-un silvestru univers blagian de zei ce stau „strânşi unul în altul lângă buşteanul de cedru", sub „urechea lui Dionis înşurubată în noapte". Imaginaţia poetică izbucneşte în următoarea secvenţă, odată cu ecloziunea primăvăratică de forme ale naturii. Primăvara e personificată în botticelliene închipuiri, faţă de care acelea din anotimpul care urmează ne duc cu gândul la pădurile tropicale ale lui Rousseau Vameşul, delirante vegetal, unde tulpinele groase par şerpi, iar plantele au mişcări de reptilă. Sau toamna putredă şi iradiantă, peste care trec aceleaşi duhuri silvestre. O notă dramatică se percepe în ultimele două părţi, care anunţă declinul acestui ciclu de cosmice prefaceri: „plângu şi mă tânguiesc când mă gândesc/ la moarte", spune poetul în limbajul lui Dosoftei, anunţând intertextualitatea viitoare a poeziei lui. Sfârşitul se aseamănă cu începutul. Lucrurile reintră în unitatea primară, în virtualitatea absolută. Viziunea e întâi calmă, dar ciclul *Jocurile mecanice* ilustrează altă faţă a poeziei lui Mircea Cărtărescu, dar şi în ele se remarcă aceeaşi alianţă norocoasă, de inteligenţă şi de fantezie. Poetul ştie să strunească debitul său verbal colosal, să nu se lase purtat de torent. El retează deliberat aripile patetismului, alternează seriosul cu glumeţul, introduce momente carnavaleşti în viziunile funerare, e suav în atrocitate şi abstract în plină efuziune a materialităţii. Amestecul acesta de abstract şi concret, de idee şi metaforă e dozat foarte savant. Lirismul intelectual abstract al *Elegiilor* lui Nichita Stănescu şi terifiantele viziuni materiale din *Infernul* lui Ioan Alexandru par să încerce aici o sinteză care înseamnă un suflu nou în lirica noastră. Există, mai peste tot, citate (din poemele lui Eliot ori din romanul *Tristram Shandy*), referinţe, clişee de vocabular, care indică o reutilizare, în scopuri proprii şi în context schimbat, a unor limbaje poetice (şi nu numai) existente. Un comentator stupid a vorbit de plagiat. Spre deosebire de *Căderea,* poemele din *Jocuri mecanice* vin cu o viziune mai puţin clasic-mitologică, mai realistă şi cotidiană. Se umplu de elementele civilizaţiei industriale, de locurile comune ale maşinilor, roboţilor, fizicii şi chimiei. În al doilea rând, ironia se umflă ca un balon gata să se spargă, gluma lirică ia proporţii colosale.

După *Faruri, vitrine, fotografii,* cel mai strălucit debut din poezia postbelică, Mircea Cărtărescu pare să scrie în *Poemele de amor* care urmează despre iubiri defuncte, evocate însă cu o luxuriantă bogăţie de amănunte, care le fac prezente în toţi porii poeziei şi cu o exuberanţă paradoxală, nici cu desăvârşire serioasă, nici numai glumeaţă. Iubirea fiind la trecut, ea reînvie în prezentul poemului cu locurile, atmosfera, febra, fantasmele şi vocabularul ei. Rareori un

poet a fost mai exact şi mai inventiv în detaliile care alcătuiesc decorul întâmplărilor lui sentimentale. Realitatea cotidiană a oraşului – a Bucureştiului modern – dă buzna în poeme, „lactobarul de lângă scala", „magazinele cu frapé-uri, furouri şi doftorii din pasaj", „întunericul bulevardului în dreptul teatrului mic", „strada toamnei şi apoi taras sevcenco, pe lângă liceul cantemir", „maşina 109", asfaltul trotuarelor, firmele, librăriile, Foişorul de foc, spitalele, teatrele, tirurile, tramvaiele, Cişmigiul şi celelalte. Londra lui T.S. Eliot văzută dinspre *Burnt Norton* e departe de a fi la fel de precisă. Şi apoi, persoana iubitei: căinată, lăudată, luată peste picior, idealizată, transfigurată, imaginată. Prima parte din *Femeie, femeie, femeie*... e o declaraţie enormă de amor, un portret de interogaţii nesfârşite, tandru, sfâşietor, comic, sarcastic:

> „Cine umpluse cu levănţică, pucioasă,
> asparagus, flacără, dragoste, biscuiţi şi
> carbid troleibuzul pe care îl aşteptam în
> staţie la tunari?
> cine a râs ca o beţivancă mângâind lubric
> coloanele gării de nord, înroşind
> taxifurgonetele?
> cine trecea, oh, dragă, cine trecea la vatra
> luminoasă cu braţele încărcate de
> crizanteme, lăsând o dâră de struguri
> printre orbii guiţând fericiţi?"

În partea a doua poetul se căinează, în acelaşi stil enorm, ca un Conachi în blugi, care se prăpădeşte, se tânguie, se uimeşte:

> „Doamne, m-ai chinuit, m-am chinuit
> pentru tine
> şi am vărsat, şi am plâns isteric, şi mi-am
> băgat unghiile în podul palmelor pentru tine
> şi m-am înfăşurat în perdea şi am smuls-o şi
> am căzut cu ea pe parchet pentru tine
> şi am rupt cu dinţii faţa de pernă doar
> pentru tine
> şi mi-am mestecat atâta obsesia încât creierul
> meu a făcut paradontoză..."

Dar despărţirea fiind consumată, ce mai rămâne? „acum, tu eşti o superstiţie, o hiperrealitate cu zeci de miliarde de feţe". Acesta este un vers-cheie. Suferinţa şi senzualitatea sunt multiplicate în amintire, care hipertrofiază lumea trecută a iubirii, fericirea, decepţiile, corpul. Eroşul e de fapt himeric, fantast. Blestemele, recriminările în cascadă, acuzaţiile („ai fost proastă, m-ai dezamăgit, mă lepăd de tine/ ce ai păstrat din adolescenţa cu nuiele de pomi reflectându-se gri în vitrine?") ascund părerea de rău; sentimentalismul însă e jucat, trucat, pus în scenă într-un spectacol magnific de carnalităţi baudelairiene. Acest superb joc cu toate posibilităţile sentimentului este şi o punere la încercare a limbajului poeziei de dragoste. Ar fi să nu cunoaştem bine natura liricii lui Mircea Cărtărescu dacă am privi-o în latură strict sentimentală. Avem de-a face, mai curând, în ele, cu o tentativă de mistificare decât cu sinceritatea unui iubit decepţionat. Ce e amorul? Un prilej pentru *Poemele de amor*, care reprezintă cea mai radicală şi completă încercare de subversiune, din literatura noastră, a poeziei înţeleasă ca expresie sau confesiune sentimentală. Dovada o constituie amplul poem *O seară la operă*. El debutează cu un *Argument* al cărui înţeles adevărat nu se luminează decât mai târziu. O primă idee este că poezia se face cu cuvinte şi acestea stau oarecum la dispoziţia poetului, care nu le inventează, ci le foloseşte. Orice poezie de dragoste este, în acelaşi timp, nouă, originală, şi rezultată din recombinarea tuturor poeziilor de dragoste existente. *O seară la operă* este un splendid poem programatic şi polemic pe această temă. Nu există un grad zero al vocabularului poetic. Poeziile mai curând reflectă o tradiţie literară decât sunt expresia unor trăiri. La limită, o poezie de dragoste poate fi sinteza unei anumite lirici erotice, ca un text născut din alte texte, într-o coexistenţă paşnică. O sinteză, fără îndoială, animată de spirit parodic, dar nu mai puţin autentică decât transcrierea în versuri a iubirii poetului. Observăm de la început în *O*

seară la operă că poetul lucrează cu „limbaje" cunoscute, pastişându-le sau parodiindu-le, încorporându-le sau absorbindu-le. Poemul lui Mircea Cărtărescu conţine mai multe astfel de registre lirice. Întâia parte este scrisă în stil exclamativ-juvenil, labişian (referinţa la Labiş este deschisă, prin procedeul intertextualităţii), deşi sporit de o fantezie asociativă. A doua parte, prin contrast, ne oferă mostre de stil prozaic-dezabuzat, derizoriu, „realist", în sensul platitudinii. Şi aşa mai departe. În poem apar două personaje: „poetul" şi Maimuţoiul care este, fireşte, un alter-ego. „Poetului" îi revine registrul „biografic". El e plin de amintiri, părăsit de iubită, adresându-se reprobator mamei (aici se distinge cu ochiul liber un element aşa-zicând psihanalitic). Maimuţoiul este artistul în cealaltă ipostază, care nu transcrie emoţii reale, trăite, ci rescrie poezii de amor. Iubita care i se arată Maimuţoiului este o himeră dimoviană („brusc, în zidul de plumb din spatele lui se desfăcu o fereastră/ şi prin ea, cu un teribil de sexy glas/ se ivi o domnişoară de plexiglas./ era fără îndoială cea mai frumoasă femeie din lume/ covârşită de lenjuri, poleieli, crotali, căi ferate, păpădii, parfumuri, creme şi spume"). Duetul care urmează constituie miezul poemului. Declaraţiile reciproce de amor refac, cu virtuozitate, istoria liricii noastre de dragoste de la Văcăreşti la Arghezi, prin Conachi, Bolintineanu, Alecsandri, Eminescu, Macedonski, Bacovia, Barbu şi Blaga („stai, ajunge, lasă-le-ncolo de poezii, că nu de vorbe proaste îmi arde mie.../ păi, nu mai era decât nichita"). Intenţia nu e minimalizatoare, dacă mai trebuie spus, ci recuperatoare. Procedeul acesta al revalorificării unor expresivităţi (pastişă, parodie etc.) a fost folosit, în proză, de Proust şi mai ales de Joyce, iar în poezie, de T.S. Eliot (de exemplu în *Patru Quartete*) şi de alţii. Putem vedea în el una din modalităţile fundamentale ale poeziei moderne de după Rimbaud. În *Little Gidding*, Eliot face explicită relaţia dintre cuvântul vechi şi cuvântul nou: „For last year's words belong to last year's language/ And next year's word await another voice". Refolosirii limbajelor poetice existente, intertextualităţii le putem adăuga procedeul opus al infuziei de limbaje considerate, din unghiul tradiţiei, nepoetice. Altfel spus, Mircea Cărtărescu tinde spre o dublă subversiune: ironizarea poeticului şi valorificarea lirică a prozaicului. În ce o priveşte pe a doua, grija lui cea mai mare este sugerată tot de T.S. Eliot: „The common word exact without vulgarity/ The formal word precise but not pedantic".

Volumul următor, *Totul*, are trei motto-uri care sugerează trei feluri distincte de a se revela ale totalităţii: cosmic („Totul se află în toate părţile, fiecare lucru este în toate lucrurile, soarele e în toate stelele şi fiecare stea e toate stelele şi soarele", Plotin), metafizic („Totul pe lume-i frumos, neasemuit de frumos pentru că-i adevărat", Dostoievski) şi psihologic („A suferit totul, însă într-o singură clipă desăvârşită", Kafka). Trebuie să recunoaştem că proiectul poetului nu e lipsit de o mare ambiţie; şi să adăugăm că această ambiţie este slujită, cum se cuvine, de un mare talent. Volumul cuprinde două poeme (*Geneză* şi *Totul*) şi trei cicluri (*Idile*, *Viziuni* şi *Momente*). Nici această alcătuire nu e întâmplătoare. În fond, *Geneză* reprezintă o punere în temă, iar *Totul* un epilog, între care se situează cele trei grupaje. În definitiv, *Viziunile* lui Mircea Cărtărescu rezultă dintr-o îmbrăţişare a universului real, nu numai cu gândul, nici numai cu sufletul, ci cu întreg trupul, cu braţele, cu muşchii, cu venele, cu ganglionii, cu viscerele. Cunoaşterea este o metafizică a corporalului. Instrumentul privilegiat rămâne privirea: una de foarte sus, *din polul plus*, concretă şi fantastă, minuţioasă şi integratoare. Viziunile conţin un amestec de banal şi de senzaţional, sunt hazlii şi fabuloase, înduioşătoare şi pline de cruzime, copilăreşti şi fermecătoare. Proiecţii ale unor dorinţe şi răsfăţuri, ele iau forma unor jocuri extraordinare de-a realitatea. Poetul se joacă cu oraşul ca un copil cu nişte cuburi, modifică spaţiul şi timpul, călătoreşte pe covorul fermecat al ispitelor, printre patiserii, benzinării, baruri,

şcoli, spitale şi magazine, într-un Bucureşti fabulos-oriental. Viziunile sunt o mie şi una de nopţi ale acestei fantezii năucitoare. Erotismul este, pe cât de îndrăzneţ, în reprezentările lui anatomice, pe atât de candid. Anatomizarea universului a încercat-o, înaintea lui Mircea Cărtărescu, poetul *Viziunii sentimentelor*. Dar dacă la Nichita Stănescu metaforele corporalităţii erau suave, delicate, inflorescenţe miraculoase ale oaselor şi muşchilor, la Mircea Cărtărescu ele au un aspect visceral, teribil şi uneori grotesc. Ochiul e dublat de toate celelalte simţuri şi mai ales de pipăit: proximitatea obiectelor schimbă proporţiile, întorcând pe dos, ca o mănuşă, trupul şi sufletul. Metaforele ambilor poeţi sunt mult mai puţin legate de sentiment, de inimă, decât de trup. Viziunile acestea sunt, prin excelenţă, impure, alcătuind un straniu epos burlesc, în care fantasmagoricul întâlneşte fotograficul, intelectul se răsfaţă în imagini kitsch, iar oniricul se scaldă în proza de zi cu zi. Un magic limbaj de contraste dă naştere unei lumi noi, proaspete şi pregnante, borţoasă de obiectele şi de situaţiile cele mai obişnuite. Acelaşi limbaj îl observam în *Idile*. Ciclul cuprinde poezii mai vechi, după toate indiciile, dar în care fantezia asociativă funcţionează la fel. Nota comună este elogiul adresat femeii iubite. Respectiva formulă poetică e cunoscută de mult: *quasida* arabă a trecut la trubaduri şi la autorii Renaşterii italiene. Originalitatea elogiului constă la Mircea Cărtărescu în stilul enorm-ironic al laudei. Ca şi *Poemele de amor*, poeziile din *Idile* se bazează pe un joc superior nu numai cu sentimentele, dar şi cu formele literare în care ele s-au exprimat. Amestecând stilurile erotice, Mircea Cărtărescu reînnoieşte poezia extravagantă a lui Minulescu: volubilitate emoţională, pigment exotic, referinţe la realitatea imediată a unui anumit mediu, incongruenţe deliberate, epatare intenţionată, delir onomastic, Poetul îşi cântă iubirea în cele mai variate registre: serios, comic, şlagăr de muzică uşoară, argou bucureştean, stiluri profesionale etc. Marin Sorescu încercase în *Descântoteca* o demistificare asemănătoare a limbajului erotic. Ceea ce este caracteristic este modul în care emoţia este exprimată fără false pudori, prin apelul la toate componentele cotidianului, vârâte cu anasâna pretutindeni în aliajul liric În pofida acestui talmeş-balmeş, a aspectului glumeţ (şi chiar „miştocar") şi a clişeelor, *Idilele* sunt încântătoare tocmai prin delicateţea secretă a sentimentului, proiecţia ingenuă a dorinţei. *Momentele* se constituie dintr-un efort de a recupera poetic banalul cotidian. Am semnalat şi altă dată orientarea „prozaică" a unei părţi din poezia contemporană (Petre Stoica, Ioana Ieronim, Marin Sorescu). Este o reacţie la modelul dominant în anii '60-'70 al poeziei „lirice", evazive şi rafinate. Elemente ale acestei maniere se găsesc pretutindeni în versurile lui Mircea Cărtărescu, dar *Momentele* le reunesc aproape programatic într-o poezie care se situează voit la antipodul evaziunii moderniste, al metafizicii lirice, al miturilor şi al transfigurării de orice fel. Ele privesc realitatea de la nivelul realităţii, făcându-se ecoul faptului divers, al biografiei, în sensul cel mai strict. Desigur, poezia aceasta hiperrealistă vorbeşte despre realitate fără să cadă în banal. În cântul al doisprezecelea din *Levantul* poetul declară:

> „Când pornii poema asta cât eram de cilibiu,
> Joacă îmi părea a face să trăiască-n epopee
> Spangă de bărbat alături de pept fraged de femee,
> Stiluri mult sofisticate să aduc dintr-un condei
> Cum călugărul înfloare pergamintul dă minei
> Ticluiam, cu muzichie dă clavir şi dă spinetă,
> Vreo istorie pe apă, vreun soi de operetă,
> Plictisit fiind de joasa poesie-a vremii noastre..."

Găsim în aceste versuri aproape toate motivaţiile – psihologice, stilistice, culturale – care l-au determinat pe poet să încerce o specie, epopeea, de multă vreme uitată într-un colţ al Muzeului Literaturii. Acoperită de un praf gros,

cu fiarele ruginite şi sforile putrede, maşinăria nu mai părea recuperabilă. Se străduise s-o facă, acum un veac şi jumătate, întreaga echipă romantică, în cap cu Negruzzi, şi, înaintea ei, de unul singur, mult ingeniosul Budai-Deleanu. Pe urmă, în cursul timpului, au mai apărut doar câţiva fanatici care nu-şi pierduseră încrederea în zborurile poetice de lungă durată. Nebăgaţi în seamă, abia înregistraţi de istoriile literare (e drept că niciunul nu s-a dovedit prea meşter), aceşti ultimi nostalgici au fost, ei înşişi, îngropaţi în uitare – în epoca modernă. Modernismul este în fond acela care a creat Muzeul Literaturii: ca să aibă unde abandona, cu un protocol ipocrit, tot ce nu-i mai făcea trebuinţă. Novator şi intolerant, lipsit de memorie, credea că scapă astfel de fantasmele care-i bântuiau subconştientul. Şi, cu asta, totul părea a se fi încheiat, cu vizitele periodice ale şcolarilor cuprinşi de o plictiseală cronică sau cu strădaniile, din ce în ce mai rare şi ele, ale unor învăţaţi excentrici de a afla la ce folosise cândva o bielă sau o manivelă înţepenită ori de a contempla pur şi simplu şurubăria misterioasă a unor străvechi vehicule literare. Ar fi neadevărat să afirm că experimentul lui Mircea Cărtărescu ne ia prin surprindere. Nu numai pentru că poetul a mai scris *O seară la operă* şi alte lucruri care nu semănau deloc cu ce credeam noi (şi el însuşi) că se cheamă poezie, dar şi pentru că, de câţiva ani buni, literatura pare să-şi fi redescoperit gustul pentru trecutul ei, mai exact, pentru acea parte din trecut pe care ultima sută de ani i-o ascunsese. Chiar dacă nu se reduce la atât, postmodernismul nu poate fi înţeles fără această modă *retro*, fără dorinţa de a scoate din muzeu genuri, specii şi procedee literare uitate. E drept a preciza că Mircea Cărtărescu era cel mai indicat s-o facă. De la prima carte (*Levantul* este a patra), el s-a arătat atras de farmecul acestor vechituri, i-a plăcut să rescrie, să transforme, cu un cuvânt să recupereze. A avut un simţ suplimentar pentru tehnicile poetice ieşite din uz. Şi, desigur, disponibilitate pentru stilurile ori registrele de expresie cele mai diverse. Pe acest fond ludic şi sentimental, el era meşterul pe care epopeea românească îl aştepta ca s-o repună în funcţiune. În comentariul său din *Contrapunct*, Ion Bogdan Lefter considera că experienţa va rămâne fără urmări, atât pentru autorul însuşi, cât şi pentru poezia românească, mai ales din pricină că intraductibilitatea acestei epopei, „înţesate de subtilităţi lingvistice şi livreşti", o va lipsi de ecoul capabil a face din ea o „performanţă internaţională". E uşor de contraargumentat că nu s-a întâmplat deloc aşa cu poemele similare ale lui Ezra Pound sau, în roman, cu *Ulisele* lui Joyce. De altfel, Ov.S. Crohmălniceanu, în succintele consideraţii de pe coperta a doua a volumului, vorbeşte de o „formidabilă reactivare de forţe latente ale poeziei româneşti din cele mai vechi timpuri până azi, adevărat manifest literar postmodern", şi atât de fermecător încât s-ar putea „să împace cu poezia şi pe cei care au renunţat s-o mai citească". Dincolo de farmecul imediat al *Levantului*, sesizabil de către mulţi cititori, există o imensă erudiţie poetică la care poeţii, ei, n-au cum să rămână nepăsători. Termenul de comparaţie ideal ar fi fost *Ţiganiada,* dacă ea ar fi apărut când a scris-o Budai-Deleanu şi nu aproape trei sferturi de veac mai târziu. Gata-gata să păţească ceva asemănător (sub trecutul regim politic, *Levantul* n-ar fi putut să fie tipărit), epopeea lui Cărtărescu este, ca şi *Ţiganiada*, nu doar o reluare simplă şi împrospătată a unui gen, dar o invenţie extraordinară, în măsura în care adevăratul ei subiect este istoria însăşi a poeziei româneşti. O istorie foarte precisă, deşi în registru comic. Performanţa excepţională este tocmai această comedie a literaturii pe care, ca şi *Ţiganiada*, *Levantul* o scrie cu o fantezie şi cu o virtuozitate fără egal. În istoria multor literaturi, există un astfel de moment în care cineva simte nevoia să rescrie în perspectivă comică istoria unui gen. *Don Quijote* n-a fost, în cea spaniolă, decât rescrierea parodică a romanului cavaleresc. Dar el a dat

naştere romanului modern. Oare cum ar fi arătat poezia noastră, dacă *Ţiganiada* se tipărea la începutul secolului XIX şi nu la sfârşitul lui? Nu putem aprecia exact ce mecanisme înţepenite va izbuti *Levantul* să urnească în poezia românească actuală. Tot ce putem face deocamdată e să ne amuzăm citindu-l.

Trama epică ne aduce până la un punct aminte de poemele romantice de pelerinaj, cum ar fi *Childe Harold* al lui Byron sau *Conrad* al lui Bolintineanu. Referinţa la ambele este directă în *Levantul.* Un june boier patriot şi poet, pe nume Manoil (este numele eroului din romanul lui Bolintineanu), călătoreşte pe un caiac din Corfu la Zante, admirând peisajul meridional şi scriind elegii (alte *topoi* comune). Nişte piraţi greci, conduşi de Iaurta, chiorul şi temutul, ocupă vasul şi îi spânzură pe marinari. Manoil este cruţat fiindcă are aerul unui englez şi a studiat la Cambridge împreună cu Zotalis, fiul piratului. Peripeţiile vor fi, toate, de acest gen. Derizorii sau chiar absurde, ele vor fi însă mereu umflate până la a apărea demne de nobila epopee. Invitat de Iaurta la un colosal festin, pe o insulă, Manoil îi revelă acestuia propria origine aromânească (recitându-i versuri populare) şi-i face o scurtă relatare a istoriei neamului său (începând cu versul lui Iancu Văcărescu: „Se întinde o câmpie pre subt poale de Carpaţi"), amestecând pe Apolodor cu meşterul Manole şi socotind toată istoria demnă de pana lui Victor Hugo, hélas! E şi ceva din *Zoosophia* lui Ion Gheorghe aici. Manoil şi piraţii ajung la Zante, unde o întâlnesc pe Zenaida, sora lui Manoil, şi unde citesc o scrisoare a lui Iancu Aricescu, închis de domnul valah pentru fabulele lui. Poetul le cere să scape ţara de tiran, dezvăluindu-le că într-o anume zi şi la o anume oră domnul se va afla la Turnul Colţei ca să privească prin lunetă cometa. Numai grecul Leonidas Ampotrofagul de la Hosna (însurat cu vajnica ploieşteancă şi republicană Zoe) îi poate ajuta, căci a construit un balon zburător (numit de poet şi mongolfier sau zeppelin) şi alte maşini de război. Aşa că toate personajele de până aici, plus zuavul Languedoc de Brilliant, se duc la Hasna, lângă Samos, ca să apeleze la tehnologia lui Leonidas. De acolo, piraţii pe apă, iar ceilalţi în balon, se îndreaptă spre Giurgiu, unde şi-au dat întâlnire. Trec peste alte întâmplări, ca să semnalez doar faptul că Iaurta nimereşte peste o tabără de ţigani având ca bulibaşă pe Zotalis, aşa că tatăl şi fiul îşi reunesc forţele. Ei vor să prade Valahia şi să se folosească de naivul Manoil în scopurile lor mai mult crapuloase decât patriotice. Zboară la Bucureşti şi, intrând sub pământ, cu balon cu tot, ajung în sala tronului. Puterea fiind o amăgire, nu e nicio dificultate în a înlocui pe Vodă cu Iaurta. Planul cu kidnaparea lui vodă din Turnul Colţei fusese schimbat ca urmare a trădării secretului de către Iancu Aricescu (în speranţa că va scăpa din închisoare, fabulistul scrisese o odă pentru domnitor şi-i vânduse pe căuzaşi). Epopeea se încheie în acest fel ridicol. Sigur, trama epică n-are importanţă în ea însăşi.

Se poate pune întrebarea de ce o epopee cu o astfel de tramă este numaidecât comică. *Ţiganiada* şi *Don Quijote* sunt scrieri esenţialmente comice. Nu însă şi *Cantos*-urile lui Pound, deşi cel dintâi dintre ele este o reluare a *Odiseei.* Dar Pound scria într-un moment în care intoleranţa modernă făcea ca textul cultural anterior să fie cu grijă cernut printr-o sită cu găuri foarte mici şi care nu lăsa să treacă decât ceea ce convenea spiritului nou şi dominant. De aici o atitudine întrucâtva rigidă faţă de trecut, pe care o regăsim şi la avangardişti când îl recitesc pe Lautréamont şi în general în întreaga acţiune recuperatoare a modernilor. În clipa în care textul anterior nu mai este convocat doar din nevoia de a motiva ideologic textul actual, ci şi din pură plăcere, atitudinea poeţilor se schimbă. Limbajul, figurile de stil, tropii şi procedeele înaintaşilor lor îi delectează şi-i îndeamnă la o lectură lipsită de *parti-pris.* Rezultatul noii perspective de lectură este exact acela de la Budai-Deleanu aflat în faţa epopeilor antice, renascentiste sau baroce de dinainte: o rescriere din unghi ludic. Jocul de-a literatura pare mai

important lui Cărtărescu însuşi decât orice altceva. Cartea se naşte din carte şi se pierde în carte. Motivul borgesian (alt autor evocat în *Levant*), care va reveni în proză, apare explicit în final, unde Auctorele spune adio Cititorului: îl vedem pe Manoil scoţând din raft o carte pe a cărei copertă scrie *Levantul*. Restul poeziilor, în general mai recente, sunt interesante, dar manieriste.

Proza lui Mircea Cărtărescu nu e cu nimic inferioară poeziei. Nuvelele din *Nostalgia*, ca şi scurtul roman intitulat *Travesti* au câteva caracteristici comune: un fantastic hiperrealist, crescând în *boule-de-neige* pe parcursul naraţiunii, oniricul, viziunile cosmice, obsesiile sexuale şi o simbolistică sofisticată. Aspectul metaliterar e vizibil peste tot. *Travesti* conţine, de altfel, vindecarea prin scris a nevrozei autorului. Întâmplările extraordinare din *Ruletistul* sunt relatate de un Serenus Zeitblom. Metaliterarul e câteodată la Cărtărescu la fel de fabulos ca şi literarul. În *Rem*, unul dintre naratori e un fel de păianjen care se hrăneşte din substanţa însăşi a povestirii. De altfel, insectele şi păsările, splendid-înfiorătoare, nu lipsesc din niciuna din proze. În *Orbitor*, corpul şi aripile, de care e vorba în subtitlu, sunt ale unui păianjen gigantic. Toate prozele au structura unor povestiri în povestire, ca la păpuşile ruseşti care intră una în alta. Chiar dacă toate procedeele au mai fost folosite, Cărtărescu le imprimă o puternică originalitate. Modelele şi le declară (în *Jurnal*) fără sfială: Pinchon, Borges, Marquez, Cortazar, Proust, Joyce. Toţi scriitori postmoderni, după clasificarea proprie din *Postmodernismul*. Fantasticul de tip ştiinţific vine din *Istoriile insolite* ale lui Crohmălniceanu. Protagonistul e, aproape fără excepţie, copilul sau adolescentul. Maturitatea îi repugnă lui Cărtărescu, ca şi lui Gombrowicz şi M. Eliade. *Travesti* descrie un caz de androginism. Fantasma unei surori gemene se află la originea unor puseuri homosexuale. Are loc o himerică metamorfoză, bărbatul trecând în corpul femeii, atât prin oglindire (uneori doar în ochii partenerului) sau prin sex, oarecum în sensul devorării de către mascul a femelei unei oribile insecte. Cea mai închegată dintre nuvele este *Gemenii*, sfârşită într-una din încăperile Muzeului Antipa, la care se ajunge prin nesfârşite coridoare subpământene, cu un act sexual care excită fauna moartă, trezită brusc la o agitaţie obscenă şi zgomotoasă. Imaginaţia prozatorului e barocă. Nu există nimic comparabil în proza românească, exceptând-o pe a lui Eminescu şi Blecher.

Romanul în trei volume *Orbitor* era, într-un fel, anunţat de un pasaj din *Rem*: „Visez la un creator care, prin arta lui, să ajungă cu-adevărat să influenţeze viaţa oamenilor, a tuturor oamenilor, şi apoi viaţa întregului univers, până la stelele cele mai îndepărtate, până la capătul spaţiului şi al timpului. Iar apoi să se substituie universului, să devină el însuşi Lumea. Numai aşa cred că un om, un artist, şi-ar putea îndeplini menirea. Restul e literatură...". Această viziune expansionistă, aşa-zicând, centrifugală, există deja în versurile din *Totul*. În *Orbitor*, ea este completată de una centripetă: în mijlocul cosmosului, ca o *mis-en-abîme*, se află cartea pe care autorul o scrie cu corpul lui – „cartea ilizibilă, dementă, ale cărei bucle de cerneală aveau să fie direct conectate la venele mele, la canalele mele limfatice, şi ale cărei pagini erau chiar pielea mea şi ţesutul meu cerebral" – şi spre care tinde întregul univers avându-l drept protagonist pe autor, cu viaţa lui şi a familiei lui, cu ascendenţii din secolele trecute, asemenea unui rămuros arbore genealogic, cu prietenii, cunoştinţele, iubitele şi fantasmele lui. *Orbitor* este rezultatul superb al acestui proiect paranoic, unic în întreaga noastră literatură. Construcţia trilogiei e mai degrabă simbolică decât riguroasă. Romanul e inegal şi dezarticulat. Volumul al treilea este mult sub valoarea primelor două, coborând vertiginos, într-un reportaj pe alocuri vulgar al Revoluţiei din '89. Imaginaţia, până aici strălucitoare şi nobilă, pare brusc secătuită de rutina gazetărească a unor articole precum acelea, rareori inspirate, strânse în *Baroane!*, şi de frecventarea pamfletului politic (cum e chiar acela

care dă titlul culegerii) lipsit de arta cuvântului. Cu puţine excepţii, cum ar fi o nuntă halucinantă, cu scene de acuplare frenetice şi pline de fantezie ca la dispreţuitul Henry Miller, ultimul volum din *Orbitor* pare a nu mai regăsi reţeta originală din precedentele, în care coexistă realismul cel mai plat şi minuţios cu goticul negru, descrierea minimală cu himerismul novalisian, firescul cu absurdul, biograficul cu fantasticul. Personajele trec prin porţi misterioase dintr-o realitate în alta, pătrund prin scorbura copacului într-o lume paralelă, în palate eminesciene, sau privesc prin lentile de telescop miriade de galaxii ori, din contră, văd la microscop mirifice lumi infinitesimale. Nimeni n-a mai scris la noi o proză atât de densă şi de profundă, populată de făpturi deopotrivă reale şi simbolice, de fluturi ori de păianjeni colosali, atrasă magnetic de promiscua subterană psihanalitică şi luminată totodată de splendide curcubeie cereşti. *Orbitor* este atât romanul căutării timpului pierdut, cât şi un metaroman la fel de sofisticat ca acela proustian, cu incursiuni nu însă în socialitate ori mondenitate, ci în arheologia şi anatomia fiinţei, comparabilă cu aceea din *Întâmplările* lui Blecher, într-o sexualitate obscură şi flamboaiantă, liberă şi interzisă, cum nu găsim în niciunul din romanele emancipate ale generaţiei '27, nici chiar în acela al lui Arghezi. Cărtărescu însuşi îşi defineşte bine metoda ca „plimbări de cârtiţă prin continuum-ul realitate – halucinaţie – vis ca printr-un triplu imperiu". Capitolele mediane din *Aripa stângă* şi din *Corpul*, precum şi primul din *Aripa dreaptă* (aşadar trei din nouă) sunt cele mai tradiţionale ca spirit. Povestea, de exemplu, a Mariei, mama, şi a surorii ei mai mari, venite din satul argeşean în Bucureştii războiului, ca să-şi facă un rost, întâlnirea cu Costel, tatăl, arată în Cărtărescu un remarcabil observator realist, care nu e însă interesat până la capăt de această latură a romanului, introducând în plin tablou de epocă o scenă fantastică: tinerii îndrăgostiţi descoperă într-un lift de fabrică rămas intact după bombardament o femeie gigantică şi care alăptează un fluture pe măsură; femeia îi însoţeşte în peregrinarea lor, zburând literalmente prin aerul încenuşat, binevestind Mariei naşterea copilului ei; de altfel, pe coapsa Mariei e tatuat, ca un semn din naştere, un fluture. Astfel de fabuloase întâmplări împânzesc desenul realist al romanului. Impregnată de mistere este şi latura politică (oricât de restrânsă) din *Orbitor*. Securitatea citeşte în urzeala covoarelor pe care le lucrează Maria secrete militare şi o anchetează pe biata femeie până când, izbită de iraţionalul faptelor, lasă totul baltă. Romanul însuşi, pe care autorul îl scrie în mansarda lui, e confiscat tot din pricina bănuielii că fantasmagoriile din el ascund un cifru destinat informării duşmanilor ţării. Securitatea îl monitorizează şi pe Herman, prietenul naratorului, în ţeasta căruia medicii au descoperit o tumoare în formă de fetus uman. E vorba, în unele dintre aceste cazuri, şi de altceva decât de spargerea tiparului verosimilităţii prin intruziuni ale fantasticului: situaţiile sunt în fond nişte metafore ale scrisului, ale literaturii, ca transpunere pe un suport oarecare, hârtia, covorul, a realităţii, operaţie principial suspectă în ochii Securităţii şi, în definitiv, ai Cititorului. Ideea era deja în *Pe strada Mântuleasa* a lui M. Eliade. Dacă orice autobiografie este şi o invenţie, în orice invenţie se pot ascunde fapte foarte reale. Liminarul act de a povesti ori chiar de a vorbi e dubios: tocmai fiindcă e fundamental mincinoasă, naraţiunea îl interesează pe anchetatorul-cititor. *Orbitor* este, în bună măsură, impregnat de ideea unei astfel de interpretări paranoice. Cu toate scăderile sale, dar şi cu pagini geniale, este un roman excepţional.

Era oarecum de aşteptat ca autorul *Nostalgiei* şi mai ales al *Orbitorului* să ţină un jurnal intim. Acela făcut public, acoperind intervalul dintre 1990 şi 2003, reprezintă doar o mică parte dintr-un jurnal început prin 1976, după cum Cărtărescu mărturiseşte la un moment dat, şi care cuprinde toţi „anii mei de viaţă conştientă şi de scris". *Jurnalul* tipărit (în două volume deocamdată) debutează cu perioada unei crize de creaţie. După *Nostalgia* şi *Levantul*, şi înainte

de *Orbitor*, Cărtărescu trece printr-o chinuitoare incertitudine, deopotrivă profesională și existențială, dacă aceste două laturi pot fi cu adevărat distinse la el una de alta. „*Jurnalul* a rămas singura mea legătură cu un sentiment similar trăit și teoretizat de *Gombrowicz* (al cărui *Jurnal* îi e cunoscut lui Cărtărescu): „Două lovituri succesive au distrus, aproape cu desăvârșire, lumea scrisului meu. Prima e căsătoria, maturitatea, care la rândul lor sunt un fel de simbol pentru ceva mai adânc, de parcă literatura mi-ar fi fost o iubită pe care am înșelat-o, disprețuit-o și părăsit-o. De fapt, singurătatea și nefericirea, frustrarea erotică erau modul poeziei mele de «tinerețe» și al prozelor mele". *Jurnalul* este, el, „o scriere imatură, care arată către imaturitatea mea adâncă, definitorie". (A doua lovitură nu mai este dezvăluită, dar o putem bănui dintr-o mărturisire ulterioară: dificultatea de a suporta viața de familie, cu inerentele ei lipsuri materiale și cu nepotriviri de caracter. Un prim mariaj îi prilejuiește autorului o jumătate de pagină extrem de dură în sinceritatea ei, cu tot accentul ironic pus în stilul indirect, liber de la început și în sublinierea finală: „Fă literatură, drăguțule. Scrie literatură care să-ți aducă bani și glorie. Să-ți schimbe viața și să te facă să redevii om în ochii tăi. Dincolo urlă televizorul, iar în mintea mea nu e decât problema artei insolubilă: cum să rezist, cum să împac lucrurile, să nu se termine totul cu o catastrofă. Cum să rezistăm dracului împreună în ciuda defectelor noastre de caracter: o să iau în fiecare dimineață un extraveral și poate n-am să mai reacționez la atmosfera asta continuă de țipete, vase sparte, supărări bruște, nervi izbucniți din nimic într-o clipă, iraționalitate. Și o să mă retrag pur și simplu, o s-o las să se sfâșie singură, dacă are neapărat chef să sfâșie pe cineva. După anul îngrozitor care a trecut și în care Dumnezeu știe cât am făcut pentru ea, acum își revine și se întoarce la firea ei adevărată: irascibilă, confruntațională, exact ce-mi trebuie pentru *marea mea carieră*"). Cartea lui Cărtărescu este unul din puținele noastre jurnale interioare. În afară de propriile trăiri, vise și lecturi, el nu consemnează mare lucru. Exceptând săptămânile revoluționare de după decembrie '89 (care vor reveni în cele mai slabe pagini ale *Orbitorului*, o dovadă în plus a incuriozității lui Cărtărescu față de întâmplări din afara ființei lui și, în general, față de oameni, după cum el însuși o știe foarte bine când își definește, chiar în *Jurnal*, romanul). A avut de aceea o presă proastă, acuzat de egocentrism, ca și cum nu tocmai interioritatea ar fi esențială într-o astfel de scriere. Criticii l-ar fi vrut, s-ar zice, după modelul consacrat de tradiția jurnalului la noi, un reportaj al uneia dintre cele mai importate perioade istorice. Cărtărescu s-a încrezut, el, până la capăt în natura artei proprii: „Când toți se vor duce spre social, politic și istoric [...], (eu) voi merge în răspăr, spre interior". Nu vom găsi notate în *Jurnal* întâmplările *altora*, nici portrete, și nu fiindcă nu i-ar izbuti, dovadă acesta al lui Al. Paleologu: „E ca un bătrân galion încărcat cu lucruri vechi și prețioase, «cum nu se mai fac azi», și care curând se va duce la fund cu o lume întreagă și cu secrete de construcție a caracterului ce se vor pierde"), ci, cel mult, un autoportret în mișcare, necomplezent și onest, câteodată brutal, „penibil", răspunzând cât se poate de limpede proiectului pe care scriitorul l-a avut în minte de la început și până la sfârșit:

„Căci ce e jurnalul meu, în definitiv, decât o lungă, exagerat de lungă, scrijelitură pe un perete de celulă, pe un monument istoric, pe lemnul unei bănci din parc sau pe coaja unui copac, de fapt, o inscripție strâmbă pe zidul zgrunțuros al existenței, care inscripție, în prea multe cuvinte, nu spune de fapt decât ce spune pușcăriașul sau vandalul sau școlarul cu briceag: *am fost aici*. Eu, Mircea Cărtărescu, am fost aici".

Protagonistul *Jurnalului* este un ins care nu se simte niciodată confortabil în propria piele (exceptând o unică și fulgerătoare poveste de dragoste), nici când scrie, nici când nu scrie; e depresiv și maniac; e bântuit de fantasme erotice și de vise jungiene, care capătă deseori aspect coșmaresc; e schizoid, contradictoriu,

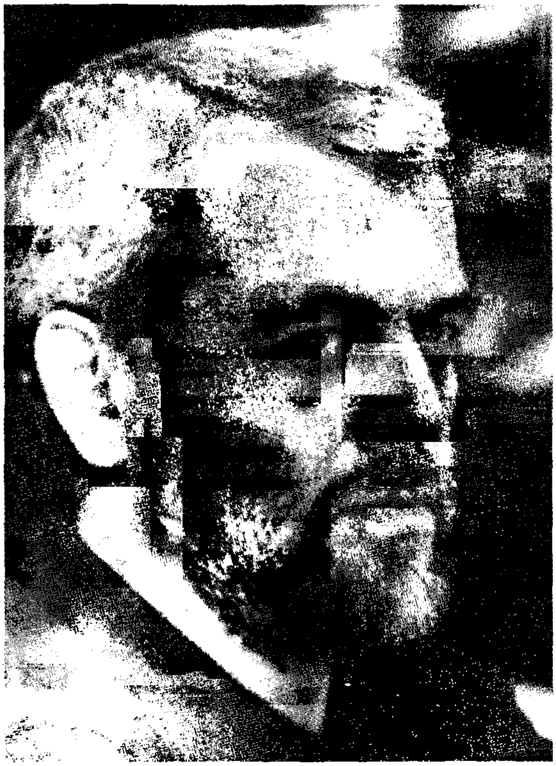
halucinând pe trezie şi lucid în obsesii pe care şi le psihanalizează singur, raportându-le şi la alţii (labirinturile subterane de care îi sunt pline visurile le regăseşte la Kafka, Sabato, Pynchon şi Eminescu); în fine, suferă de mania persecuţiei, dar şi de orgoliu, e „neprevizibil" şi „neomologabil", cum admite nesilit, convins că îi e dat să facă „nu arta secolului viitor, ci pe a lui M.C.". *Jurnalul* e o capodoperă a genului.

Mircea Cărtărescu a scris şi critică literară. *Postmodernismul românesc* (1999) reprezintă, prin temă, o premieră editorială. După câteva zeci de studii, iată o carte întreagă despre discutatul fenomen literar. Teză de doctorat la origine (aşa cum *Visul chimeric* a fost una de licenţă, despre un Eminescu dotat cu obsesiile onirice ale lui Cărtărescu însuşi), *Postmodernismul* a fost la fel de contestat ca şi *Jurnalul*. În fond, e o lucrare foarte serioasă, cu o bună bibliografie şi cu originale analize, mai degrabă academică, nerăspunzând niciuneia dintre exigenţele, formulate de însuşi Cărtărescu, ale criticii postmoderne. Acceptarea unui discurs plural şi relativismul valoric, invocate de autor, nu fac încă o *criticfiction* de tipul propus de Federman. De altfel, cu excepţia Simonei Popescu, nimeni n-a mai pretins la noi că scrie *criticfiction*. Definiţia pe care Cărtărescu o dă postmodernismului e însă verificată de poezii şi de proza proprie. Întrebarea e dacă o *criticfiction* poate fi şi o critică, nu doar o ficţiune, cum se întâmplă în metaromanele postmoderne, cărtăresciene ori nabokoviene. Despre înlocuirea hermeneuticii şi esteticii moderne cu o „erotică textuală" postmodernă a vorbit deja Susan Sontag. Adevărata problemă este în premisa cărţii: în postmodernism, esteticul şi-ar pierde autonomia şi taxonomia ar dispărea. E însă aici un întreg nod de contradicţii între o artă care s-ar implica într-o măsură mai mare decât oricând în epoca modernă în „dilemele etice şi politice" şi de tot felul ale omului şi societăţii, şi o critică fără vocaţie hermeneutică, simplă „odihnă în obiectul estetic". De ce ar accepta critica să rămână la contemplaţia pură faţă de o artă pentru care frumosul nu mai valorează nimic luat în sine raportat la dilemele cu pricina? Şi cum ar garanta critica perpetuarea artei, când „totul devine artă", adică exact atunci când e mai multă nevoie de funcţia ei apreciatoare şi ierarhizatoare? Abia o astfel de odihnă a spiritului critic ar transforma obiectul estetic în unul de consum. *Postmodernismul* lui Cărtărescu are totuşi meritul de a fi impus un concept şi de a fi fixat fizionomia literară a generaţiei '80.

„Nu vreau să rămân în azilul de bătrâni al istoriilor literare", declară Cărtărescu în preambulul uneia dintre culegerile de articole publicate iniţial în periodice şi din cauza cărora i s-ar fi întâmplat „cel mai trist lucru cu putinţă": „dintr-un poet am devenit un autor". Declaraţia e o cochetărie, care provine din prejudecata că literatura se limitează la ştiutele genuri clasice. Dacă Arghezi, altfel spus, n-ar fi fost decât autorul miilor de texte publicistice şi nu al *Cuvintelor potrivite* ori al *Cimitirului Buna-Vestire*, el n-ar fi contat ca scriitor. Ar fi fost o pierdere pentru opera lui Arghezi, care însă nu l-ar fi exclus din istoria literară. Pe de altă parte, asemenea texte, mai mult sau mai puţin ocazionale, cum sunt cele din *Pururi tânăr înfăşurat în pixeli*, din *Baroane!* ori din ce va mai scrie de aici înainte Cărtărescu nu pot fi citite cu adevărat în afara unei opere întinse, variate şi inegale, atinsă uneori de aripa geniului, minoră alteori în *Enciclopedia zmeilor*, o agreabilă carte pentru copiii de toate vârstele, sau în *De ce iubim femeile*, o tandră scrisoare de dragoste cu o unică destinatară, în rama unei poveşti spuse pe scurt şi în *Jurnal*, al cărei titlu conţine un plural publicitar şi o falsă întrebare fără răspuns, dar unitară prin proiect şi prin câteva obsesii majore. Citite prin raport cu nuvelele şi cu *Orbitor*, unele dintre tabletele din *Pururi tânăr* nu sunt altceva decât fragmente din acelaşi jurnal intim, memorialistică ori ficţiune biografică precum celelalte. Articolele din *Baroane!* sunt comentarii politice, o specie în care spiritul analitic al lui

Cărtărescu nu e, vai, mai deloc întrebuinţat, rod al unor mediocre puseuri pamfletare fără vervă stilistică. Dar şi unele şi altele fac parte din opera unui profesionist al literaturii, unul din rarii mari scriitori din ultimele decenii ale secolului XX şi din primele ale secolului XXI.

BOGDAN GHIU
(n. 5 iulie 1958)



Dintre poeţii optzecişti (a debutat în volumul colectiv *Cinci*, 1982), Bogdan Ghiu e printre puţinii care au rămas, până târziu, fideli textualismului, sub semnul căruia E. Simion, de exemplu, l-a aşezat de timpuriu şi definitiv. „Vreau să spun că tratez cuvintele/ Ca pe nişte adevăraţi semeni", declara Ghiu însuşi într-una din numeroasele arte poetice din *Manualul autorului* (1989). În mult mai variata lui clasificare din *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Radu G. Ţeposu îl ignoră. Terxtualismul e prezent difuz în toată lirica lui Ghiu, nu doar în metapoeme, în forma referinţei obsedante la pagina albă, la cuvânt, la literă, la actul scrisului, la poem. Însă este evident că interesul poetului însuşi s-a deplasat cu timpul de la poem ca unic obiect al poeziei spre alte obiecte, între care poemul ocupă şi el un loc, poate privilegiat, dar nu mai e singurul. Ca şi la Romulus Bucur, se precizează la Bogdan Ghiu formula unui intimism caligrafic şi reflexiv. Nu însă ironic, mai curând sentimental (deşi de inimă se fereşte poetul cel mai tare – ştie el ce ştie!), autorul *Manualului* îşi evocă şi el adolescenţa (pe tema veche a lui *ubi sunt*), face cu umor delicat, pentru fetiţa lui, inventarul realităţii imediate, sau reţine, cu întreg haloul lor afectiv, micile gesturi cotidiene (aprinsul ţigării, bunăoară). În interstiţiile textualismului de ieri mijeşte o poezie de impresii de moment, de observaţii şi de reflecţii foarte vii. Nu trebuie să ne înşele referirea la foaia de hârtie şi la scris: *Legătura dintre noi*, de exemplu, este o curată poezie erotică, alintată, camilpetresciană: „În timp ce scriu, de cealaltă parte a paginii (pe verso) eşti tu. Te ascunzi şi foaia te ascunde. Scriind te (pre)simt, îţi simt trupul tremurător, inegal, nemişcat, una cu pământul. Te pipăi. Mă împiedici să scriu corect, frumos. De ce stai sub foaia mea de hârtie, dincolo de ea? Ieşi afară, vino deasupra, lângă mine, în locul meu! Îmi susţii foaia de hârtie. Contactul nostru e chiar această foaie de hârtie. Textul pe care îl scriu se datorează (mai ales) reliefului trupului tău". Textualismul a devenit aici aproape metaforic, la fel ca în *Sfaturile (mai mult sau mai puţin) practice* pe care *Manualul* se simte obligat să le dea şi în care izbitoare e formularea figurată: „Când scrieţi, nu apăsaţi/ prea tare./ S-ar putea ca obiectul/ de care vă sprijiniţi/ (pe care, altfel spus, vă bazaţi)/ să nu

reziste”. Iese la iveală aici o altă temă decât aceea a textului însuşi şi anume una sufletească, a vulnerabilităţii celui care, scriind, se poate pomeni căzând în lume. Şi ce recomandă autorul spre a se evita acest risc?

„Încercaţi, aşadar, să scrieţi
fără să atingeţi hârtia. Dar
cel mai bun lucru pe care l-aţi putea face
ar fi
să daţi hârtia la o parte,
să o luaţi din drum.”

Bogdan-Ghiu a făcut şi publicistică, tablete despre televiziune şi altele. *Eu(l) artistul. Viaţa după supravieţuire* este o colecţie de eseuri moderne şi postmoderne totodată, amestec de teorie şi de confesiune, fragmentare, laconice (la fel ca şi poeziile), barthesiene ca formulă (amfibologii, mitologii, jocuri de cuvinte), pe cele mai diverse teme şi pe care titlul abia dacă le sugerează.

ADRIAN ALUI GHEORGHE

(n. 6 iulie 1958)



Foto: I. Cucu

Adrian Alui Gheorghe este un optzecist întârziat, care a debutat în 1985 cu *Ceremonii insidioase*. Este un poet adevărat, cu o mică notă personală, rezultată din combinaţia de banal, prozaic cotidian cu o fantezie a metaforei care merge de la „decadentismul” bacovian, simbolist, până la insolitul suprarealiştilor. Două sunt tipurile de poezie. Mai întâi, o poezie de jurnal intim, de notaţie a impresiilor ori emoţiilor, ca un fel de confesiune lirică, profundă şi dramatică. Acest tip se vede cel mai bine într-un poem elocvent ca o spovedanie, cum este *Şi femeia a creat bărbatul.* Poemul începe cu o întrebare semnificativă şi care sugerează răspunsul că „poezia decantată” nu mai are căutare într-o lume a comunicării directe şi brutale: „Poţi să scrii un poem de iubire împotriva iubirii?”. În zaţul sentimental al poemului se ascunde un eşec erotic îndepărtat, o primă experienţă nefericită. Spune poetul în acelaşi mod clar-confesiv: „o mare iubire este a tuturor ca o ploaie”: Şi adaugă: „viaţa întreagă este istoria unei infidelităţi”. Mai departe, lucrurile par şi mai limpezi: „Prima femeie din viaţa mea nu a fost a mea, ci a tuturor”. Turnura memorialistică a discursului poetic se accentuează în partea a doua:

„M-am născut în vara anului 1958. Poate fi
asta
o recomandare? (...)
să vezi ceva
din iubirea din care te-ai născut un
sentiment general

iubirea ca o imagine a morții din care ai
venit
sau poate mişcarea pe banda de celuloid
care transformă
anorganicul în resturi de memorie
sau femeia care se considera preoteasa unei
mari iubiri
într-un parc vara împreună cu stângăciile
unei furtuni
un bărbat adormit pe o bancă țipând:
treziți-mă până
nu dispar învins! apoi chiar dispărând
femeia l-a urmat
poate să pară vetust – defoliindu-se încet
încet
abandonând arhitectura mea rațională eu
însumi
întrebându-mă dacă nu din mine răsar
noaptea şi zorile
sau numai noaptea."

Celălalt tip învederează o turnură mai degrabă aforistică. Poetul are, în mod evident, plăcerea definiției, pe care o dezvoltă arborescent. Ca în orice definiție lirică, şi aici reflexivitatea e în fond un truc. G. Călinescu a demonstrat la Eminescu, în *Glossă*, că nu gândurile poetului ne interesează şi că lirica de meditație e în realitate una în care conținutul, filosofia, ideile sunt „simulate". Liric în astfel de producții este tonul oracular ori sentențios, indiferent de valoarea în sine ori de originalitatea reflecțiilor. Atmosfera poetică provine din două surse: Bacovia, cu tristețile, ploile şi mahalaua lui eternă, şi Mircea Ivănescu, cu intelectualele lui preocupări domestice şi lecturi, cu evocarea camerei de scris şi a scriiturii.

Iată-l pe Bacovia:

„(Nu ştiu cum se face că) mereu nimeresc
marginea oraşului acolo unde
deversează visele ciolănoase ale săracilor
(şi) pe vremurile acestea fără nici o
sărbătoare
femeile uită duminicile încuiate în casă
trec pe străzi la ferestre capete de nebuni
chipuri eterate toți cei care l-au surprins
pe însuşi dumnezeu cerşind puțină
dragoste..."

Iată-l şi pe Mircea Ivănescu:

„A trecut poştaşul a sunat din greşeală
i-am mulțumit pentru că încă mai crede
că sunt în dialog cu ceilalți după aceea
am citit continuu din tratatul de
descompunere
al lui cioran am subliniat câteva propoziții
simple care mi s-a părut că le-am mai
citit undeva locurile sunt în general
cunoscute ca şi oamenii n-a mai venit
nimeni e aproape noapte se întorc umbrele
în lucruri aprind flacăra aragazului:
nu vreau să mă simt singur."

Factura poeziei lui Adrian Alui Gheorghe este un avangardism caligrafic. Scriitura este îndrăzneață, cu imagini deconcertante ca ale suprarealiştilor, dar în definitiv calofilă: „sunt gol ca o pictură chinezească într-un ziar"; „memoria stă spânzurată cu cocorii în jos". Iată un poem foarte concis în acelaşi spirit:

„Limba mincinoasă a oracolului s-a
învinețit
ca o limbă de câine care a alungat luna
din fereastra ta."

Desenul din covorul textului se decupează cu limpezime calofilă:

„Pentru că uneori aud o ploaie păşind
pe singura fereastră luminată paşi mici
de femeie îndrăgostită licornă care
îşi amăgeşte absența cu poeme de
dragoste."

Legătura imaginației cu scriitura arată prestigiul textualismului încă viu la sfârşitul deceniului 9, când a debutat Alui Gheorghe, cu

deosebirea de Bogdan Ghiu, Romulus Bucur sau M. Vişniec că accentul nu cade pe metapoezie, ci pe chinezăria inventată de Alecsandri:

„În faţa ferestrei doi inorogi par plictisiţi
ca două tufe de iarbă încâlcite de vânt
sau două tunete în aşteptarea ploii le fac
semne vizibile în foaia pe care nu reuşesc
să scriu poemul despre amintirile pe care
un om le-ar fi putut avea privind prin
fereastră doi inorogi îngreunaţi de trupuri."

Adrian Alui Gheorghe este un caligraf melancolic şi minor al intimităţii vulnerate.

CRISTIAN POPESCU

(1 iunie 1959 – 21 februarie 1995)



Ce extraordinar poet promitea de la început să fie Cristian Popescu! După o plachetă intitulată *Familia Popescu,* apărută în 1987, în colecţia „Cartea cea mică", debuta propriu-vorbind cu volumul *Cuvânt înainte* (1988), în care placheta era reluată în mare parte, şi-şi încheia scurta viaţă literară cu *Arta Popescu* (1994), scrisă cam odată cu celelalte două, dar vădit nedefinitivată, conţinând, în manieră postmodernă, fragmente felurite, însemnări biografice, improvizaţii, pamflete lirice şi altele. În legătură cu Cristian Popescu, s-a vorbit, de altfel, întâia oară limpede la noi despre postmodernismul poetic. Poetul s-a afirmat în cadrul cenaclului Universitas care a succedat Cenaclului de Luni şi a fost prezentat de Mircea Martin, Marin Sorescu, Constanţa Buzea şi Laurenţiu Ulici, adică de reprezentanţi ai generaţiei '60, nu toţi sensibili la optzecism de prima oară. Debutul târziu al autorului *Familiei Popescu* îl scotea cumva în afara curentului principal al generaţiei '80, făcând din el o punte spre debutanţii anilor '90. Factura poeziei este în parte aceea a optzeciştilor. Originalitatea este însă incontestabilă. Numindu-şi unele bucăţi „poeme vorbite", autorul a vrut probabil să preîntâmpine obiecţia că le-a structurat ca pe nişte texte în proză:

„Bineînţeles c-am auzit cu toţii de acel câmp pe care creşte păr de fată în loc de grâu. Da, da, unduios şi blond. Iese lumea noaptea şi piaptănă îndelung părul şi dimineaţa copiii îl împletesc în cozi. Ce dacă moartea face din trupul nostru trup de femeie. Trup roditor de grozavă femeie... Mare lucru" ...Aşa schimbaţi vom purta în dreptul inimii o vânătaie chiar de inimă făcută, loviţi de inimă pe dinăuntru. Poţi să strigi cât vrei: «Ah, fată cu părul blond şi vânăt!» . Tot degeaba vor veni copiii să i-l împletească şi-ai tăi or pieptăna-o îndelung. Poţi să strigi cât vrei: «Ah, poemule, vânăt şi

blond şi unduios!». Tot degeaba. Vor auzi cu toţii de flacăra aia ascuţită de inima cu două tăişuri pe care o porţi în piept. Bineînţeles."

Poetului i se dă această definiţie:

„Dumneata ai auzit de unul care adormind a coborât visul în el, cum coboară de obicei visele? Şi adormitul a strâns visul în braţe, l-a mângâiat, se simţea bine, dar în zori, vezi, nu s-a mai trezit şi a rămas visul acolo în el în loc de suflet... Aşa şi cu tine: nu ştiu cum le mângâi, nu ştiu cum le strângi în braţe că rămân visele în tine şi după ce te trezeşti, îşi pierd săracele capul şi nu mai vor să plece".

Onirismul joacă un rol important. Cristian Popescu visează cu ochii deschişi, la orice oră din zi şi din noapte, ca şi Leonid Dimov, ca toţi fantezîştii îndrăgostiţi de himere. Visele lui, duioase şi glumeţe, profunde şi fermecătoare, seamănă cu nişte privelişti sau întâmplări cotidiene, care au fost însă, prin anamorfoză lirică, deformate, subţiate, lungite, ţuguiate, aşa fel încât să ţi se pară, uitându-te la ele, deopotrivă familiare şi stranii. Cam toată întâia jumătate a *Cuvântului înainte* e compusă din astfel de vise lirice care se petrec în tramvai. Tramvaiul, ca element de univers poetic, intră cu adevărat în literatură odată cu Cristian Popescu, la fel cum sania a intrat odată cu Esenin. „Tramvaiul susură pe şine. Electric, adormitor. În tramvai aerul e gros ca o spumă, îl sorbi, ameţitor [...] Zâmbeşte, domnule călător. E bine. Fluturi foşnesc în motor. Electric, adormitor. Eu nu mai cobor la prima.. Nu mai cobor". Se vede imediat că tramvaiul este o metaforă a universului. În tramvaiul acesta se întâmplă cele mai banale şi extraordinare lucruri. În vagonul cu care copiii se duceau la Obor, la căluşei, are loc acum nunta surorii, în timp ce mama spală geamurile şi aşază perdeluţe colorate, servind pe toţi călătorii cu bomboane. Se bea şi se dansează. „Cristi e un bun lăutar, are o mierlă împăiată în loc de vioară şi cântecul i-atârnă de arcuş ca scrumul de ţigara stinsă, vom învârti pe rând manivela de la flaşnetă, ce distracţie, ce sâmbătă nemaipomenită". Dorinţa poetului e de a-şi cumpăra „ultimul tip de tramvai douăşase" şi de a întinde pentru el şine până în Valea Prahovei şi pe Litoral. „Voi plimba o fanfară să se bucure lumea de surle, de tobe, de bal. Voi plimba domnişoarele ce s-or simţi legănate nu ca de şine, ci ca de val". Aceste aparente absurdităţi au în fond cea mai perfectă coerenţă onirică. Treptat ne trezim noi înşine pasageri ai minunatului tramvai şi nu ne mai mirăm de nimic, nici chiar de miracolele care au loc în el:

„E-atâta înghesuială în tramvai încât pe domnişoara din faţă o deranjează bătăile inimii mele, o împinge inima, o loveşte. E ultimul tramvai. Voi deschide punga cu fluturi şi se va produce o înghesuială cum nu s-a mai povestit. Ah, domnişoară, buzele noastre se vor lipi strâns, dar n-am ce să fac, mă-mpinge cineva prea tare din spate. Ah, domnişoară, nu mai ştiu dacă asta-i bătaia mea de inimă sau a dumneavoastră, dar n-am ce să fac, mă-mpinge cineva prea tare din spate. Degetele au încăput în acelaşi inel, picioarele au încăput în acelaşi pantof cu toc, delicat, domnişoarele au încăput toate în aceeaşi rochie, dar n-am ce să fac, mă-mpinge cineva prea tare din spate. Toate inimile bat în pieptul vatmanului. Şi pe el îl împinge aşa de tare din spate încât a pierdut controlul şi tramvaiul a ajuns departe în pădurea Băneasa. Domnişoară, fluturii s-au ascuns de mult în părul dumneavoastră şi inima mea creşte, vă creşte în pântec. Să-i daţi, vă rog, nume de fată. E târziu, e linişte, n-am avut ce să fac, m-a împins prea tare cineva şi era ultimul tramvai din seara asta".

Nu e greu de ghicit aici cântecul de lume muntenesc, într-o variantă plină de imaginaţie care ne face să ne gândim la Nichita Stănescu. În fond, Cristian Popescu e unul din continuatorii acestui spirit al folclorului urban şi mahalagesc, amestec de sentimentalism şi de persiflare, care

a dat pe câţiva din cei mai interesanţi lirici din ultima sută de ani. Nota caracteristică este însă aceea că sentimentul, în loc să fie cenzurat, este potenţat până când, asemenea unui aluat în care ai introdus drojdia, creşte imens şi absurd, revărsându-se peste lume. Spectacolul acestei intimităţi devenită publică este acela al romanţei bucureştene dintotdeauna. Cu marele lui talent Cristian Popescu îi valorifică liric facilitatea, gravitatea, duioşia, ridicolul şi burlescul. Preferinţa lui se îndreaptă deopotrivă spre materialele umile, „joase", spre artefacte, poze şi clişee naive, pe care înţelege să le recicleze liric în felul în care Bruno Schulz o făcea în povestirile lui. Este, probabil, asemănarea cea mai frapantă din toate. Regăsim la Cristian Popescu manechinele, lemnele vopsite, exponatele de ghips din vitrine, cărora poetul le înalţă veritabile imnuri. Vitrină este la el paradisul idilic şi etern al materiilor alterabile, comice sau puţintel stupide. Întreaga apologie tandru-ironică a kitschului de la Schulz o surprindem şi în versurile poetului nostru: „Da, fac idilă. Vorbesc mereu despre Edenul din vitrine. În vitrină hainele nu se şifonează, nu se murdăresc, nu rămân niciodată mici pe manechinele copii. Ochii sunt ficşi, cuprind mereu o aceeaşi sferă vizuală. Pe această privire se poate aşterne praful ca pe orice lucru de lemn. Gestul este fix într-o naturaleţe forţată. Zâmbetul e vopsit propunând o melancolie acută trecătorului. Culoarea feţei se poate cel mult coji, dar este de datoria vitrinierului de a îndrepta totul cu pensula. Tinereţea e veşnică". În acest stil, din care nu lipsesc formulele stereotipe ale reclamelor, limbajul uzat şi lăbărţat de prea multă purtare, jocurile de cuvinte al căror resort este grotescul („Subsemnatul Popescu Cristian am strâns şi azi, vineri, negru sub unghie de dimineaţă până seara"), poetul îşi dovedeşte acelaşi sentimentalism înduioşător-sarcastic, capabil să exploateze pentru marele lirism arii de flaşnetă, motive lăutăreşti şi toată acea melodramatică şi carnavalescă muzicalitate a romanţei. La care se adaugă mascarada sentimentală. Mircea Martin l-a raportat la Bacovia. Îl simt mai degrabă înrudit cu Minulescu şi Cărtărescu, în pofida tuturor evidentelor deosebiri şi aceasta tocmai pentru că seriozitatea lui funciară are o permanentă facondă, e adică fals veselă şi limbută, fiindcă emoţionalitatea lui e histrionică. În ciclul *Familia Popescu* umorul liric este de un tip mai clar urmuzian şi arghezian. Procedeul se învecinează deseori aici cu parodia. Cristian Popescu are însă vădita înclinaţie spre ducerea expresivităţii, indiferent de tipul ei, la o limită dincolo de care puţini au crezut că se poate trece. Plecând bunăoară (în *Duminică*) de la ideea că ziua cu pricina este o zi de odihnă, el ia ad-litteram, cuvintele şi ne înfăţişează o sărbătoare a morţii (dar şi a naşterii, fiind vorba de Crăciun), în care patul devine catafalc, oamenii se împodobesc ca nişte pomi de iarnă etc. Finalul poeziei conţine, stilizate, mostre de stil stereotip de la rubrica decese a gazetelor. Aceleaşi procedee sunt izbitoare şi în *Local familial* ori în *Arborele genealogic*. Urmuzianismul ascunde peste tot o viziune asupra existenţei, o ontologie lirică în care comicul şi tragicul se împletesc, inextricabil. Bizarul, teribilismele menite să epateze spiritul mic-burghez nu sunt decât expresia paradoxală a unui mare instinct al tragismului existenţial. Doar masca e comică. Dedesubt pulsează sângele unei concepţii radicale şi al unei sensibilităţi exacerbate. De nu greşesc, poeziile din acest ciclu sunt anterioare celor cu care se deschide volumul. Unele asemănări între ele există, neîndoielnic, şi îndeosebi aspectul kitsch şi sentimentalismul de flaşnetă cu care poetul încearcă să-şi mascheze adevărata stare lăuntrică. Descoperim şi în imaginile culese din viaţa familiei Popescu naivitatea simulată, gustul rimbaldian pentru primitiv, umil şi prostesc, trucajele, erzaţurile şi glumele îndoielnice („Arborele genealogic al familiei Popescu e falnic. El creşte în Cişmigiu, lângă lac. Mai întotdeauna e împodobit cu globuri şi beteală şi e altoit cu un stâlp de telegraf. Printre crengile

lui am aşezat bibelouri, fructe de porţelan. Am scrijelit cu un cuţitaş pe coaja lui: «Popescu + Dana + Cristi + mama = Love»"). Dar dacă în *Familia Popescu* autorul se află încă în proximitatea tradiţiei bizar-absurdului avangardist, în poeziile celelalte, paleta lui apare mult îmbogăţită şi mai originală.

Proza

ŞTEFAN AGOPIAN
(n. 16 iunie 1947)



Ştefan Agopian a debutat în 1979 cu micul roman *Ziua mâniei*, în care existau deja o mare parte din elementele constitutive ale literaturii lui: subiecte şi personaje excepţionale plasate într-o istorie jumătate reală, jumătate inventată; joc permanent de perspective, temporale şi spaţiale, cu anticipaţii şi recăderi în trecut; intertextualitate şi metaroman ca la optzecişti (anunţaţi în anumite privinţe); tratarea celor mai serioase şi uneori teribile întâmplări în registru comic; şi, în definitiv, similiepic şi o vădită înclinaţie spre parodie ori pastişă care dă prozei un aer de gratuitate pur estetică. În *Ziua mâniei* acţiunea se petrece la Turnu Severin în luna mai a anului 1915, când evenimente dintre cele mai cotidiene sunt agitate de vântul unui destin ineluctabil. *Tache de catifea* reia maniera, împingând acţiunea în prima jumătate a secolului XIX. Naratorul, ucis în 1847 („şi acum nu fac decât să stau cu pământul peste mine"), este un Oblomov oltean, care mai întâi caută să afle câte ceva despre naşterea lui, găsindu-şi cu acest prilej o nevastă, iar apoi, în vremea Răscoalei lui Tudor, se întovărăşeşte cu boierul Lăpai şi cu fratele acestuia, Piticul, care pune mâna pe banii unui eterist, ascunzându-i în conacul lui Tache, pricină pentru care acesta va fi omorât în pragul celeilalte revoluţii. În definitiv, nimic din ce se întâmplă n-are importanţă în sine. Epicul e simulat, ca la Mateiu Caragiale (de unde îi va fi venit lui Agopian ideea celor trei crai), substanţa romanului trebuind căutată într-o bogată materialitate, intens colorată, în forme baroce aglomerate, încărcate. Agopian e creatorul unei lumi trăite prin simţuri, hulpavă de viaţă, ca aceea din *Istoriile* lui M. Ciobanu, realistă în detalii şi fantezistă în întregul ei, pitorească şi exotică. Până la *Fric* şi la povestirile de după 1989, nu vor fi multe schimbări. *Tobit* e tot un roman istoric, la suprafaţă, care maschează unul de atmosferă, poetic şi comic deopotrivă. Evenimentele şi personajele se află în marginea istoriei: o toamnă şi o iarnă de la începutul secolului al

XVIII-lea. Ca şi visătorul şi leneşul Tache, Tobit este târât de istorie, iar spiritul lui mult mai întreprinzător şi energic nu-l ajută câtuşi de puţin să preia o iniţiativă reală: este manipulat de forţe obscure, împins spre fapte al căror sens îi scapă finalmente lui însuşi. Protagonistul romanului rămâne un antierou, în pofida firii lui predispuse la acţiune şi staturii lui de uriaş, asemenea cavalerilor medievali, iar întâmplările, relativ numeroase, în care se pomeneşte antrenat, alcătuiesc o tramă bizară şi chiar absurdă. Tobit este un personaj eroicomic (care nu atinge niciunul din scopurile ce i se sugerează). A doua sursă de comic provine din caracterul similiepic al romanului, bogat în acte de cruzime, în escapade militare, în acţiuni de spionaj, în aranjamente suspecte, în trădări, toate însă – victorii şi înfrângeri – la fel de „gratuite" şi de enigmatice. Ne aflăm în 1718-1719, într-o Oltenie ocupată de austrieci. *Tobit*, fiu al unui boiernaş, e luat prizonier de nişte lăncieri, jefuit şi maltratat (îşi pierde cu această ocazie un ochi), nimerind într-o tabără militară care construieşte Via Carolina. Cum ştie nemţeşte şi are asupra lui un act de baronie semnat de împărat, este bine primit şi ajunge colonel. Pleacă în fruntea unei mici trupe de mercenari să-şi ocupe moşia părintească, pe care însă ţăranii au părăsit-o. E plătit de un cămătar (din raţiuni neexplicate) şi încearcă să-şi colonizeze mica fâşie de pământ, cu ajutorul oamenilor pe care-i comandă. Nu izbuteşte, din cauza timpului scurt şi a vitregiilor climei, aşa că se refugiază într-o mănăstire, pe care mai întâi voise s-o ocupe, unde se pregăteşte pentru un asediu ce nu se mai produce. Niciuna din aceste împrejurări nu poate fi luată în serios, nici relaţiile lui foarte profitabile cu ocupantul. Aspectul romanului este parodic şi fantezist. Parodia, discretă în *Tache de catifea*, este aici esenţială. Autorul adaugă naraţiunii propriu-zise o *Addenda* (cum va proceda şi în *Fric*), pe care o justifică în felul următor: „Nescriind un roman istoric, mare parte din materialul consultat, mai ales în vederea creării unei atmosfere, nu şi-a găsit locul în economia cărţii. Totodată, dezvoltarea unor pasaje ar fi încărcat inutil structura epică şi autorul a renunţat la ele. Prin această *Addenda*, o mică parte din faptele istorice cercetate, precum şi «scene» nelegate direct de acţiunea cărţii, vin să completeze sub formă de note o perioadă istorică mai puţin cunoscută: Oltenia sub austrieci". Aceste note – citate din lucrări de specialitate, probabil fictive, în mare parte, comentarii sau pasaje epice, care puteau figura în roman – ne amintesc de acelea din *Ţiganiada* lui Budai-Deleanu. În legătură cu *Tache de catifea* s-a făcut observaţia că există reminiscenţe din diferiţi prozatori, de la Faulkner la Kusniewicz. În *Tobit* se vede mai clar că e vorba de o preluare intenţionată. De exemplu, secvenţele colonizării moşiei Alba de către colonelul Tobit trimit neîndoielnic la Faulkner şi la atmosfera de pionierat din epopeea lui sudistă. Încercarea boierului de a-i readuce pe moşie pe ţăranii fugari nu e fără legătură cu unele motive tipic sadoveniene. Ţăranii se consideră liberi şi refuză să-i recunoască lui Tobit stăpânirea moşiei. Are loc şi o luptă cu slujitorii unui boier vecin care revendică o parte din pământuri. Astfel de *topos*-uri literare nu mai pot fi considerate accidente în *Tobit*, ci menite a sugera o metodă deliberată, o rescriere în registru comic. Nu trebuie ignorată nici ideea – principală – că personajele sunt conştiente că aparţin spaţiului literar al unei povestiri. *Tobit* conţine elemente evidente de metaroman. Există două tipuri de manipulare în Tobit. Cea dintâi se află în planul subiectiv (al diegezei) şi se referă la lipsa de sens a acţiunilor întreprinse de protagonişti. Dacă marea istorie a ocupaţiei are înţelesul ei, acesta nu transpare deloc în unica istorie a personajelor. Nicio implicaţie morală ori de altă natură nu e vizibilă în comportarea lui Tobit şi a prietenilor lui, ale căror acte par conduse de o similifatalitate (parodia destinului), rezultată mai curând din omisiuni voite de autor, decât din necesităţi secrete. Raţiunile sunt tăcute cu intenţia de a umple atmosfera de mister. Avem de a face cu o

formă goală a mecanismului istoric. A doua manipulare este de ordin literar şi trebuie căutată în planul „povestirii". Tatăl lui Tobit a murit convins că existenţa i se află scrisă în Carte. În Biblie, adică. Tobit, la rândul lui, ştie că trăieşte într-o poveste pe care o scrie el însuşi, ca şi Tache mai înainte.

Scris cu acelaşi mare talent, *Sara* este un roman în care îşi amestecă licorile tot soiul de genuri, specii şi formule literare: roman istoric, dar şi comic, ludic şi parodic, naraţiune fantastică şi onirică, tablou colorat de epocă, parabolă filosofică, poem în proză, poveste pentru copii, experiment textualist, fantasmagorie romantică, scenerie barocă şi aşa mai departe. Destul de bine armonizate, acestea toate compun o mică piesă de virtuozitate, interesantă, dincolo de subiectul ei, prin scriitura rafinată, artistă, prin pitorescul imaginaţiei, care merge cu uşurinţă de la suav la grotesc, prin jocul unei inteligenţe literare ieşite din comun, dar şi cam narcisiace, abuzând, cu alte cuvinte, de uitatul în oglindă. Aceasta este, de altfel, intersecţia principală a calităţilor şi defectelor din scrisul lui Ştefan Agopian, prozator înzestrat cu darurile cele mai bogate, dar puţin înclinat spre pariurile cu miză mare şi fatalmente riscante. Primejdia care-i pândeşte în perspectivă literatura este să rămână încântătoare (vrăjitorie curată!) şi minoră. Ce se întâmplă în *Sara* n-are aproape nicio importanţă: decât, cel mult, ca să ne ajute să trecem în revistă personajele şi motivele. E de notat, în această ordine de idei, că Ştefan Agopian e un specialist în a relata aceleaşi întâmplări de mai multe ori, cu unele schimbări, sau de a le desfiinţa, după ce au fost povestite, prin capriciul naratorului. Baronul Spurck este înfăţişat, întâi, ca fiul unui negustor de mirodenii, care a livrat Curţii, într-o vreme de restrişte, o anume cantitate de piper negru şi încă la un preţ redus. Spurck este cocoşat-şi a adăugat o consoană la numele tatălui, pe care-l chema doar Spurk. O jumătate de pagină mai jos, naratorul „se răzgândeşte": „Glumim! Baronul Spurck e ultimul baron dintr-un şir lung de baroni, înnobilat încă de pe vremea lui Mathias etc. Baronul Spurck nu este cocoşat, dar cine ştie din ce capriciu, trecător desigur, şi-a împodobit spinarea cu o cocoaşă falsă..." În aceste condiţii, a povesti subiectul romanului nu e tocmai simplu. Pe scurt, totuşi, acţiunea se petrece la Sibiu, în cursul anului 1703, din primăvară până-n iarnă. Capetele mai multor notabilităţi cad, în urma neînţelegerilor politice, dar şi a intereselor personale; pe acest fundal, soseşte Tobit (personajul n-are decât o legătură de nume cu eroul celuilalt roman al lui Agopian), ca să încaseze o datorie pe care doctorul Israel Hübner o contractase faţă de tatăl lui; odată cu banii (dacă i-o fi căpătat), Tobit o ia şi pe Sara, fata adoptivă a doctorului, o evreică spaniolă, cu o biografie bizară, bănuită de vrăji, şi pe drept cuvânt, căci e slujită de spiriduşi, zboară şi altele; există şi un oarecare Simon Talaba, adolescent, român, găzduit de văduva Koch, prin ochii căruia ne sunt descrise o parte din evenimente; alte personaje, cât de cât memorabile, sunt comitele sas Ioan Sachs, soţia lui, Elisabeta, fetele Barberini, consilierul Gross, bunicul lor, doctorul Grell, adică unguri, saşi, evrei şi români, legaţi prin iţe subţirele, dar dure, într-o mişcare abia sesizabilă de forţe, dar care se dovedeşte la urmă a fi fost un vârtej distrugător. Accentul nu cade pe acurateţea prezentării faptelor: romanul seamănă, mai curând, cu un sistem de prisme prin care aceste fapte trec deformat, sau, altfel zis, alcătuieşte un *puzzle*, greu de construit, cu încălcări de cronologie, anticipări, modificări de optică. Nu avem de-a face cu un roman psihologic, în care prismaticul să fie efectul unor impresii individuale suprapuse, ci cu o naraţiune în fond poetică, în care indivizii n-au consistenţă fizică ori psihică, ci doar una rezultată din stilizare şi joc de umbre şi lumini. Adevăratele raţiuni ale conflictelor rămân în planul secund: fie sunt omise intenţionat, fie sunt doar lăsate să transpară prin vălul înşelător de aparenţe aruncat peste evenimente şi oameni. Îţi poţi închipui uneori că acest caracter evaziv, incert şi misterios al întâmplărilor (interioare sau exterioare) ascunde o întreagă simbolistică; dar, cel puţin la o primă lectură, *Sara*

nu pare o parabolă, deşi are, câteodată, aspect esoteric; e mai degrabă un joc şi acesta, o formă goală, o stilizare a raportului dintre text şi subtext. Ceea ce izbeşte este, ca în toate cărţile lui Ştefan Agopian, scriitura. Autorul *Sarei* se numără printre prozatorii artişti: unul din străbunicii lui e Ghica, un bunic se numeşte Mateiu Caragiale, iar printre veri sau unchi, sau ce i-o fi venind, se află Mircea Ciobanu din *Istorii*. Iată, bunăoară, predilecţia arătată modului în care personajele mănâncă: există puţine pagini în literatura română (la Mircea Ciobam sunt câteva zeci) de un mai consistent şi fastuos stil flamand decât acelea în care Ştefan Agopian descrie mesele sau festinurile personajelor sale. Gurile salivează abundent, sosurile curg pe bărbii, aceasta nu numaidecât în scopul de a picta fiinţe pofticioase, bulimice, dar ca pur motiv decorativ, de scriitură artistă. Aproape la fiecare pagină există un scurt ritual culinar:

„Din ciolan şi din carne ieşeau aburi care se îndesau spre nasul lui Weber, intrau în nările lui şi din nări, printr-un mecanism necunoscut, se scurgeau în creierul nostru, molecule uriaşe, şi unsuroase făceau explozie acolo, ne deşteptau pofte. Dintr-un castronel de lemn vopsit şi lăcuit, primarul apucă sarea grunjoasă şi neplăcută la pipăit şi o presără peste carne. Cristalele albe şi vineţii ale sării se înfipseră ca nişte alice mărunte şi nenumărate în ciosvârtă. Marta ieşi şi se întoarse cu o cană mare cu bere, o trânti în faţa lor, beţi, spuse. De pe cană începură să se scurgă broboane mari de transpiraţie lăsând dâre reci în urma lor, plăcute vederii. Un sfârâit fin se auzea din cană, amestecat cu clocotul oalelor de pe foc. Tobit bău din cana lui, primarul mâncă. Fălcile lui trosniră, începură să se agite nefiresc într-o mişcare spasmodică, devoră carnea, apoi, cu buzele ţuguiate, începu să sugă savant măduva din osul călduţ încă. Limba i se transformă într-un şarpe rozaliu, se strecură în os şi cotrobăi o vreme prin el".

Desigur, aceste episoade sunt prea numeroase ca să nu aibă nicio semnificaţie. Apare destul de limpede la un moment dat că autorul descrie – cu o voluptate din care nu lipseşte greaţa – o lume lipsită de transcendenţă, plină de pofte, abulică, anxioasă şi chiar puţinţel morbidă, care stă sub semnul materialităţii, al cărnii, al stomacului; există, în această lume, şi câteva enclave, dacă le pot numi aşa, ale spiritului, figurate de apariţia periodică, în preajma lui Tobit, a Sarei şi a adolescentului Simon, a unui înger, Rafail, sau de minunile din grădina Sarei, unde oamenii pot zbura şi unde motanul Theopomp vorbeşte în grai omenesc. Coloratura hoffmanniană a acestor episoade este puternică (intenţionată sau nu), dar ele contrastează, în orice caz, în mod evident cu cele în care personajele *halesc* (nu găsesc un cuvânt mai nimerit).

În *Fric* şi în povestirile scrise după 1989 (acelea din *Manualul întâmplărilor*, 1984, nu se deosebesc esenţial de romane), se accentuează manierismul. Proza lui Agopian e tot mai atrasă de esoteric şi de erotic. O povestire ca *Noaptea de februarie*, care e un joc pe tema poeziei lui Macedonski cu acest titlu, a stârnit indignarea cititorilor *României literare* în paginile căreia a apărut în 1993. Limbajul era acela foarte liber al multor romane de după revoluţie, dar nu putea fi vorba, cum au socotit unii, de pornografie. Talentul enorm îl scuteşte pe Agopian, ca şi pe maeştrii lui, de la Ion Creangă la Henry Miller, de un astfel de păcat. Cu vremea, spiritele s-au mai calmat şi la tipărirea lui *Fric*, mult mai „scandalos" decât povestirea dinainte, nu s-a mai supărat nimeni. Critica însăşi s-a maturizat. Petru Creţia a scris în câteva rânduri despre Agopian (descoperit cu trei decenii în urmă de alt critic al generaţiei lui Creţia, şi anume Paul Georgescu), comparându-i înclinaţia spre scabros şi sexualitate cu aceea din *Halima*, Shakespeare ori Joyce. E. Negrici, alt admirator constant al prozei lui Agopian, e interesat mai mult de libertăţile textuale decât de acelea sexuale din romane şi povestiri. Ca şi Creţia, care crede că nu există precedente, Negrici exagerează originalitatea romanelor (citite ca o replică la dogmatismul anilor '50 cu care totuşi Agopian,

debutând două decenii mai târziu, n-are mare lucru de împărțit). Mai degrabă are dreptate Radu G. Țeposu să vorbească de „estetism cinic". În *Fric* dispare până și simularea epicului din celelalte romane. Aspectul prozei celei mai noi este poematic. Capitolele, foarte scurte, ritmează romanul, absolut splendid, în pofida aceleiași gratuități a mizei care condamnă întreaga literatură a lui Agopian la minorat.

GHEORGHE CRĂCIUN

(8 mai 1950 – 30 ianuarie 2007)



Primele două romane ale lui Gheorghe Crăciun (*Acte originale. Copii legalizate*, 1982, și *Compunere cu paralele inegale*, 1988) sunt o combinație de textualism și metaroman. Cel dintâi are încă o *story*, mai degrabă un pretext: Vlad, un tânăr profesor de desen, scrie un roman. „Eu sunt Vlad", va declara autorul într-un jurnal care însoțește cel de-al doilea roman, și în care reapare profesorul cu veleități literare. Pe bună dreptate s-a remarcat faptul că romanele lui Crăciun nu seamănă cu ale lui Holban ori Eliade, care contau pe psihologie. Textualismul constă în absorbția oricărui conținut de către o gramatică formală. Șansa lui Crăciun a fost talentul lui. Gh. Iova ori Gh. Ene împreună cu care Crăciun și Nedelciu au vrut să facă la un moment dat școală, n-au lăsat, ei, nicio urmă. Proza lui Crăciun e bogată, deasă de senzații, impresii, imagini. Realitatea e privită de aproape, prin lupă, ca și la Nedelciu. Vecinătatea ochiului și a obiectului conduce la un realism ciclopic, în care detaliile capătă dimensiuni mărite, iar porozitatea textului creează iluzia unor cratere și a altor accidente vulcanice. Minuțios descriptivă, proza aceasta o moștenește pe aceea a *noului roman* importat cu un deceniu în urmă de romancieri ai generației '60 precum Sorin Titel, D. Țepeneag sau Nicolae Damian (astăzi uitat, deși el este autorul celor mai reușite *copii legalizate* după Robbe-Grillet și compania). Stilul primelor romane ale lui Crăciun e voit livresc, afectat („O maree de optimism, coșbucian, naturist, exaltat bătea acum în pragurile înalte ale simțirii blândei dăscălițe"), calofil-oximoronic cu intenție („Marea era albastră, cafenie ca o copertă de disc") și uneori ironic („Dar să nu brebanizăm!"). Textualismul e mai bine temperat în *Frumoasa fără corp*, întâiul roman publicat după 1989, deși scris în parte înainte, care reia situații și personaje din celelalte. Alternarea de texte, atribuite unor autori diferiți (jurnal intim, eseuri, scrisori, poezii), inclusiv autorului însuși, ne face să ne gândim la Camil Petrescu din *Patul lui Procust*. „Autenticitatea" e rebotezată „naturalism". Poeziile se intitulează *Studii după natură* și seamănă cu ale lui William

Carlos Williams, înfăţişând fără emoţie aparentă obiecte dintre cele mai banale. Acţiunea e trenantă şi dispersată. Evenimentele n-au legătură unele cu altele. Romanul nu se încheagă. Într-un epilog de câteva pagini e reluat oarecum forţat primul capitol cu întoarcerea în satul de munte a inginerului silvic, care părea să ofere principala materie epică, dar fusese abandonat pentru alte şi alte personaje şi întâmplări. Viaţa intelectualităţii rurale în comunism a mai făcut obiect de observaţie şi în alte romane ale epocii (de la D.R. Popescu la Aug. Buzura). E de remarcat însă la Crăciun absenţa politicului. Autorităţile nu se fac simţite. Socialitatea nu e represivă, nici măcar dură. Tinerii medici, profesori sau ingineri o ţin într-un bairam sau pleacă la mare, ba chiar şi în străinătate (în 1993 Crăciun se numără printre inauguratorii la noi ai romanului aşa-zicând internaţional, alături de Bujor Nedelcovici, D. Ţepeneag, Gabriel Chifu ş.a.), într-o permanentă stare de *otium*. Romancierii optzecişti înfăţişează, spre deosebire de predecesorii lor, o realitate în epură. Un comentator a comparat procedeul cu acela din romanele târgoviştenilor. E vorba şi la Crăciun, şi la Radu Petrescu nu atât de un evazionism ideologic, cât de un cult al textului literar. *Compunere cu paralele inegale* nici nu urmărea în definitiv o coerenţă la nivelul acţiunii şi psihologiei, ci la nivelul parafrazei după *Daphnis şi Chloe*, o „rescriere prin supoziţii (la viitor şi condiţional-optativ)", cum mărturiseşte autorul însuşi. Acest tip de construcţie strict literară nu poate înlătura o impresie de *inachevé* şi chiar de improvizaţie, autorul părând a umple golurile cu tot felul de lucruri inutile, străine unele de altele, legându-le artificial. În loc să rotunjească acţiunea, pune la punct o sintaxă textuală uneori plină de spirit, de multe ori plictisitoare.

Remarcabil în schimb este cel din urmă roman al lui Gheorghe Crăciun, *Pupa russa*, de la început puternic, viu, intens epic şi psihologic, cu un personaj principal absolut memorabil. Este romanul măririi şi decăderii unei tinere femei care exercită asupra bărbaţilor o atracţie fatală. Într-un „fals jurnal" al romanului, publicat doi ani mai târziu, Crăciun încearcă să explice, de la titlu (*Trupul ştie mai mult*), nu doar interesul lui subit pentru corp şi viaţa lui independentă de suflet, al femeii îndeosebi, dar pentru androginismul fundamental al fiinţei umane acesta reprezintă adevărata provocare în *Pupa russa*. Leontina Barcan, protagonista, se simte pe jumătate bărbat, prenumele însuşi concepându-şi-l ca format dintr-un element masculin (Leon) şi unul feminin (Tina). De altfel, ea este bisexuală şi, într-una dintre primele scene (extraordinară) din roman, elevă fiind, se lasă violată de o supraveghetoare din internatul de fete, încercând o plăcere pe care nu i-o va mai oferi niciunul dintre numeroşii bărbaţi din viaţa ei. Autorul, la rândul lui, mărturiseşte în falsul jurnal al romanului: „Pentru a scrie cartea asta, ar trebui să vreau să fiu o vreme femeie. Şi nu orice femeie, ci una trecută prin ciur şi prin dârmon". Şi încă: „Femeia asta ar trebui să iasă din mine ca într-un fel de naştere. Toată partea mea de natură feminină ar trebui să poată sublima în carnea de fum şi de cuvinte a acestui personaj". Dar asta nu e decât jumătate din pariul foarte ambiţios pe care Crăciun îl are în vedere în *Pupa russa*. El nu se mulţumeşte să scrie *Bildungsromanul* şi, la urmă, prăbuşirea şi moartea unei nimfomane perverse şi fascinante. Noua Emma Bovary e produsul unei epoci infinit mai rele decât aceea din prima parte a secolului al XIX-lea francez. Leontina exprimă, conform spuselor autorului, din acelaşi „fals jurnal", „bovarismul femeii ca secreţie a unei lumi fundamental bolnave". Şi, până la un punct, romancierul câştigă pariul. Leontina nu e doar o femeie fatală, ca atâtea altele, în locuri şi în timpuri diferite, de la Mesalinele antichităţii romane la impudicele personaje ale romanului modern. Irezistibilă şi cinică, încheie târgul cu toţi diavolii din România secolului XX. Parvine nu doar prin sex, dar şi prin politică. Semnează un angajament de Securitate. E activistă UTC. Totul însă cu un soi de naturaleţe inocentă şi cu un cinism inconştient: Leontina nu e o ticăloasă

calculată (în orice caz, nu de la început și nici până la capăt), ea izbândind prin însușirile ei înăscute de femeie frumoasă și inteligentă, e, așa-zicând, ticăloasa în stare pură, prin viguroasa și totodată corupta natură a feminității ei. Va fi asasinată la sfârșit, în cel mai net stil brebanian (nu e singura genuflexiune a autorului în fața Marelui Romancier, evocat într-o camilpetresciană *Nota auctoris*), de către unul, rămas nedezvăluit, dintre bărbații care se bucuraseră de grațiile ei devoratoare și fuseseră siliți să renunțe la ele. *Pupa russa* e un roman mult mai lizibil decât celelalte ale lui Crăciun, captivant și original. Cititorul nu scapă nici el farmecelor sulfuroase ale eroinei principale.

Gheorghe Crăciun a publicat și trei cărți de teorie literară, informate și temeinice, de aspect didactic, inconturnabile pentru cine vrea să înțeleagă poezia și, în general, literatura modernă.

ADRIANA BITTEL
(n. 31 mai 1946)



După câteva proze poematice și chiar poeme (*Lucruri într-un pod albastru*, 1980), Adriana Bittel se consacră unei proze de atmosferă psihologică, situată între *Migrațiile* Danei Dumitriu și romanele Tiei Șerbănescu, în care protagonistul este mai mereu o femeie tânără sau între două vârste (există și câteva bătrâne), copleșită de griji și de sarcini familiale, nemulțumită de lume și de sine, uneori frustrată, de cele mai multe ori resemnată. Povestirile (unele foarte scurte) au un ton amar, lipsit de iluzii, dar și de disperare, tratând cu un umor *pince sans rire* situații de viață dintre cele mai banale, nici comice, nici tragice pe de-a-ntregul, uman-prea umane, în definitiv. O femeie trecută de prima tinerețe dă o întâlnire unui bărbat de care se simțise apropiată cândva și pe care-l așteaptă zadarnic pe o bancă din parc. O alta își veghează cu devotament tatăl muribund, părăsindu-l doar pentru o clipă, în chiar clipa morții. O altă femeie își trăiește în gând supremul vis: o zi pe malul mării, fără obligații familiale ori profesionale. Un tânăr cochet și plin de viață îmbracă halatul de casă al unui unchi recent decedat și intră pe neașteptate în pielea bătrânului tabietliu pe care-l disprețuia. Povestirile sunt în general în registru minor, fără miză. Unele sunt totuși frumoase și arată un spirit acut de observație, îndeosebi al detaliilor concrete, precise și derizorii în aparență. În *Scorpioni* răsfoitul cărților poștale de altădată ne duce în atmosfera *Scrinului negru*, Mela Focșeneanu fiind o Caty Zănoagă. *Petrescu și Munteanu* e flaubertiană în sensul din *Bouvard et Pécuchet*. Un cuplu de corectori de editură corectează șpalturile (printurile de astăzi) ale

unei povestiri de Adriana Bittel intitulată *Petrescu și Munteanu.* Absolut splendidă și mult mai construită este *Numele.* O tânără evreică face o vizită părinților iubitului ei, o familie de nemți, fără a avea îngăduința să-și divulge relația cu fiul. Vizita are loc pe fondul unei povești mai vechi cu patruzeci de ani, când familia cu pricina se bucurase de atenția și de privilegiile staționării trupelor germane pe teritoriul României. Antisemitismul e latent în comportarea doamnei Pfeil, care se îmbolnăvește subit când află că pe vizitatoare o cheamă Sara. Contrapunctul moral e sugerat cu multă finețe. Capodopera prozei scurte a Adrianei Bittel (un roman *Fototeca. Temă cu variațiuni*, 1989, trebuie trecut sub beneficiu de inventar) este *Iulia în iulie*, o nuvelă care debutează gogolian și se încheie voiculescian ori gibmihăescian. Patru funcționari de bancă își duc automatic existența zilnică: după orele, mereu aceleași, de program, unul crește animale și păsări, altul face cuceriri amoroase, un al treilea se spală de câte ori poate fiindcă are olfactul în exces și un al patrulea e răsfățat de o nevastă searbădă și de o fiică trecută binișor de vârsta optimă a măritișului. Ritmul acestor existențe atât de diferite, totodată identice prin automatism, e rupt de apariția la bancă a unei tinere și vitale femei de serviciu, Iulia, capabilă să-i electrizeze pe cei patru prin înfățișarea ei de animal în plin rut, ca o cățea în călduri, și la fel de neînstare de un limbaj articulat. Nu numai la propriu (frigul umed din iarnă din birou e înlocuit de canicula uscată a miezului de vară), dar și la figurat, atmosfera se încinge, cei patru bărbați fiind cuprinși de o febră sexuală inestingibilă, ca viețuitoarele pădurii din *Sezon mort.* Într-o seară când Iulia nu apare, cu mătura și găleata ei, la ora care funcționarii părăsesc biroul, aceștia se hotărăsc s-o caute în cămăruța din pod de unde descinsese suveran ca o zeiță de atâtea ori. Finalul este extraordinar:

„Stătură un timp înghesuiți în cadrul ușii, privind treptele care se pierdeau în întuneric. Apoi Norbert aruncă țigara, îi dădu la o parte pe ceilalți cu un gest nerăbdător și urcă primele trepte. Cornea pătrunse după el, uimit că spațiul îl primea, că treptele chiar înaintau, că desenul căpătase adâncime. Stere ezită, apoi îi urmă. Orbecăiau cu capetele plecate, pipăiau cu palmele și tălpile treptele în beznă și ele păreau nesfârșite. «Ce căutăm noi aici, ne-a luat dracul mințile, oameni serioși suntem?», mormăi Stere cu sufletul scurtat de efort. «Acuși o dibuim noi pe ea», se auzi de mai sus glasul lui Norbert. Cornea simți aburul de trupuri bărbătești asudate de emoție și un sughiț nervos îi tresăltă pieptul. Ar fi vrut să se întoarcă, dar era la mijloc, între cei doi, și urcușul continuă mai mult pe brânci, orbește. Iulia, Iulia – buze, sâni, coapse.

Norbert, care era în frunte, se izbi cu creștetul, se încordă de-i pârâi sacoul la cusături, deschise chepengul și pătrunse într-un spațiu orizontal, în penumbră. Ceilalți năvăliră după el, ca la atac – respirații întretăiate, pofte crude.

Asfințitul, prin lucarne, înroși deodată figurile și așa congestionate, dându-le un aer drăcesc. Sclipea ca jarul pe dinți de metal, pe cristaline holbate, pe mâini crispate, pe urechi prea mari. «O găsim noi, pe aici se ascunde, o facem noi să vorbească pe înțeles, îi venim noi de hac!».

Jucau flăcările iadului în podul boltit și, ca la Judecata de Apoi, țopăiau trupurile deșirate printre limbile de foc țâșnite și retrase din guri nevăzute. Pânze de aer dogorâtor îi izolau și-i adunau de prin unghere, îi încolăceau galben-portocaliu-roșu, și strigătele rămâneau în gât și buzele uscate nu mai puteau articula chemarea. Într-o tăcere înspăimântată, carnea se chircea și dansa ca un balon din care iese aerul.

Soarele a apus la ora douăzeci și patruzeci și patru de minute, iar puțin după aceea s-a pornit o furtună, cu ploi torențiale care au spălat cu furie orașul până în zori".

MIRCEA NEDELCIU
(12 noiembrie 1950 – 12 iulie 1999)



Mircea Nedelciu trebuie socotit protagonistul prozei optzeciste. Toate însuşirile acestui nou chip de a face nuvelistică sau roman se regăsesc în *Aventuri într-o curte interioară* (1979), culegerea de proze scurte cu care a debutat, ca, de altfel, şi în următoarele, şi deopotrivă în *Tratament fabulatoriu* şi în romane. Conştient, ca mai toată generaţia, de schimbarea paradigmei, Nedelciu este nu numai, împreună cu Gh. Crăciun, un inteligent teoretician, dar şi posesorul cele mai întinse game de procedee tehnice din toată proza generaţiei '80. Romanul *Tratament fabulatoriu* e însoţit de o prefaţă conţinând instrucţiuni de folosire a romanului, adică o descriere a lecturilor lui posibile. Sunt absolut de acord cu autorul în ce priveşte trăsăturile concrete, trecute de el în revistă, ale prozei pe care el şi colegii lui o scriu, dar nu-i împărtăşesc toate diagnosticele pe care le pune. I-aş reproşa uşoara nuanţă de vulgarizare sociologică a unora (când leagă nemijlocit „atitudinea contemplativă" de „ideea de proprietate privată" şi vede în ea un cusur al „esteticii burgheze" sau când socoteşte că „textualismul" poate fi înţeles în două moduri, ca o „intervenţie constructivă", şi ca opoziţie faţă de lume). Important este însă faptul că Mircea Nedelciu a crezut de cuviinţă să se justifice şi teoretic, uneori cu ironie, ceea ce romancierii din generaţiile vechi simţeau mult mai rar nevoia să facă. Dacă mă gândesc bine, de prin anii '30, când romanul nostru a cunoscut o altă vârstă critică şi teoretică, niciun romancier nu şi-a mai prefaţat romanul. *Tratament fabulatoriu* nu este nici un roman realist în felul clasic, nici o parabolă, în pofida faptului că el alternează două planuri de receptare a realităţii, unul verosimil, cotidian, bogat în observaţii şi în elemente de limbă vorbită, aproape reportericesc prin priza imediată la real, şi altul fantasmatic, oniric şi simbolic. Un tânăr meteorolog, Luca, vinovat de laşitate faţă de fata iubită (şi care, se pare, a murit din vina lui), suferă un puternic şoc moral care-l determină să viseze o stranie colonie utopică, un soi de falanster în care orice proprietate privată e inexistentă şi în care se construieşte un tip uman lucid, fără iluzii religioase, liber în izolarea sa de a-şi trăi viaţa cum doreşte. Îmbucarea acestor planuri se realizează oarecum în maniera lui Eugen Uricaru, din aşa-zisele lui proze fantastice, fără a îngădui, în toate cazurile, cititorului să decidă în privinţa naturii reale sau halucinatorii a evenimentelor. Luca nimereşte din întâmplare (şi de obicei atunci când nu-şi propune conştient) în colonia din Valea Plânşii, unde niciunul din prietenii lui nu are acces; e suspectat de delir, de câte ori povesteşte despre falansterul respectiv, în ciuda „dovezilor" pe care le aduce de acolo şi aşa mai departe. Romanul are deci o latură fantastică, împletind percepţia corectă a lucrurilor cu fantasmagoria, înmulţind dovezile de autenticitate a lumii din vis exact în măsura

în care le distruge. Existenţa celor două planuri ne duce cu gândul la *Bunavestire* şi la *Drumul la zid* ale lui N. Breban. „Organizaţia" acestuia şi falansterul lui Mircea Nedelciu prezintă unele asemănări, literar vorbind, chiar dacă ideea lor diferă. Însă la N. Breban formula de îmbinare era încă şi mai radicală, nicio sugestie de fantastic neputând fi luată în consideraţie. Faţă de *Bunavestire*, *Tratament fabulatoriu* face un pas înapoi, spre coerenţa unei explicări psihologice (şi patologice) a reveriei moral-politice. Luca ni se revelă, în cele din urmă, ca un bolnav de o culpă morală care se vindecă prin consumarea completă a fabulaţiei lui. Acest aspect psihanalitic mi se pare o concesie făcută de autor vechii formule de roman, care nu acceptă „fisura" şi eterogenitatea mediului şi a personajelor, încercând, de fiecare dată când apar, să le menţină în cadrul unor explicaţii posibile de ordin psihologic. *Drumul la zid* este de asemenea un roman mai net metafizic, în care psihologia joacă un rol secundar. Mi se pare neîndoielnic că Mircea Nedelciu s-a oprit oarecum la jumătatea drumului dintre o proză a verosimilităţii realiste (interioare ori exterioare) şi una metafizică, în care motivaţiile sunt de alt ordin; el a păstrat legătura cu solul ferm al realului, prin ancore mai mult sau mai puţin vizibile, şi în general prin sugerarea că visele lui Luca reprezintă un „tratament" al crizei lui morale, care, odată înfăptuit, permite eroului să redevină „normal".

Dacă nu e talentul de la Breban, romanul abundă în tehnici ingenioase. Conform unei promisiuni din prefaţă, autorul nu-şi lasă nicio clipă cititorul să vegeteze. El schimbă în fiecare capitol, şi uneori în cuprinsul aceluiaşi capitol, perspectiva şi vocea narativă, rupe firul acţiunii, repetă din alt unghi de vedere aceleaşi date, intervine în nume propriu în desfăşurarea acţiunii, trimiţându-şi cititorii la prefaţă ca să se documenteze, violează cronologia şi, în fine, face frecvent apel la scriitura proprie, ca în orice metaroman care se respectă. Mircea Nedelciu este, cum au arătat-o şi prozele scurte, un virtuoz, trecând lesne din registrul serios în cel ludic şi parodic, din notarea limbajului cotidian într-un limbaj inventat, din realism în simbol. Eroul lui, bine înfipt în condiţionări sociale, morale şi profesionale, se numeşte totuşi Luca şi i se rezervă un rol asemănător, până la un punct, cu al evanghelistului (mai ales că altul din personajele clasice ale coloniei se numeşte Marcu, iar elementele concrete din viaţa lui provin din biografia lui... Mateiu Caragiale). Acest joc onomastic nu poate fi lipsit de o semnificaţie simbolică. Luca face, de altfel, relaţia dintre realitate şi mit, fiind singurul care se mişcă la ambele nivele. Personajele din colonie sunt învăluite în mister, incerte, trebuie reconstruite (una din obligaţiile fiecărui colonist fiind aceea de a dezlega misterul unui astfel de personaj trecut), trebuie „scrise", ceea ce înseamnă că trăiesc de fapt în textul imaginat de autorii succesivi. Personajele celelalte, între care Luca se află ca meteorolog la Fitotronul din Fuica, sunt schiţate într-un plan imediat realist, triviale şi chiar stupide prin lipsa de contact cu „legenda". Rolul lor este de a demitiza „boala" lui Luca, împiedicând „vindecarea" eroului. Totul se petrece pe linia care separă seriosul de ironie, adevărul de conjectură, realul de fabulaţie: numai Luca are capacitatea de a percepe deopotrivă cele două „lumi". Din această cauză, toate celelalte personaje nu depăşesc caracterul de schiţă şi sunt oarecum şterse. Romanul lui Mircea Nedelciu e o demonstraţie de inteligenţă artistică în mai mare măsură decât o reprezentare profundă a ambiguităţii sociale şi morale.

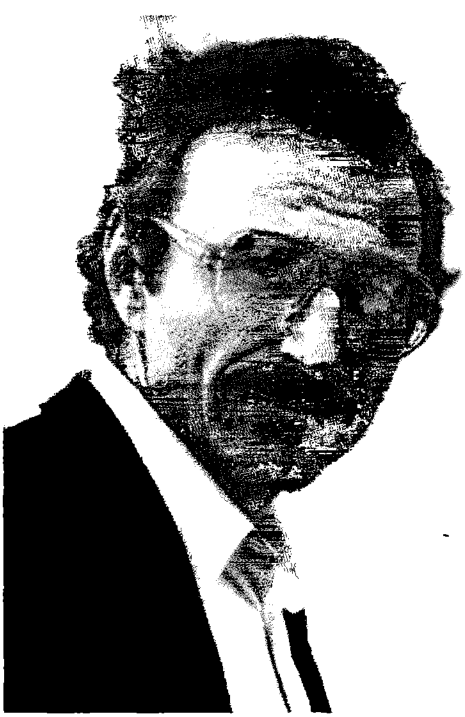
Nu e mai bun nici romanul *Zmeura de câmpie*, în care ni se dau mai multe versiuni ale aceleiaşi întâmplări, într-o manieră însă prea de tot demonstrativă. Proza lui Nedelciu e abundentă epic, dar funciar neconsistentă, ca o plasă cu ochiuri prea largi.

Nuvelele, de la început sau târzii, nu se deosebesc prin natura procedeelor. Nedelciu e la fel de inteligent artistic precum în romane. Inegale valoric, aceste proze scurte conţin aceeaşi estetică a cotidianului mărunt, urât şi degradat, pus sub o lupă necruţătoare, deloc relevant sub

aspect istoric, scurs de aproape orice semnificaţie, dar elocvent tocmai prin această cheie neutră în care se vrea citit. Câte o nuvelă este chiar excelentă. Întâmplarea din *Probleme cu identitatea*, de exemplu, din volumul *Şi ieri va fi o zi*, este, ca şi cele din *Zmeura de câmpie*, relatată în trei variante: una nuvelistică, alta de scenariu cinematografic şi a treia de memoriu (la propriu şi la figurat). Pe lângă polifonia obişnuită (rotaţia vocilor), există aici trei linii ale subiectului care aparţin unor genuri diferite. Contrapunctul e, deci, mai complex decât în *Zmeura*. În plus, lui Mircea Nedelciu îi reuşeşte unul din cei mai memorabili eroi ai săi: tânărul Murivale (Mureşan Vasile). Acesta este un fel de artist amator, pictor şi poet, plin de iniţiative, pitoresc şi niţel cabotin. Aflând că a murit Nichita Stănescu, vrea cu orice preţ să-l vadă pe poet (cu care a ratat o întâlnire, cândva) şi fuge de la serviciu, de la armată sau, pur şi simplu, de la Timişoara (conform cu cele trei variante ale întâmplării) la Bucureşti, fără bani, călătorind clandestin, ajungând la miliţie sau interceptat de o patrulă militară, spunând poezii sau desenând portrete ca să fie lăsat să meargă mai departe etc. Nuvela este sclipitoare şi totodată profundă. Pe lângă protagonist, Mircea Nedelciu descrie cu mână sigură obişnuitele locuri aglomerate din proza lui (gări, secţia de miliţie, departamentul unor „artişti", străzi, compartimente de tren etc.), adică labirintul străbătut de Murivale. Nuvela debordează de umor, când mai gros, când mai subţire, după trebuinţe.

Cărţile de după 1989 ale lui Nedelciu nu mai prezintă acelaşi interes. O parodie după *Povestea poveştilor* a lui Creangă e doar trivială. Romanul *Zodia scafandrului*, autobiografic, e dovada epuizării mijloacelor unui scriitor care a fost considerat la început o mare promisiune. Neţinută, din nefericire.

PETRU CIMPOEŞU
(20 ianuarie 1952)



Natura fundamental comică a prozei lui Petru Cimpoeşu se poate constata din primele povestiri (*Amintiri din provincie*, 1983), cu tot aerul lor „autentic", exact, cotidian, în manieră optzecistă. Situaţiile, poantele, învederează un umor fantezist şi chiar absurd. Interesul scriitorului pentru medii umane specifice, dar obişnuite, zugrăvite atent, minuţios din primul lui roman (*Firesc*), remarcat imediat de critică, deşi reputaţia adevărată Cimpoeşu o va cunoaşte abia după 1989, făcea totodată evidentă şi o altă caracteristică a prozei şi anume o perspectivă multiplă şi ipotetică asupra personajelor şi întâmplărilor. Ceea ce unii comentatori au interpretat drept camilpetrescianism în cel dintâi roman postdecembrist al lui Cimpoeşu (*Erou fără voie*), urmând sugestia făcută de autorul însuşi personajului său de a relata un grav accident care i-a schimbat viaţa, este în definitiv rodul

aceleiaşi perspective care va culmina în „ancheta” aflată la baza *Poveştii Marelui Brigand* (2000), unul dintre cele mai interesante romane din ultima vreme. Acum se observă mai bine atât ceea ce apropie, cât şi ceea ce separă postmodernismul lui Cimpoeşu de acela al congenerilor săi. El nu numai recurge la intertext, alternează naratorii şi dublează relatarea faptelor de consideraţii metaliterare, dar ridică la cub acest tehnicism, care e al tuturor optzeciştilor, într-o proză utopic-fantezistă, în care parabola se clădeşte pe un acut simţ al realităţii iar caracterul ipotetic, „detectivistic”, pe efecte comice subtile şi deru-tante. *Povestea Marelui Brigand* poate fi citit şi ca un poliţist, şi ca o anchetă metafizică. Într-un orăşel „vesel şi impertinent” se petrec nişte fapte ciudate: sunt descoperite mai multe cadavre ale *aceluiaşi* individ (care are un dinte în cerul gurii iar în sân ascunde un şoricel pe numele lui Gonzales, individ pe care lumea îl crede născut din împreunarea unei femei cu o stafie); cadavrele mai şi dispar, după trei zile de la înhumare, în mod inexplicabil. Motivul parodiat este evident. Autorităţile sunt confruntate ani la rând cu bizarul caz. Relatarea investigaţiilor e cât se poate de realistă, dar „tăiată”, în mod repetat, de stenogramele discuţiilor dintre comisarul care anchetase şi noul judecător de instrucţie numit după decesul predecesorului său. Aceste stenograme ale audierilor conţin la rândul lor reproducerea unor rapoarte ale agentului de poliţie însărcinat cu prima fază a cercetărilor şi care sunt de o mare acurateţe literară, meticuloase şi pline de imaginaţie, povestind tot felul de întâmplări extraordinare. Între cele două planuri ale acţiunii e o vădită disproporţie: pe cât de precis e acela aşa-zicând cotidian al anchetei, pe atât de fantasmagoric e celălalt. Se repetă la acest nivel contrastul dintre aspectul micro al romanului (scene, gesturi, comportamente, replici de o precizie infinitezimală) şi aspectul macro (povestea uluitoare, ca o legendă, de la care porneşte totul). Din aceste discrepanţe rezultă comicul, din seriozitatea cercetării şi a ipotezelor referitoare la dovezi derizorii, inutile ori absurde. Romanul seamănă până la un punct cu *Lumea în două zile* a lui G. Bălăiţă (şi el început ca o anchetă), dar şi cu *Cartea milionarului* a lui Ştefan Bănulescu acolo unde grefierul (care are veleităţi literare, ca şi agentul) e pus de judecătorul cel nou să redacteze o cronică a urbei. Ancheta ca atare e ţesută din fire de diverse culori precum cea din *F* de D.R. Popescu, mizând însă pe comic, nu pe grotesc, şi e în fond o similianchetă, fiindcă e limpede că natura metafizică a împrejurărilor nu poate fi descifrată cu mijloace poliţiste. De aici şi similiepicul ori similipsihologicul care împing romanul spre un ludic enorm, cervantesc. Judecătorul e conştient că prezentul faptelor nu trebuie lăsat „să aţipească”, pentru că „într-o clipită, imaginarul anulează tot efortul tău tenace şi te aruncă într-un amestec promiscuu şi senzual de timpuri”. Observaţiile privesc, desigur, ancheta, dar în acelaşi timp şi literatura, caracterizând destul de exact factura romanelor lui Cimpoeşu. Latura comică şi utopică e şi mai pronunţată în *Simion liftnicul*. Utopia propriu-zis politică fiind secundară în *Povestea marelui Brigand* (unde o sectă de „realişti” încearcă să-şi impună autoritatea în oraş), în *Simion liftnicul* ea se află în centrul acţiunii. Un locatar al unui bloc din România de azi alege să trăiască într-un lift. Modelul parodiat e, desigur, acela al schivnicilor ortodocşi de odinioară, dar modelul nemijlocit e al personajelor lui D.R. Popescu trăind în vârful stâlpului de telegraf din sat. Sensul însă la Cimpoeşu e mai puţin protestul, cât mijlocul de a ilustra cum se raportează colocatarii foarte diverşi ai lui Simion la gestul lui. Un critic, băcăuan (ca şi autorul), a găsit formula potrivită: „ţara ca bloc”. E vorba şi aici tot de un fel de cronică a vieţii unui oraş contemporan, peste care însă nu atârnă umbra niciunei legende. *Simion liftnicul* e un roman realist şi comic, dovedind o excepţională capacitate de observaţie socială şi psihologică, printre foarte puţinele scrise după 1989 care depăşesc nivelul gazetăresc ori al pamfletului politic în descrierea lumii noastre noi.

IOAN GROŞAN
(n. 3 octombrie 1954)



Un umorist adevărat este Ioan Groşan în *Caravana cinematografică* şi în toate celelalte, şi încă unul doldora de talent, stăpân pe arta lui, de la început, ca mulţi dintre tinerii prozatori din generaţia '80, care nu se ştie unde şi când au învăţat să scrie. E destul să-i vezi o dată capul de actor comic, ca al lui Marin Moraru, împodobit cu o chelie prematură, pe care o poartă cu cea mai deplină seriozitate, ca să înţelegi că este, cum spun francezii, un *pince-sans-rire*, în stare să debiteze enormităţi fără să clipească, de un umor foarte inventiv, atât al situaţiilor şi personajelor, cât şi al limbajului. Te face să te gândeşti la Teodor Mazilu: are plăcerea de a pune în scenă spectacolul mediocrităţii, cu o simplă privire complice, fără batjocură evidentă, cu naturaleţe, ca şi cum ar fi vorba (şi nu este?) de un lucru absolut firesc. Ceea ce pare foarte promiţător este că nu adoptă nicăieri linia minimei rezistenţe. Un tic, o stereotipie, două-trei mostre de limbaj oral, o poantă şi schiţa umoristică ar putea fi gata. Ioan Groşan are ambiţii mai mari. Şi, înainte de orice, are idei, ceea ce (nu ştiu de ce!) nu pare de la sine înţeles în materie de umor. După părerea mea, şi aici, ca şi oriunde, fără idei nu realizezi decât surogate. Nu ajunge să ai ochi bun şi ureche atentă: viaţa îţi oferă ea destule prilejuri de a râde, dar, dacă n-ar fi decât atât, ce deosebire am mai face între tabletele (uneori cu oarecare haz) ale umoriştilor de la *Urzica* şi adevărata literatură? Sau între nuvelele de început ale lui Groşan însuşi şi proza de un haz stilat de apoi? Trebuie subliniate două lucruri în legătură cu umorul în general şi cu acela al lui Ioan Groşan în special. Mai întâi, că umorul reprezintă o însuşire mult mai rară decât îşi închipuie oamenii fără umor. Încercaţi să vedeţi câţi umorişti are literatura noastră şi veţi vedea că ei pot fi număraţi pe degetele de la o singură mână (cu umor, putem trece şi la cealaltă). Nu sunt un mare iubitor al literaturii aşa-zis umoristice, tocmai fiindcă rareori scriitorii mă fac să râd cu adevărat. Efortul de a stârni râsul duce, în multe, prea multe cazuri, la vulgaritate. E preferabil ca acest efort să nu se simtă deloc, ca la Mazilu, sau ca la Alexandra Târziu, care par serioşi, nu puşi pe şotii. Ioan Groşan aparţine acestei specii de umorişti. E, cel puţin până la o anumită dată, serios şi extrem de preocupat de ţinuta (dacă pot să mă exprim aşa) prozei lui. Profit de ocazie ca să încerc a înlătura o prejudecată legată de umor (este cel de-al doilea lucru la care m-am referit) şi anume că el s-ar opune seriozităţii. Sigur, nimeni nu afirmă tranşant opoziţia, căci, nu e aşa, toţi avem un pic de umor. Dar o dibuim printre rânduri. Ni se pare, de pildă, că una din naraţiunile lui Ioan Groşan are un debut de proză umoristică; se adaugă însă numaidecât că proza cu pricina este de fapt serioasă şi dramatică. La prima vedere, s-ar zice că prozei respective i se recunosc simultan calitatea de a avea haz şi calitatea de a fi gravă. Dar eu bănuiesc că autorul caracterizării s-a temut că i se va imputa subaprecierea prozatorului şi a

vrut să evite acest lucru. Prejudecata este că nu e serios să fii umorist.

Din cele patru naraţiuni ale lui Ioan Groşan două sunt scurte, nişte schiţe, iar două au anvergura unor ample nuvele, aproape nişte romane concentrate. Toate sunt însă scrise cu aceeaşi siguranţă şi acurateţe. *O dimineaţă minunată pentru proză scurtă* debutează cu un dialog stupefiant: „«Proză scurtă... pricep eu...» zise directorul Gostatului, lăsându-se lenevos pe bancheta trăsurii. «Vă puteam duce la iepuri, da' sigur, ce să scoateţi... pe când la fazani e altă chestie, e ceva mai...» şi căută o clipă cuvântul, dar renunţă şi-l înlocui cu o pocnitură din degete. Caii ciuliră urechile. «Trei pagini – zise tânărul redactor – trei pagini jumătate, nu mai mult. N-avem spaţiu»". Senzaţia de autenticitate a vorbirii este desăvârşită, în ciuda faptului că ceea ce le iese pe gură celor doi protagonişti ne provoacă un mic vertij intelectual. Fiecare cuvânt (al eroilor sau al naratorului) e la locul lui, nu poate fi clintit. Lecţia stilistică a lui Caragiale, Ioan Groşan a învăţat-o la fel de bine ca şi Ioan Lăcustă. Dar te umple de uimire relaţia dintre vânătoarea de fazani şi proza scurtă. O fi existând un precursor, Odobescu, al cinegeticii pe teme artistice, nu zic nu, dar ce relaţie să fie totuşi între fazani sau, mă rog, iepuri şi o schiţă reuşită din toate punctele de vedere? Fazanii refuză categoric să se lase vânaţi şi (sau) scrişi. Directorul s-a lăudat degeaba, redactorul nu şi-a văzut subiectul prozei în carne şi pene. În schimb, şi-a făcut apariţia un cerb splendid. Iată o nouă mostră de dialog aiuritor: „«Trageţi», zise tânărul redactor către director. «Poftim?» «Trageţi! De ce nu trageţi?» «Nu pot.» «Cum nu puteţi?" «N-am permis de cerb» [...] «Credeam că puteţi vâna orice», zise tânărul redactor închizând carneţelul. «Pot. Dar numai cu permis. Şi-apoi dumneata ai vrut fazani. Ce să fac, dacă nu sunt, nu sunt. Chestia asta cu cerbul n-o puteţi scrie?» «Ba da, zise tânărul redactor, numai că vezi dumneata... e ceva mult mai... depăşeşte ce-am vrut eu...» «Înţeleg, înţeleg, făcu directorul căzând pe gânduri. Cât ziceaţi că trebuie să iasă? Trei pagini, trei pagini şi ceva»". Vasăzică vânarea fazanului poate fi scrisă în trei pagini, dar a cerbului pretinde mult mai... Directorul şi redactorul se duc în cele din urmă să vâneze ciori. Umorul nu provine doar din aparenta absurditate a relaţiei, el e mai subtil. Ioan -Groşan găseşte o modalitate foarte spirituală de a ironiza importanţa exagerată ce se acordă temei în literatură, adică de fapt obiceiul de a împărţi temele în mari şi mici, rezervându-le pe primele pentru roman şi cedându-le pe ultimele prozei scurte. Problema schiţei lui e pur literară, iar umorul se naşte din relatarea absolut realistă a peregrinărilor celor doi după vânat şi a discuţiei dintre ei. Autorul nu cruţă niciun detaliu de viaţă ca să creeze autenticitatea, pe care, până la urmă, o subminează de fapt, în modul cel mai insidios cu putinţă. Tema literară formează şi obiectul celei de-a doua naraţiuni scurte, *Insula*. Pe o insulă-bibliotecă, naratorul descoperă, săpând, că stă pe o carte uriaşă. Odată scoasă cartea la iveală, se dovedeşte că textul ei coincide mot-à-mot cu textul însuşi al *Insulei*. Procedeul va reapărea cu proza lui Cărtărescu. Dacă aici avem o parabolă, în *Caravana cinematografică* şi în *Marea amărăciune* tema literaturii reapare, dar nu în formă explicită. Povestirea titulară este o reluare în registru burlesc a unora din problemele satului din epoca transformărilor de după 1949. Eugen Simion a atras atenţia asupra reluării unei teme îndelung tratate („pătrunderea ideologiei socialiste în satul tradiţional") şi a unui personaj frecvent („tânărul activist înflăcărat, auster, incoruptibil şi simpatic"). Mă întreb doar ce a vrut în definitiv să parodieze Ioan Groşan: idilismul stupid al prozelor cu ţărani din anii '50 sau tragicul prozei despre „obsedantul deceniu" scrisă în anii '60-'70. Sau poate şi una şi alta. Fapt e că burlescul se asociază prima oară cu această temă. Primarul, învăţătorul şi plutonierul din satul Mogoş îi primesc cu onoruri gastronomice pe toţi reprezentanţii regiunii care vin să-i alfabetizeze pe ţărani (sublimi, dar lipsind cu desăvârşire, căci au luat calea fabricilor de la oraş),

să pregătească terenul pentru colectivizare, să combată misticismul sau să sporească, prin filme şi dezbateri, cunoştinţele despre viaţă şi lume ale inexistenţilor localnici: luminătorii vin şi pleacă, cei câţiva reprezentanţi ai satului rămân ca şi mai înainte. Motivul acesta al rezistenţei îl ştim de la Sadoveanu, din *Nopţile de Sânziene* şi din altele, aşa că trebuie să notăm că parodia lui Ioan Groşan are în vedere mult mai multe aspecte ale literaturii despre sat decât observăm la prima vedere. Tema secretă şi esenţială e, din nou, tema literaturii, chiar dacă nu mai avem de-a face cu maniera ilustrativă din *Insula*. „Draga mea, stăm pe o carte", constată naratorul acesteia. Pe cărţi stă şi *Caravana cinematografică*. Ţiganul Darcleu spune zilnic plutonierului o istorie care parodiază stilul din *Halima* (aceea cu măcrişul e savuroasă şi poate fi pusă în relaţie şi cu filmuleţul american cu Popeye marinarul care mănâncă spanac). Eugen Simion a remarcat că *ora cinci* după-amiază e un motiv recurent pentru intrigă în naraţiunile lui Ioan Groşan („caravana cinematografică intră în sat pe la orele cinci după-amiază"), ceea ce ne trimite la fraza celebră prin care Valéry a batjocorit arbitrarul îmbrăcat în necesitate din romanele realiste tradiţionale („marchiza a ieşit la ora cinci"). Iar o propoziţie ca „am încurcat cânepa mătuşii Madeleine" conţine cel puţin două aluzii intertextuale, la mătuşa Marioara a lui Creangă, cea cu cireşele şi cu cânepa, şi la tante Léonie a lui Proust, cea evocată de madlena muiată în ceai. Nenumărate asemenea aluzii împânzesc şi textul *Marii amărăciuni*, însă, şi în aceasta, autorul nu rămâne la primul nivel de intertextualitate, ci vizează un al doilea, mai cuprinzător. Un profesor şi o colegă a lui de catedră se joacă inocent cu nişte bileţele, pe care şi le lasă unul altuia în sertar, cerându-şi câte ceva sau dându-şi întâlniri. La un moment dat, ei descoperă că majoritatea întâmplărilor lor comune au fost mai întâi scrise în această corespondenţă sui-generis: viaţa lor a fost *prescrisă*. Iată ceea ce se cheamă o idee, şi nu numai pentru umorist! Odată jocul dezvăluit, cei doi încearcă să profite de el, se naşte între ei o poveste de amor, totul sfârşindu-se însă prin revenirea în banalitatea cotidiană. Tipul ca atare de joc ne aminteşte de acela din romanul lui G. Bălăiţă, *Lumea în două zile*. Fireşte, nu prin reminiscenţă, căci Ioan Groşan e un autor prea lucid, ci cu bună ştire. Deosebirea e, din nou, de la un model serios la o replică umoristică. Profesorul care e un mediocru, la fel cu iubita lui prin corespondenţă, vrea să treacă pragul verosimilului şi să provoace soarta: scrie aşadar într-un bileţel că viţelul gazdei lor nu mai este găsit la locul de păşune. Aşteaptă cu inima strânsă confirmarea. Dacă ea s-ar fi produs, am fi avut situaţia cu Antipa al lui G. Bălăiţă. Cum însă viţelul e găsit bine mersi la locul său dintotdeauna, profesorul renunţă a se juca mai presus de puterile lui şi totul reintră în mediocritate. Avem varianta comic-derizorie a subiectului semnalat, ceea ce explică finalul de o banalitate ostentativă. E. Simion i l-a reproşat prozatorului. Eu cred că este perfect adecvat. Saltul în mister şi în miraculos nu se realizează.

„Viaţa, da", cum are obiceiul să spună profesorul, rămâne ceea ce este ea pentru inşii oarecari, banală, mediocră, ştearsă, chiar dacă ei s-au aflat pentru o clipă în pragul marelui necunoscut; şi-au retras însă prudenţi piciorul pe solul stabil al mediocrităţii lor de toată ziua şi aventura, neîncepută bine, s-a şi încheiat.

Cam tot ce a publicat Ioan Groşan după 1989 nu depăşeşte nivelul divertismentului. Deşi a luat premiul USR, romanul istoric şi parodic *O sută de ani de zile la Porţile Orientului* (1992) intră şi el în această categorie pe care scriitorul o slujeşte onorabil. Aşteptările erau însă mult mai mari, ca şi în cazul lui Nedelciu.

Critica şi eseul

MIRCEA SCARLAT
(10 aprilie 1951 – 18 decembrie 1987)



Generaţia '80 a dat câţiva buni critici, dar, cu excepţia lui Mircea Scarlat, niciun istoric literar interesat nu doar de o epocă anume, ci de întreaga istorie a literaturii. Toate cărţile lui Mircea Scarlat sunt de istorie literară. Nu mai puţin o antologie şi apoi un „dicţionar" consacrate primilor noştri poeţi, cu multe nume ignorate până la ele, din secolele XV-XVIII, începând chiar cu Filotei Monahul, logofătul lui Mircea cel Bătrân. Întâia carte fiind despre Miron Costin (o teză de licenţă la origine), ultima este o *Istorie a poeziei româneşti*, după ce Mircea Scarlat a trecut prin Creangă, Bacovia şi Barbu. Mircea Scarlat avea însuşirile trebuitoare istoricului literar. Era meticulos, exact, neobosit a scociorî prin arhive. Când trata un subiect, îl epuiza. Îl cunoştea în cele mai mici amănunte. Mapele lui de fişe şi dosare (nu exista computerul) erau celebre. Le-am parcurs eu însumi ca să-i alcătuiesc, după moarte, ultimul volum din *Istoria poeziei*. Frecventa asiduu bibliotecile. Colegii lui de an o ignorau până şi pe aceea a Facultăţii de Litere. Pe lângă capacitatea lui de efort, colegii de generaţie, dedaţi publicisticii, par nişte greieri pe lângă furnica din fabulă. N-avea o mare imaginaţie critică, dar era serios, neîntrecut în a-şi organiza materia de studiu. Informată şi fără idei noi, *Introducere în opera lui Miron Costin* (1976) arată deja această vocaţie de istoric literar, capacitatea lui de a examina contextele. *Posteritatea lui Creangă*, scrisă înainte, dar tipărită postum (1990), nu e, nici ea, o analiză a operei propriu-zise, ci una a receptării. În anii '70 ai secolului trecut, când o redacta, perspectiva reprezenta la noi o noutate. Importanţa receptării pentru studiul de istorie literară nu fusese încă sesizată, nu numai de către istoricii aşa-zicând tradiţionali, dar nici de către Călinescu şi călinescieni. Jauss, necitat de Scarlat, n-avea căutare în România unde critica receptării se chema metacritică şi Scarlat se simţea încă obligat s-o justifice. Cel mai semnificativ lucru este în *Posteritatea lui Creangă*, dincolo de o îndeajuns de obiectivă descriere a criticii operei (poate doar cu excepţia paginilor despre contribuţia lui Streinu, în care călinescianismul formaţiei îi impune autorului o reticenţă exagerată şi a omiterii nejustificate a celei a lui T. Vianu), observaţia cu privire la viitorul exegezei marelui povestitor. În fond, Scarlat pare a fi în aşteptarea unei schimbări majore în receptare prin care teza *exponenţialităţii*, enunţată de Maiorescu şi culminând în Călinescu, să lase locul tezei *unicităţii* operei humuleşteanului. La jumătatea deceniului 8, unde investigaţia lui Scarlat se opreşte, nu se putea spune mai mult. Abia în anii '90 vor începe să apară studii capabile să confirme previziunea lui Scarlat. Faptul

că următoarele cărţi ale lui Scarlat se referă la poeţi moderni poate indica dorinţa lui de a-şi face mâna pentru *Istoria poeziei.* Nu numai poezia lui Ion Barbu este însă discutată în *Poezie şi deziderat* (1981), ci şi proza, coresponenţa, articolele. Încercând să stabilească câtă spontaneitate şi cât convenţionalism intră într-o lirică refuzând confesiunea (care îşi află în schimb locul în proză), oscilând între simbolistică şi alegorie (*Isarlâk* e trecut la genul fabulistic), fără a dispreţui pura eufonie. Nu e limpede ideea din titlu, asupra căreia nu se mai insistă în capitolul din *Istorie*, care reia în bună măsură mica monografie anterioară. Rămâne ideea organicităţii substanţiale a unei lirici formal diverse şi eteroclite ca „filosofie", cu evidente surse esoterice. *Bacovia* (1987) este tot o micromonografie, un exerciţiu de digitaţie. Scarlat examinează spaţiul imaginar al poetului *Plumbului* prin raportare la Alecsandri şi Eminescu, muzica, disonanţele şi, înnodând firele, simbolismul şi modernismul său. De noutatea extremă a propriei poezii, Bacovia ar fi fost cel dintâi alarmat, el preferând simbolismul de dinainte de 1916, o dată consumată desprinderea poeziei de eminescianismul iniţial.

Istoria poeziei româneşti trebuia să se întindă pe cinci volume, din care autorul a publicat trei, un al patrulea, apărut postum, fiind alcătuit de mine pe baza manuscriselor, dactilogramelor şi sumarelor rămase la moartea lui Scarlat. Cel de al cincilea (contemporanii) n-a fost scris. Istoria poeziei este, în viziunea lui Scarlat, o succesiune de *convenţii* poetice. Termenul nu e niciodată explicat foarte clar în niciunul din cele două *Prologuri* pe care autorul le-a scris (al doilea a fost reprodus în *addenda* la ediţia postumă a cărţii). El pare să desemneze conceptele de poetic, dominante în diferitele epoci. Există şi o evoluţie: oarecum simplu spus, de la semnificant la semnificat şi de acolo la semn, poezia străbate drumul de la versificaţie la lirism. Începuturile sunt tratate de Scarlat separat de folclorul poetic, considerat pe bună dreptate operă a secolului XIX şi a romantismului herderian. Totuşi întâiile forme sunt, în opinia autorului, mai vechi decât poezia în limba română. Poezia în slavonă, latină sau greacă i se pare a reprezenta o tradiţie de neocolit. De altfel, Scarlat a descoperit 39 de poeţi complet necunoscuţi cercetătorilor, toţi dinainte de 1800, care au scris în cele patru limbi (cele trei, plus româna) ale epocii medievale. Volumul al doilea cuprinde poezia secolului XIX, inclusiv simbolismul din jurul lui 1900. Scarlat distinge clasicismul, eminescianismul, macedonskianismul şi simbolismul, însă nu romantismul. Relativa noutate a identificării acestor convenţii constă în admiterea caracterului lor plural. Ele nu sunt numai impure (cum le socotea Călinescu), dar şi multiple. Conform tezei lui Scarlat, ar fi eronat să vorbim de un singur simbolism, chiar dacă de la studiul despre Bacovia şi până la istorie această multiplicitate (de surse, de forme) pare a se fi atenuat. În volumele al treilea şi al patrulea se află locul modernismului, atât acela moderat, cât şi acela din avangardă, tradiţionalismul, proletcultismul şi altele. Clasicii modernismului sunt Arghezi, Barbu şi Blaga. Despre tradiţionalişti, proletcultişti etc., autorul nu mai apucă să vorbească decât în capitole generale. Analizele nu aduc multe noutăţi. În mod evident, Scarlat era un cap sintetic, nu neapărat şi teoretic (terminologia folosită e vagă şi chiar confuză). *Istoria poeziei* are un aspect „brut". Judecând după *Prologul* la volumul întâi, rescris ulterior, o ediţie „netă" n-ar fi fost neapărat mai limpede. Dispariţia la treizeci şi şase de ani a lui Mircea Scarlat a lipsit istoriografia noastră literară de contribuţii dintre cele mai remarcabile.

AL. CISTELECAN
(n. 2 decembrie 1951)



De prin anii ’70 ai secolului trecut citim în *Echinox* şi apoi în *Familia* şi *Vatra* cronicile literare ale lui Al. Cistelecan: inteligente, sclipind de ironia ideii şi savuroase stilistic. Dacă e să-i găsim afini printre cei care, ca şi el, iubesc cartea proaspătă, cu cerneala încă udă, trebuie să ne gândim la Gh. Grigurcu, de care-l apropie aceeaşi exclusivă patimă pentru poezie (Cistelecan n-a scris niciodată despre altceva), ca şi fineţea antenelor, capabile să surprindă mesaje lirice mai subţiri decât firul de păr, şi, de asemenea, la Cornel Regman, împreună cu care reabilitează umorul ardelenesc în critică, distilând sarcasmul într-o scriitură plastică, barocă, de o tehnicitate ce nu-şi poate reprima apetenţa către mimarea parodică (caragialiană şi paulgeorgesciană) a limbajelor, jargoanelor şi pronunţiilor pitoreşti: „Angel pofticios şi iubăreţ, rămas din cele sfinte doar cu aura inocenţei, dar altfel dedat cu totul la păcate lumeşti – femei, tabacioc, guleai – Emil Brumaru este un «poet de duminică» getbeget, de nu cumva bun chiar pentru week-end”. Sau: „Fortuna a aşteptat cu braţele deschise ieşirea generaţiei ’60 din găoace. Înainte chiar ca majoritatea combatanţilor să-şi fi putut număra pe degetele de la o mână poemele bune scrise cu cealaltă, ea le şi pusese deoparte plantele norocoase. Puţini au fost cei cărora, mai apoi, critica le-a ridicat aceste taloane preţioase, redistribuindu-le mai cu chibzuială altora rămaşi în afara acestui lot al privilegiaţilor. Fie că le-au înhăţat repede, fie că au pus mâna pe ele mai încet şi pe furiş, poeţii aceştia predestinaţi să fie Poeţi, încurajaţi cu sârg de pe margine şi împinşi cu discreţie de la spate, au fost, în cele din urmă, la înălţimea misiei lor grele”. Şi fiindcă tot veni vorba de misie, mai reproduc un pasaj, care, nu numai într-o privinţă, este nimerit ca preambul la cele ce urmează: „Ardeleanul în jenăre – şi cel canonic în special – se simte în largul lui în hamurile dătorinţei – dacă nu cumva acesta e chiar singurul loc în care el se simte astfel. Datoria şi neţăsitakea sunt opţiunile sale preferate şi în jugul lor el trage temeinic şi cu nădejde, nu fără un decent şi ascuns orgoliu al lucrului bine făcut. Misia e plăcerea şi mândria lui...”

El însuşi ardelean pe de-a-ntregul şi probabil puţintel canonic, Al. Cistelecan nu se putea să scape regulei de „neţăsitake” pe care tocmai a stabilit-o, aşa încât, *Poezie şi livresc*, 1986, cartea lui de debut, are o idee generală şi o structură anume, o arhitectură care, observă L. Ulici în *Contemporanul*, „conservând calitatea materialelor, îi adaugă un ce inedit, în cazul de faţă tema critică, relaţia dintre poezie şi livresc”. Calitatea materialelor se conservă, nici vorbă, şi era şi greu să se piardă, condiţiile excelenţei critice şi stilistice de asemenea, tema cărţii (şi mai ales primele cincizeci de pagini) ne revelă şi un cap teoretic, care putea fi, eventual, ghicit în exerciţiul cronicăresc, dar nu la adevărata valoare. Cu toate acestea, triind teancul de cronici din revistă, dând o mulţime deoparte, mereu cu ochii pe titlu, autorul, întocmai ca ardeleanul „jenăric”, la care se referea adineauri, e sacrificat excesiv pe altarul obligaţiei; în „hamurile dătorinţei”, criticul s-a ridicat neîndoielnic, la înălţimea misiei

propuse, de a lămuri raportul dintre poezie și livresc, dar, la fel de neîndoielnic, el este mai puțin bătător la ochi decât în cronicile luate așa cum erau mai cuminte și serios, mai intrat în rândul lumii critice. Ceva (și nu puțin) din nota lui neconfundabilă, din acea jovialitate expresivă (când părea că se lasă purtat de cuvinte, de stiluri, de rostiri, cu o frenezie parodică incomparabilă) se pierde în noile condiții. „Barometrul livrescului în poezia noastră de azi e într-o continuă – de nu chiar ineluctabilă – urcare, deși termenul ca atare a rămas prins într-o constelație de semnificații minimalizante": această constatare inițială, perfect îndreptățită, ne conduce la o primă tentativă ordonată și aplicată de a dovedi valoarea *culturalului* în poezia noastră contemporană. Ce este, după părerea lui Al. Cistelecan, *livrescul*? „Departe de a fi o instanță de înstrăinare a lumii și de alienare a ființei, medierea (livrescă – nota mea, N.M.) rămâne un proces de intelecție a fenomenelor și ea nu creează un gol în jurul ființei, ci întreține mai curând un cult al relației armonice și al plenarității". Sensibilitatea livrescă trăiește, deci, din mediere: „Raporturile ei cu lumea sunt intermediate și substanța sa e profund culturalizată, iar percepția n-are nimic din primitivitatea ei candidă, fiind una filtrată, rafinată. Cuvântul deschide o perspectivă asupra realului doar transgresând un strat referențial cultural, iar indicele de vehemență al realului asupra poemului e redus și *vătuit* de haloul cultural". Ar exista, după Al. Cistelecan, două feluri de poeți livrești: „Sub incidența acestei acțiuni a convenționalizării, sub presiunea ideologiei literare într-o măsură livrești, se grupează într-un șir jovial și fericit de *rentieri ai convenției* și într-unul decepționat și mohorât de *prizonieri ai convenției*..." Cele două șiruri sunt greu de ilustrat în stare așa-zicând pură. Și dacă n-am nicio îndoială că Leonid Dimov este un livresc euforic, un rentier al convenției, a cărui magie lirică reprezintă „o nouă formă de inocență a sensibilității, ridicată deasupra dezechilibrului din inima sensibilității livrești" și că, la rândul lui, Mircea Ivănescu se înscrie deplin în livrescul deceptiv, depresiv, ca un ostatic (mai mult decât ca un prizonier) al convenției, nu mă mai împac, în celelalte cazuri citate de Al. Cistelecan, cu clasificarea lui. Eu i-aș fi pus printre tipicii livrești mai curând pe Șerban Foarță, Sorin Mărculescu și Alexandru Miran (aflați, în carte, într-un fel de limb intermediar) decât pe Al. Andrițoiu sau Tudor George, despre care era chiar mai potrivit decât despre cei dintâi a spune că „aparțin unei tipologii la care elementul livresc participă, dar nu o și definește". Trecând la analize, Al. Cistelecan îmbogățește cu nuanțe foarte personale înțelegerea poeziei celor citați (și a altora), găsind formule norocoase critic, greu de uitat. Câteva: „tehnicitatea intensivă a scriiturii" lui Virgil Mazilescu; sau: „starea de palimpsest a cuvintelor a atins un regim holografic" la Ș. Foarță; sau: „Poezia lui Ion Pop, de subvenție livrescă și de o sentimentalitate mediată și supravegheată, făcând contact cu viața prin filtrele culturii și meditației, trăiește sub spaima continuă că totul s-a spus"; sau, în fine: „M. Ivănescu a găsit castelul poemului într-o ruină dezolantă și, înainte de a intra în el, toate privilegiile poemului și ale poetului au fost abolite". O parte din articole sunt remarcabile, îndeosebi cel despre M. Ivănescu. Trebuie menționat și nivelul istoric al unor pagini ca acelea de la începutul amplului articol despre M. Ivănescu, în care ocolul prin poezia interbelică este foarte profitabil. Există aici câteva adevăruri pe cât de nete, pe atât de utile, privitoare bunăoară la felul cum s-a schimbat, pe durata a vreo două generații, atitudinea față de convenția poetică („interbelicii n-au resimțit niciodată convenționalizarea ca pe o piatră de moară ce apasă asupra propriilor acte", ei având încă o anume încredere în puterea de a semnifica a cuvântului, luând mai decis partea lui Cratylos decât pe a lui Hermogenes, cum spune sugestiv autorul), ca și încălcările tot mai frecvente astăzi ale legatelor mallarméene într-o poezie care, de trei sferturi de veac, le-a respectat cu sfințenie.

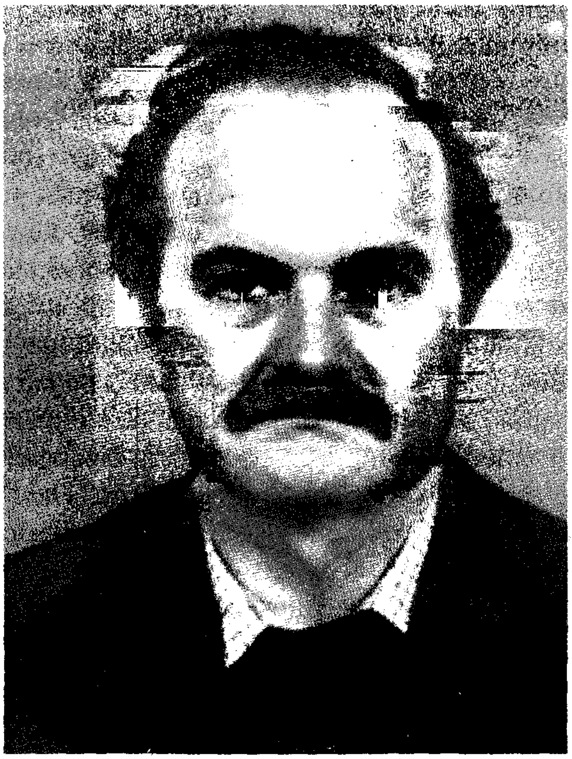
Celălalt Pillat e o teză de doctorat, fără cusur academic, dar ilustrând prea puţin stilul critic al autorului. Are şi dezavantajul de a fi fost concepută când poetul Floricăi şi al Miorcanilor mai trecea drept unul de al doilea raft (apreciere însuşită de Al. Cistelecan). Din cauza unui neomodernism agresiv. Ar fi fost preferabilă o revalorificare fără prejudecăţi a liricii (de care Al. Cistelecan era cu siguranţă în stare) decât descrierea bachelardiană şi richardiană a universului ei, şi încă într-un jargon la modă cândva („imaginarul apei", acvificarea formei"), astăzi demodat. Liniştit probabil în privinţa datorinţei academicului de a fi publicat „cărţi", Al. Cistelecan îşi strânge pur şi simplu în următoarele două volume cronicile de poezie (*Top-Ten* şi *Al doilea top*), absolut delicioase, de la titluri, unele, desigur, livreşti (*Şcoala melancoliei*, *Cronica unei morţi anunţate*, *Revolta fondului nostru latin* sau *Monografia garsonierei*), cu diagnostice precise, pândite de un singur risc major, şi anume calofilia. De la o vreme stilul critic al lui Al. Cistelecan începe să conteze mai mult pe sine decât pe obiectul său, devine perfid-lunecos, pierzând ideea printre numeroase ocheade în oglindă şi cochetării de limbaj: „Latinitatea le cade greu românilor (aparte o minoritate), al căror vis e să treacă de urmaşi deplini şi puri, get-beget, ai dacilor. Dacă Ministerul Adevărului ar mai fi la îndemâna noastră, cu totul altfel ar ieşi lucrurile la Tapae. Dar chiar şi aşa, iredenta ancestralelor, iredenta prelatină e ceva de neatins şi neconsolat în sufletul român" etc. Şi urmează aşa o pagină şi un sfert ca să treacă de la epigramele latineşti ale lui Muşina la *Catullienele* lui Vasile Sav. Există puţini critici de poezie capabili de comprehensiunea şi de expresivitatea cronicarului literar de la trei dintre cele mai bune reviste ardelene de după al Doilea Război Mondial.

ION SIMUŢ

(n. 26 august 1953)

Deşi a debutat cu articole despre literatura contemporană, care i-a rămas până astăzi o preocupare statornică, Ion Simuţ pare, de la o vreme, tot mai interesat de perspectiva istoricului literar. Specialitatea lui sunt sintezele, indiferent dacă obiectul lor este o generaţie, un curent literar, o problemă sau un autor. Observaţiile cele mai originale privesc lucrurile în plan mare. Literatura română i se pare caracterizată de un „romantism fundamental". „Mitul biografic eminescian" este rodul unei „ficţionalizări verosimile" datând din interbelic (Lovinescu, Cezar Petrescu, G. Călinescu). Anii '90 ar aduce, împotriva credinţei multora, o „reabilitare a ficţiunii", a romanescului adică, după voga trecătoare a memoriilor şi a jurnalelor intime. Unul dintre cele mai bune studii ale lui Simuţ este acela despre canon. Nu toate aprecierile se pot primi, dar studiul e inconturnabil. Romancierii importanţi sunt trataţi aproape monografic. Spiritul academic e din ce în ce mai pronunţat în studiile din ultimii ani, încheiate, fără excepţie, cu o bibliografie şi acoperind operele unui autor pe toată întinderea lor. Simuţ pare a-i fi citit pe toţi de la un capăt la altul, sistematic. Un loc important îl ocupă în vederile lui literatura de dincolo de Prut şi aceea a diasporei. Cum era şi firesc, clasicii intră şi ei în atenţia lui Simuţ. Deja în *Revizuirile* din 1995, existau ample studii despre Eminescu, Creangă, Caragiale, Maiorescu, Hasdeu, Macedonski. Interbelicii erau, tot acolo, trataţi separat: Bacovia, Arghezi, Gib Mihăescu ş.a. În timpul din urmă, Rebreanu (şi rebrenologia!) îl reţine pe Simuţ. Dintre contemporani, scriitorii pe care L. Ulici i-a strâns în ghemul aşa-zisei generaţii '70 sunt aceia spre care se îndreaptă îndeosebi interesul autorului *Criticii de tranziţie* şi ai *Reabilitării ficţiunii* (Agopian, Uricariu,

Vlad ş.a.) pe care-i socoteşte nedreptăţiţi de critică, dar şi scriitorii „târgovişteni" sau aceia afirmaţi după 1989.



O dată cu *Simptomele actualităţii literare* (2007) nu doar se schimbă zona de interes a criticii lui Ion Simuţ, dar se limpezeşte însăşi modalitatea ei. *Declaraţie de dragoste pentru generaţia '60* e mai mult decât un titlu semnificativ. Reluând articole mai vechi despre canon, Simuţ vine cu un punct de vedere mai conservator, dar şi mai nuanţat, asupra disputei dintre neomodernişti şi postmodernişti. El nu mai crede în generaţia optzecistă a reuşit să modifice canonul impus de generaţia şaizecistă. Canonul neomodernist contestat de I.B. Lefter şi de alţii ar fi ieşit din încercare. Simuţ respinge totuşi antioptzecismul *à outrance* al lui Negrici şi Ştefănescu (l-ar fi putut adăuga în cor pe Daniel Cristea-Enache). Mi se pare că dreptatea e de partea lui. În privinţa modalităţii, culegerea recentă îşi afirmă din titlu natura: Simuţ este cel mai aplicat comentator al simptomatologiei literare de astăzi. Critica lui e una a „conjuncturilor" (termenul îl foloseşte el însuşi când, în cea mai exactă recenzie a *Istoriei* lui Alex Ştefănescu, o socoteşete pe aceasta una de „valori", nu de „conjuncturi"): revizuiri, canon, polemici, viaţă literară, U.S.R., premii, tiraje etc. Tabloul literar postcomunist este descris impecabil. „Cum aş răspunde rapid la întrebarea *Ce s-a întâmplat cu literatura română în postcomunism?* fără să dau nume, fiind atent numai la fenomenele sociologice, morale şi estetice majore?" se întrebă Simuţ din capul locului. E tocmai ceea ce *Simptomele* face în câteva capitole. Puţine elemente lipsesc din inventar. Simuţ remarcă negativismul iniţial care a aruncat la coş întreaga literatură publicată în timpul comunismului, acuzată de colaborism, ca şi bună parte din literatura română în general („Nimeni şi nimic n-a scăpat contestaţiei, nici măcar Eminescu") şi evoluţia lentă a atitudinii prin problema revizuirilor, spre discuţiile despre canon şi afirmarea unei noi literaturi. Nici exilul, nici disidenţii, nici basarabenii n-au contribuit decisiv la lărgirea canonului. În opinia lui Simuţ, mai toate tentativele de revalorizare ori descoperire (Petru Dumitriu, I.D. Sârbu, Vintilă Horia, D. Ţepeneag, Paul Goma, Sorin Titel) au dat greş. Aici „târgoviştenii" nu i-au putut înlocui pe Marin Preda şi restul. Singurul câştig semnificativ ar fi literatura confesivă, extrem de bogată imediat după 1989, provenind de la autori din toate timpurile şi nu toţi, neapărat, scriitori. În ce priveşte literatura tinerilor, ea ar fi definită prin declinul poeziei, nonficţional, jurnalism, experintalism etc. În pofida avertismentului iniţial, numele nu lipsesc. Peisajul e bine ilustrat. Fără sclipire, însă temeinic informate, studiile lui Simuţ au toate însuşirile şcolii ardelene de critică şi niciunul din defectele ei.

DAN C. MIHĂILESCU
(n. 12 decembrie 1953)



Cea mai bună introducere în critica și eseistica lui Dan C. Mihăilescu este un sfert de pagină din *Scriitorincul* (2001): „După câțiva ani de juvenilă articlerie [...] am refuzat cronica de întâmpinare, am devenit «cercetător științific» și am debutat cu o carte despre Eminescu. După o carte despre teatrul lui Blaga, am fugit din stilul scorțos și am campat în Caragiale, pentru ca 1990 să mă găsească prefațator de Cioran și gata să încep povestea generației '27. N-a fost să fie așa: am început să traduc Eugen Ionescu, dar și Revel, între timp m-am chibzuit cu voluptate în publicistică..." Ar fi de precizat că Dan C. Mihăilescu n-a scăpat tocmai de ce i-a fost frică: de cronică și de publicistică. S-a întors adică de unde a plecat. După opt cărți publicate între 1984 și 2007, este evident că a făcut o alegere bună. Nici *Perspective eminesciene* (1982), nici *Dramaturgia lui Lucian Blaga* (1984) nu arătau vocația pentru studiul doct, academic. Abia în lunga introducere la Caragiale din 1990 își găsește tonul potrivit: amestec spontan de erudiție și de eseistică liberă, de prețiozitate și de familiaritate stilistică, de spirit obiectiv și de polemism. Scandalul *Dicționarului general al literaturii române* dintre autorii căruia Dan C. Mihăilescu a fost exclus a pornit de la nerespectarea regulii jocului academic. Articolele erau mult prea personale, ba chiar tendențioase. Ceea ce face farmecul publicisticii autorului nu e neapărat acceptabil într-un dicționar literar. Dan C. Mihăilescu s-a plâns de imixtiuni în text și de cenzură într-un articol reluat în *Viața literară I* (2006) pe cât de savuros, pe atât de injust. E cazul de a remarca, în continuarea propriului comentariu bibliografic, că, schimbând registrul moral-stilistic, Dan C. Mihăilescu n-a renunțat la unele dintre preocupările mai vechi. N-a scris o istorie a generației lui Cioran, dar a revenit mereu la ea. În *Stângăcii de dreapta* (1999), culegerea care deschide editorial seria publicistică, este reluată introducerea la prima antologie Cioran necenzurată (din 1990) iar în *Scriitorincul*, toată seria de comentarii referitoare la generația '27. Meritul principal constă în a discuta lucrurile cu așa-zicând cărțile pe masă: nicio realitate, oricât de inconfortabilă, nu este ocultată, toate textele compromițătoare sunt citate *in extenso*. Din păcate, nu s-a procedat totdeauna la fel, în primul deceniu de după revoluție, când *Schimbarea la față a României* a fost reeditată la Humanitas într-o versiune *ad usum delphini*, voită, ce e drept, de autorul însuși, fără a exista vreo mențiune în acest sens și fără prefață lămuritoare. Redescoperirea generației '27 a fost în toți acei ani ușor euforică. Dan C. Mihăilescu e întâiul și multă vreme singurul care o abordează cu necesară rigoare științifică. Ideile se pot, desigur, discuta. Caracterizarea generală e aceasta: „Cu voia ei (prin anume date genetice) și fără voia ei (deturnată cu profit de forțele politice), Generația '27 s-a urcat pe eșafodul istoriei într-o semiconștiență provenită în egală măsură din propria-i narcoză, auto-otrăvitoare, și din euforizantele injectate din

afară". Problema este că, ideologic şi politic, generaţia '27 a fost victima propriilor opţiuni. Ea însăşi şi-a ales principiile călăuzitoare şi s-a îndreptat, ca şi junimiştii în 1870, spre politica militantă. Şi nu Nietzsche şi alţi filosofi au injectat-o cu venin al disperării existenţiale, ci ea însăşi s-a revendicat pe deplin conştientă de la ei, după cum naţionalismul, mussolinismul şi hitlerismul le-a descoperit singură, fără a o fi împins cineva de la spate. E adevărat că a proceda în chip maniheist, prezentând-o în alb şi negru, cum a făcut până şi cel mai serios comentator al climatului ideologic din anii '30, Z. Ornea, nu este o soluţie. Dar nici a amâna *sine die* verdictul, sub cuvânt că el nu mai este posibil astăzi, cum afirmă Dan C. Mihăilescu. Din păcate, întrebările pe care şi le pune mai departe nu sunt, în concepţia lui, retorice: „...Ce verdict unic se poate «acorda» acestei pluralităţi alienante? Iorga de la 1906 şi de la 1940, A.C. Cuza dinainte şi de după 1918, Nae Ionescu din 1928 şi cel din 1937, basarabenii şi macedonenii, Moţa şi Marin de după Moţa şi Marin, legiunea sub Codreanu şi legiunea sub Sima, prefectul Manciu şi asasinarea lui Stelescu, patetismul *Schimbării la faţă* şi subtextele *Ifigeniei* lui Eliade în viziunea lui Sebastian, *Itinerarul spiritual* şi *Cărticica şefului de cuib* etc.?" Eroarea lui Dan C. Mihăilescu este de a considera fascismul şi comunismul ca unica alternativă oferită de istorie generaţiei '27. Este şi convingerea lui V. Ierunca ori Paul Georgescu, şi nu doar din epocă, dar şi de mai târziu, când amândoi se despărţiseră de comunism, iar Paul Georgescu, e drept, doar de stalinism. Într-un articol polemic din 2006, Dan C. Mihăilescu însuşi vine la o atitudine mai firească observând că interbelicul nu poate fi redus la o „pură şi simplă cultură legionară" şi nici la „dualismul" de la Z. Ornea. Monocromia şi bipolaritatea sunt etichetate ca deopotrivă de false. Dan C. Mihăilescu evoca de data aceasta multitudinea de evenimente şi de concepţii din anii '30, „amplasarea mişcării de avangardă, puternic infiltrată de forţele stângii mai mult sau mai puţin insurgent-anarhico-sovietizante, întreaga linie Urmuz – Tzara – Voronca – Vinea, care avea să fecundeze Zürich-ul «deninist», dar lovinescianismul sau pansexualismul epocii, toată cafeneaua literară bucureşteană, cu estetismul, plezirismul, cosmopolitismul, hedonismul şi ultraliberalismul (*y compris* libertinismul) ei, toată acea lume pestriţă de-o ameţitoare diversitate şi adversitate, de la *Kalende, Sburătorul, Cuvântul liber, Bluze albastre* etc. – toate polemicile care au hărţuit şi sfâşiat Dreapta – de la cele pur doctrinare gen Blaga – Motru, Blaga – Stăniloaie, Eliade – Racoveanu etc., până la episodul Stelescu – Panait Istrati – *Cruciada românismului vs* mişcarea legionară, dar şi marele mecanism pus în mişcare de Dimitrie Gusti şi Şcoala sociologică, având o marcată structură, criterii şi personalităţi net de stânga, ca şi *Criterionul* în care coabitau firesc liberali, conservatori şi socialişti, tradiţionalişti, troţkişti, masoni, legionari, homosexuali, francofili, anglofili, americanofili, kaghebişti şi gestapovişti...". Mai scurt spus, dacă e vorba de alegere, existau nu numai extremele, de stânga ori de dreapta, ci şi liberalismul, iar polului autocraţiei i se opunea polul democratic.

Publicistica lui Dan C. Mihăilescu va oscila mereu între cronica literară şi politica culturală. *Literatura română în postceauşism* (2004) este o culegere de cronici într-o manieră foarte personală. Limitarea (cu minime excepţii) la memorialistica tipărită în anii '90 îl împiedică pe autor să fie considerat cronicarul literar cel mai de seamă de după revoluţie. Dan C. Mihăilescu a renunţat foarte repede să frecventeze toate genurile. În mod evident nu citeşte poezie, romane, teatru. Optează pentru istorie literară, eseistică şi mai ales pentru jurnalul intim şi memorii. O explicaţie pentru refuzul ficţionalului ar putea fi interesul minim arătat de cronicar textului însuşi, pe care nu-l examinează direct aproape niciodată, ca şi ponderea scăzută a perspectivei estetice. Dan C. Mihăilescu este în schimb fascinat de contexte şi subtexte. Observaţia sociologică prevalează asupra celei literare. Publicistul e mai atent la oameni decât la literatură, la autori decât

la opere. Are vocaţie de biograf şi de istoric al moravurilor, sacrificând adesea arta pe altarul evenimentului şi spiritualul pe acela al anecdoticului. Este mai degrabă un ideolog decât un critic de gust. Cronicile au mai toate substrat politic. Sub raport politic Dan C. Mihăilescu se declară fără şovăire de dreapta. Celelalte culegeri – *Îndreptări de stânga* (2006), *Viaţa literară I, II* (2006, 2007) – nu mai conţin decât rare cronici propriu-zise. Publicistica lui Dan C. Mihăilescu îşi pune de acord forma cu conţinutul: nu mai comentează cărţi, ci evenimente. E vorba de o substanţială revistă a vieţii culturale (literare, mai ales), ţinută lunar în revista *Idei în dialog* şi în alte locuri, într-un stil alert şi atractiv care te obligă să începi de la ea lectura numărului. Autorul ne dezvăluie cu umor cum procedează: „Ştiţi cum îmi scriu articolele din *Idei în dialog*? Intru în stare exact ca motanul Jaune Tom din *Parisul vesel*, străvechea poveste a filmului de animaţie: el încremeneşte la vederea ţintei şi se autoelectrizează milimetru cu milimetru de la vârful cozii până-n vârful mustăţilor, după care face năprasnic ţâşnirea captatorie. Cam aşa mă aşez eu în poziţia de atac la fiecare 17-18 ale lunii". Articolele sunt admirabile prin priza la viaţa culturală a momentului, prin mergerea direct la obiect şi prin curajul de a spune lucrurilor pe nume. Multe tabuuri curente nu există pentru Dan C. Mihăilescu, gata a-l instala mediatic pe Iosif Sava alături de Adrian Păunescu sau de a-i schiţa lui Geo Bogza un portret nimicitor: „Mărturisesc a nu fi înţeles niciodată motivele teribilei venerări de care se bucură Geo Bogza, fie şi numai în anii '80. În rubrica sa din *România literară*, foşnea, desigur, frecvent câte o coadă de şopârlă, asta când cele câteva întrebări nu erau integral o subversivă, chit că simbolică şi de-sus-îngăduită, pulsiune de revoltă întru demnitate. Cariate de grandilocvenţă, de scheletica mimare a graţiei, juvenile voci, împotrivă, pozând jupiterian şi profetic în măreţe atitudini de sapienţialitate antică, tabletele lui Bogza se salvau prin câte-un Eminescu (fie el şi butaforic) aniversat în plin ianuarie ceauşist...". Astfel de rânduri ne fac să regretăm o dată în plus demisia din funcţie a probabil celui mai original cronicar literar postcomunist. Ca să mai presar puţină sare pe rană, să citez şi încheierea cronicii la *Jurnalul* lui Paul Goma: „O carte *tombolă*, care cade ca o lespede pe un talent demult defunct. Odată epuizat biograficul, toată literatura lui Goma dispare. Proiectată ca ghilotină, cartea sfârşeşte prin a-şi înghiţi, cu sictir, autorul". Şi, în fine, introducerea la cronica despre *Jurnalul* lui Mircea Cărtărescu, în care evident greşeşte: „E ciudat şi întristător, totodată, cum aproape toate marile calităţi ale poeziei şi prozei lui Mircea Cărtărescu se topesc, se altereazǎ, se schimonosesc, până la hidoşenie în *Jurnal*. Marele păianjen textual, magistrul alchimiilor onirice, arhitectul de viziuni ludice somptuos... iniţiatice se relevă aici ca un contabil de succese şi pseudoeşecuri administrate atent, pândind mereu pieziş efectul bietului receptor inocent şi admirativ."

RADU G. ŢEPOSU

(19 aprilie 1954 – 5 noiembrie 1998)

Publicistica era în anii '80 o bună şcoală de critică, dovedindu-şi în continuare vigoarea, în ciuda faptului că interesul multor critici tineri părea că se îndreaptă, fie către cercetarea „ştiinţifică" a literaturii, prin aplicarea unor metode moderne (aşa-numita critică a textului), fie către eseul erudit, de inspiraţie universitară, mai mult ori mai puţin tradiţional ca aspect. La Radu G. Ţeposu se observă cu uşurinţă stilul vioi, decis şi ingenios al celui care, cum se spune, şi-a făcut mâna scriind recenzii pentru revistele literare ca şi, apoi, articole de tot felul, în număr de peste

2500, dacă e să-l credem pe prefaţatorul *Istoriei tragice*. Prima lui carte (*Viaţa şi opiniile personajelor*, 1983) nu este totuşi doar o culegere de articole, ci un studiu, coerent, deşi, fragmentar, consacrat evoluţiei romanului românesc de la origini până în prezent. Succintele analize pe care le conţine au în vedere o clasificare a genului, aşadar o sinteză. Atât critica textului, cât şi eseul universitarilor evită de obicei sinteza. E paradoxal, dar majoritatea sintezelor le-au dat, după, ca şi înainte de război, publiciştii. Îi includ în această categorie pe Lovinescu şi pe Călinescu, la care practica recenziei de carte contemporană a condus finalmene la tablouri şi la istorii ale literaturii. Hulitul impresionism s-a dovedit mai constructiv decât pozitivismul (vechi sau nou). *Viaţa şi opiniile personajelor* se citeşte pe nerăsuflate. Autorul realizează o combinaţie eficientă de analiză şi teorie, folosind bine achiziţiile naratologiei, şi stăruind cât e necesar (uneori ceva mai puţin) pe caracterizarea personajelor. Ideea eseului său nu e vizibilă de la început cu ochiul liber. Curge sub nisipul analizei o vreme, ieşind apoi la suprafaţă tot mai des, până la a căpăta contur definitiv în capitolul ultim. Abia aici găsim şi o sugestie privitoare la metoda critică întrebuinţată. Aceasta ar fi o „retorică existenţială", şi ar citi în personaj nu doar „figura" care se construieşte în text, dar şi semnificaţia ontologică.



Teza principală este aceea că personajul de roman se emancipează treptat de sub tirania autorului, urmând în plan specific revolta mai generală a individului din ultimul secol contra transcendenţelor de tot felul. Fiind iniţial manevrat cu stricteţe de către narator, personajul devine conştient de sine şi se autoanalizează sau chiar se autonarează, substituindu-se adesea naratorului (sau autorului). Din evoluţia personajului decurge una a romanului însuşi. Criticul descoperă trei clase succesive: romanul de *reflectare*, bazat pe omniscienţa naratorului şi în care personajul este narat şi are iluzia vieţii; romanul de *reflecţie*, bazat pe conştiinţa de sine a personajului, care e şi narator, dar care păstrează iluzia vieţii; în fine, romanul de *imaginare*, bazat pe conştiinţa de sine a personajului, care uzează deliberat de convenţia literaturii. Aceste trei clase sunt numite şi roman tranzitiv (de exemplu *Ion, Baltagul* etc.), reflexiv (*Adela, Ultima noapte* etc.) şi metaroman (*Ioana* de Holban, *Solstiţiu tulburat* etc.). Cel puţin două criterii sunt folosite în această clasificare. Romanul reflexiv este distins de cel tranzitiv cu ajutorul conştiinţei de sine a personajului (care devine narator după ce fusese doar narat). Suntem în cadrul iluziei realiste, cu aceste prime clase, personajul având, altfel spus, iluzia vieţii. Acesta este un nou criteriu care distinge romanele tranzitive şi reflexive de cele imaginare (sau de metaromane), care implică, în ce le priveşte, o asumare conştientă a ficţiunii. De către cine? Radu G. Ţeposu e ambiguu în acest punct esenţial. Dată fiind insistenţa pe ideea iluziei vieţii, răspunsul logic ar fi că personajul însuşi în metaroman „uzează de convenţia literaturii". Şi atunci criteriul al doilea ne spune, formulând mai limpede, că există personaje care cred că trăiesc cu adevărat, în realitate, şi personaje care ştiu despre ele că sunt personaje. Acest criteriu este greu de susţinut şi, mai ales, inaplicabil. În sens propriu, doar autorul (naratorul) poate avea (comunica) iluzia vieţii ori conştiinţa convenţiei. Pentru un personaj neraportat la o instanţă auctorială, criteriul este pur şi simplu nepertinent. Nu pot spune despre

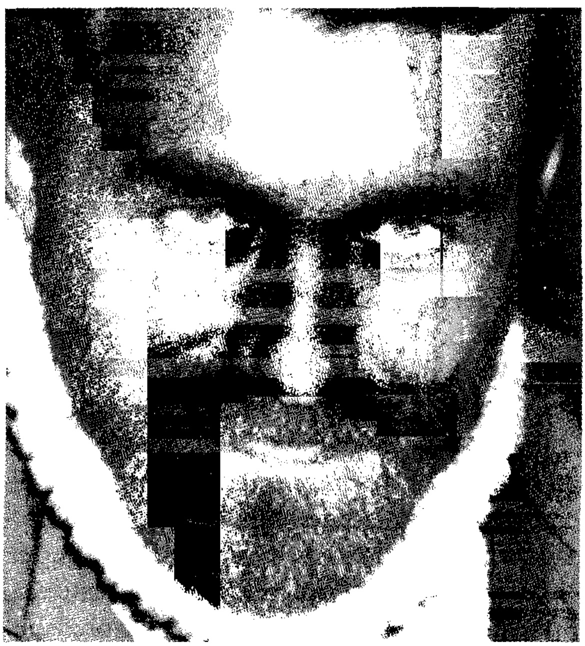
Ion, Adela sau Grobei decât că trăiesc şi atât. În acest caz, afirmaţia criticului că personajul romanului tranzitiv „are iluzia vieţii" nu poate fi nici probată, nici infirmată: prin natura lui, acest roman nu permite personajului să fie vreodată narator sau măcar conştient de sine. Dar care sunt, pe de altă parte, personajele care ştiu că sunt personaje? Să le căutăm în meta-roman (aşa cum îl determină Radu G. Ţeposu): lucru curios, nu găsim niciunul! Grobei sau Rogulski ştiu că sunt personaje? N-au nici cea mai mică idee. Poate să aibă unul din numeroşii povestitori din *Cartea Milionarului*. Dar ei sunt inocenţi, relatând fapte de viaţă şi neurmărind să scrie romane. Nici chiar Sandu din *Ioana* nu e mai concludent. Dacă e neîndoielnic că o parte dintre aceştia au conştiinţa că sunt naratori sau chiar autori (Sandu o are), e foarte îndoielnic că o au şi pe aceea că sunt personaje. Trebuie făcută distincţia între conştiinţa (pe care o poate avea orice ins de pe stradă când povesteşte ce i s-a întâmplat) că suntem protagonişti sau spectatori într-o suită de evenimente trăite şi relatate de noi înşine şi conştiinţa (mult mai rară) că suntem produsul imaginaţiei unui scriitor. Borges a scris o nuvelă pe această temă, arătând ce revelaţie extraordinară reprezintă pentru om conştiinţa de a fi imaginat de altcineva. Aproape toate capitolele conţin analize şi sugestii remarcabile. Unele sunt prea succinte, îndeosebi cele despre *Craii* lui Mateiu Caragiale şi despre *Întâmplările* lui Blecher.

Poate de aceea s-a simţit obligat Radu G. Ţeposu să consacre celui din urmă, mult mai târziu însă, un studiu separat, *Suferinţele tânărului Blecher*, contribuţie importantă şi anticipatoare, căci interesul pentru autorul *Întâmplărilor din irealitatea imediată* va creşte până la a situa micul roman dispreţuit de Călinescu pe primul loc al anchetei din *Observatorul cultural*. Ţeposu nu vine neapărat cu lucruri noi, dar analiza e la fel de fină ca şi în cartea de debut, amestecând subtil o perspectivă psihologică şi una retorică. Deşi scrisă înaintea micromonografiei, dar nepublicabilă în anii '80, *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă* este în toate privinţele superioară. Datorat unui optzecist (Radu G. Ţeposu s-a format în spiritul *Echinoxului* clujean), este şi întâiul studiu compact despre generaţia '80, al cărei critic prin excelenţă devine, în urma lui, Ţeposu, care, din nefericire, nu mai scrie critică în ultimii ani ai prea scurtei lui vieţi preferând gazetăria. *Istoria* excelează în două privinţe şi e deficitară în alte două. Cea mai de seamă însuşire a criticii lui Ţeposu este şi aici exactitatea şi frumuseţea analizelor: concise, subtile, frapante. Rămân, după lectură, caracterizări memorabile. *Cântecele de trecut strada* ale lui Florin Iaru au „aerul unei farse lirice", pe un ton de „exuberanţă sarcastică, de exhibare grandilocventă a unei firi şturlubatice". La Dan C. Mihăilescu, discursul critic este „inflamat de euforia erudiţiei" sau: „Fiinţa criticului (Al. Cistelecan) e mai mult o himeră îmbrăcată în zale, un duh ironic care mânuieşte din umbră paloşul şi spada". *Istoria* nu e însă doar o suită de analize. Ca şi în *Viaţa şi opiniile personajelor*, Ţeposu e interesat de taxonomii. Optzeciştii sunt aşezaţi mendeleevian în căsuţe definitorii. Poeţii sunt gnomici, fantezişti, histrioni, patetici, rafinaţi, observând cotidianul ori coborând în propria subiectivitate. Prozatorii sunt textualişti, analişti, mitologizanţi şi livreşti. Criticii sunt teoretizanţi, artişti şi eseişti. Acel zel clasificatoriu nu e sprijinit pe o idee generală clară. Nici aceea de generaţie (discutată pe larg, dar fără acuitate, cu punct de plecare în, fireşte, Thibaudet), nici aceea de postmodernitate („un romantism întors") nu reuşesc să acopere conceptual varietatea categoriilor şi individualităţilor optzeciste. În fine, cum e şi normal când schiţezi tabloul de grup al unor scriitori aflaţi la început (cartea era deja scrisă în 1985), n-ai cum să ştii la ce să te aştepţi de la unul ori altul. Pariul e mai riscant în critică decât la cursele de cai. Doar o treime din cei aproape 150 de scriitori, aflaţi în jurul vârstei de 30 de ani când îşi întocmea Ţeposu inventarul, a confirmat. Cu puţine excepţii, criticul se arată binevoitor cu cei mai mulţi, cum e, iarăşi, normal când e vorba de nişte debutanţi. Aprecierile nu se mai

verifică în o mulțime de cazuri, în unele fiindcă împricinații au abandonat pur și simplu literatura după primele încercări (unde sunt Sultana Craia, Costin Tuchilă, Paul Dugneanu, V.F. Mihăescu, Victor Atanasiu, Dorin Sălăjan, Aurelian Ticu Dumitrescu, Smaranda Cosmin, Domnița Petri, Ștefan Mera, Tudor Cristian Roșca, Ion Baba, Ligia Holuță, Sorin Miavoe, Petru Ilieșiu și alții?) sau n-au mai dat nimic care să onoreze promisiunea debutului (Andrei Zanca, Mariana Codruț, Ioan Moldovan, Constantin Severin, Emil Hurezeanu, Denisa Comănescu, Constantin Preda, Constantin Stan, Bedros Horasangian, Nicolae Iliescu, George Cușnarencu, Tudor Vlad, Adina Kenereș, Stelian Tănase, Mihai Coman, Ioan Buduca, Radu Călin Cristea, Val Condurache etc.). În aceste limite, judecățile de valoare sunt în general acceptabile, dar o ierarhizare netă lipsește. Să nu fi văzut Țeposu niciunul din vîrfurile generației?

VASILE POPOVICI

(n. 13 mai 1956)



După un debut în critică extrem de interesant (*Marin Preda, timpul dialogului*, 1983), Vasile Popovici a părut a nu-și ține promisiunea nemaipublicând o vreme nimic și, când a făcut-o (*Eu, personajul*, 1988), a dovedit atâta lipsă de tact, încât a avut parte de o receptare foarte rece a comentariilor vremii. Când îi scoți de exemplu pe criticii de ieri și de azi ai lui Slavici vinovați în masă de „opacitate" doar fiindcă au trecut cu vederea rostul major al lui Bandi în *Mara*, nu poți conta pe bunăvoință. Chiar dacă demonstrarea rostului cu pricina este foarte exactă fără, e drept, cu *Mara* să devină un roman al paternității oedipiene, rămânând tot unul al maternității excesive. În rest, studiul se poate discuta. Complexele psihanalitice sunt departe de a face din Slavici primul nostru romancier al subconștientului, la fel cum și la Rebreanu, între alții, anumite șovăieli de natură narativă indică mai degrabă o nestăpânire a materialului psihologic decât o inovație. Mult mai originale sunt studiile de „sistematică" a personajului, completate într-o a doua ediție a cărții din 1997 (*Lumea personajului*). Teoria se naște în ele împreună cu analiza. Un fel de suspans critic ne împiedică să ne dăm seama de la început de anvergura pe care o va lua pe parcurs teoria. Cel mai util lucru este ideea caracterului teatral al romanului realist, spre deosebire de acela narativ al povestirii. E vorba în fond de intruziunea în text a unui *al treilea* (autorul numește procedeul *trialog*, distingându-l de *monolog* și de *dialog*, doar că prefixul grecesc *dia* nu are legătură cu *doi*), care poate fi cititorul. Slavici ilustrează doar primele două forme din cele trei posibile ale teatralizării, abia Sadoveanu și Preda, dintre marii realiști, pe cea de-a treia. Noutatea studiului lui Popovici vine din completarea dialogismului fundamental al romanului realist propus de M. Bahtin. Teoria are con-

secințe dintre cele mai serioase în analiza prozei realiste. Moralismul, deseori imputat lui Slavici, trebuie recuperat ca decurgând din intruziunea terțului în narațiune, ca un fel de instanță etică implicată, „gura satului" ori „corul" antic. La Sadoveanu, rufele nu se mai spală în familie. Personajele din *Baltagul* ori *Hanu Ancuței* nu mai sunt la fel de pudice. O idee este aceea că romanescul cunoscând o evoluție în sensul adâncirii intimității, povestirea ar cunoaște una în sensul „publicitării" ei fericite. Dacă la Boccaccio niciun povestitor, oricât de impudic, nu povestea ceva legat de propria persoană, în *Hanu Ancuței* acest lucru se petrece frecvent. Însă nu mai cred că romanescul provine din oralitatea vechii povestiri. Vasile Popovici amână să dezvolte raportul și bine face: dovada originii romanului în povestirea orală nu se poate produce.

Însușirile critice, Vasile Popovici și le mai probează o dată în micul studiu despre *Rimbaud* (1997), dar luând ca obiect poezia, ceea ce face cu atât mai regretabilă dispariția lui cu anii din critica literară. Sigur, Rimbaud este el însuși un caz de astfel de dispariție. Deloc întâmplător, Vasile Popovici își alege ca premisă a studiului tocmai existența unui punct înalt și mai legitim din care poetul francez a întors spatele literaturii, așezând deasupra artei „problema persoanei sale". În altă ordine de lucruri, e destul de greu de explicat preferința pentru omul din spatele personajelor (pe care Livius Ciocârlie o constată în precedenta carte a lui Vasile Popovici) la un eseist inspirat de noua critică, deloc ontologică, dar estetică și teoretică. Fapt e că Vasile Popovici l-a ales pe Rimbaud, nu pe Mallarmé, cum poate ne-am fi așteptat. Și că socotește ininteligibilă poezia fără biografie. Și în Rimbaud, autorul dă impresia că-și precizează ideile pe măsură ce analizează versurile („există totdeauna speranța că, scriind, înțelegi") minuțios, atent, în original sau în traducere, venind cu sugestii acolo unde i se pare că au fost citite greșit. Vasile Popovici a păstrat relativa aroganță care i-a prejudiciat aprecierea celei de-a doua cărți: „Nu e necesar să te numeri printre marii cititori ai lui Rimbaud ca să vezi că nume sonore ale criticii au ratat înțelegerea operei sale". Printre aceștia, Jean Pierre Richard și Georges Poulet. Dar oare e sigur că putem înțelege până la capăt *Iluminările* și celelalte, a căror artă ar consta, după spusele admirabile ale lui Vasile Popovici însuși, într-o „strălimpezime plină de mister"? O interpretare postmodernă, iată ce-și propune, fără a folosi cuvântul, autorul, cu alte cuvinte nu una care să reducă la o „unitate iluzorie" contradicțiile lui Rimbaud, ci să le accepte ca atare, căutând să le „înțeleagă acolo unde unii deslușesc un sens mistic, alții întrevăd o aluzie scabroasă și cu toții par să aibă dreptate". Un Rimbaud multiplu așadar („Je est un autre"). Studiul e scris cu acuratețe maximă, ușor calofilă, dar rămâne atractiv prin aceeași știință de a pregăti răspunsurile cele mai surprinzătoare (cu multă răbdare, preferându-le în joacă întrebările, aparent insidioase, câteodată: „Dar dacă acest autor nu e decât un șarlatan?") sau lăsându-ne să credem că n-a găsit el însuși o soluție acceptabilă, în plus refuzând tot ceea ce bunul-simț îi interzice să accepte. Eseistul nu ia *au pied de la lettre* nimic din ceea ce comentatorii au considerat, bunăoară, în compozițiile în latină, culese de prin maculatoarele gimnazistului, a fi niște „profeții geniale". *Est modus in rebus*, pare să spună el. Poemele adolescenței, apoi, căci Rimbaud avea doar 21 de ani, când a abandonat scrisul, refac câteva vârste ale poeziei franceze, până în pragul critic al unei modernități ce mai are nevoie de câteva decenii ca să fie recunoscută. Poezia lui Rimbaud este un compendiu al poeziei în general. Contribuții personale sunt la tot pasul. *Le Bateau ivre*, cu trecerea bruscă de la senzații viguroase la depresie, ar fi „transpunerea imagistică a unui coit in extenso". *Barbare* „face trecerea de la jubilația vizionarului la renunțarea din *Une saison en enfer*". Poem care, la rândul lui, se centrează pe „problema homosexualității", „ca un *De profundis* mai aspru și mai grav", scris cu două decenii în urmă de Wilde. Personalitatea multiplă și contradictorie a lui Rimbaud aici se exprimă cel mai bine și mai enigmatic. O carte superbă și încântătoare.

MIRCEA MIHĂIEŞ
(n. 1 ianuarie 1954)



Din ediţia a doua a cărţii de debut a lui Mircea Mihăieş consacrată jurnalului intim (*De veghe în oglindă*, 1989) a dispărut o postfaţă care schiţa o poetică a genului şi a apărut o prefaţă, care este un fel de jurnal al scrierii cărţii. Nu, probabil, din dorinţa de a accentua aspectul postmodern al eseului, a operat autorul schimbarea cu pricina. Nici neapărat fiindcă e vorba de poetică a fost întâmpinată cu unele rezerve. Ea era contestabilă doar în câteva puncte, nu toate importante, dar avea în definitiv meritul, împărţit cu studiile lui M. Zamfir din *Cealaltă faţă a prozei*, unui pionierat într-o materie ce va deveni (niciunul dintre cei doi n-avea însă cum bănui asta), imediat după revoluţie, abundentă şi mai atractivă decât aceea a ficţiunilor propriu-zise. Şi chiar dacă ignora *Diary* al lui Samuel Pepys, contemporanul lui Cromwell, primul jurnal în accepţia noastră, ori *Jurnalul*, uriaş la propriu şi la figurat al lui Amiel, Mihăieş îşi baza teza pe o lectură foarte atentă a altor jurnale majore, de la Stendhal la Camus, între care şi câteva româneşti (Maiorescu, Mateiu Caragiale, Radu Petrescu). Renunţarea la poetica din prima ediţie ţine mai degrabă de acomodarea stilului cărţii la subiectul ei. Nu chiar un studiu în bună regulă, *De veghe în oglindă* seamănă cu un jurnal al cititorului de jurnale, subiectiv, fragmentar, capricios. E. Simion a remarcat cu temei că, de la un punct, „cerneala criticului se confundă cu cerneala scriitorilor" de jurnale. O foaie subţire de hârtie încape cu greu între pagina comentatorului şi pagina jurnalierului. Ca şi Henri Beyle (nu încă Stendhal) care, vorba criticului, medita în jurnalul lui cu pana în mână, Mihăieş citeşte jurnalele cu degetele pe maşina de scris Olivetti, „domnişoara", cum o alintă în prefaţă. Observaţia pe care o suscită o astfel de procedare este că în eseist se ascunde un scriitor frustrat. Ispita literară se vede şi în stil, impecabil, calofil, frumos, adică, în sine, uneori. De altfel, eseurile reunite în *De veghe* nu excelează în consideraţii strict-critice. Remarcile autorului privesc mai ales omul din spatele jurnalului decât pe scriitor ori jurnalul propriu-zis. Cele mai multe eseuri refac portrete *en miettes* ale lui Tolstoi sau Gide. Câte o pagină pare de biografie: „Acum, de pildă, în 1928, înstărit şi liniştit în privinţa viitorului, (Mateiu Caragiale) se gândeşte să profite de *talmeş-balmeşul*, de învălmăşeala şi zăpăceala instalate de *veritabila regenţă a României* ca să intre în diplomaţie. Împrejurările nu i-au fost nicicând mai *priincioase*. Are amici sau buni cunoscuţi în toate cabinetele, la Justiţie, la Muncă, iar la Externe tronează *vechiul prieten*, Titulescu. Îi abordează lesne pe aproape toţi, în afară tocmai de Titulescu. Profitând de o convalescenţă, acesta *o ştersese* la San Remo" etc. Pasajele în ghilimele sunt desigur citate din jurnalul lui Mateiu. Textul face impresia de stil indirect liber. Sigur că sunt şi observaţii critice, originale, subtile, ironice. Musil ar fi „scriitorul fără însuşiri" sau: „Pentru André Gide, o ade-

vărată educaţie sentimentală este educaţia intelectuală" sau: „A fi Tolstoi, lui Lev Nicolaevici nu-i spune mare lucru. El crede în *ce spune* despre sine, nu în *ce se spune*". Dezvoltarea unor astfel de nuclee critice este tot literară: „Dilema – ca să nu-i spunem, cu o prejudecată insurmontabilă spre care conduce toată existenţa scriitorului, drama – lui Cesare Pavese începe chiar de la nume. Nu ştii ce să alegi, nu ştii ce s-ar potrivi mai bine acestui oximoron de suprafaţă, ciudatei combinaţii dintre un august c*ezar* şi un nume la baza scării sociale, Pavese (scutier)..." În fine, iată şi pagina de proză curată, elegantă, nutrită de înţelegerea psihologiei Virginiei Woolf, nu fără o tentă misogină:

„Cu ce să înceapă jurnalul unei femei, al unei scriitoare dacă nu cu câteva săgeţi otrăvite aruncate spre colegele de literatură? Cea dintâi victimă poartă un nume celebru, Katherine Mansfield, suficient de dezinvoltă ca să provoace iritarea prietenei sale puţin mai vârstnice. O furie de amazoană neluată în seamă, care, înainte de a străpunge graniţa notorietăţii, o perforează cu greu, abia vizibil, pe cea a timidităţii. Şi ce să reproşeze o femeie, dacă nu lucrurile ce îi afectează sensibilitatea: *eleganţa de suprafaţă*, superficialitatea şi, bineînţeles, succesul. Un succes nemeritat, atâta vreme cât nuvela incriminată [...] *nu are viziune*, o viziune cât de imperfectă, fie şi rudimentele unui proiect, iar autoarea, pur şi simplu, *e lipsită de talent*. Îl preferă, oricât de greu i-ar fi să recunoască, pe Byron. Cel puţin, bizarul lord, cu manierele lui de Ahile, poseda *virtuţi masculine*. Virtuţi ce nu au, însă, nimic de a face cu ciudata atracţie a femeilor pentru el. Virtuţi pe care, de altfel, ea, Penthesileea, nici nu le percepe".

Cartea eşecurilor (1990) e despre „rescriere", ilustrată prin Faulkner. Conceptul nu e clar. Autorul consideră „rescrierea" o modă a secolului XX. Ciornele, eboşele, variantele ar reprezenta, la Proust ca şi la Faulkner, trepte ale asediului unei fortăreţe: opera *desăvârşită*. Romanticii, ei, visau la opera *perfectă* din chiar momentul ecloziunii, ieşind gata înarmată ca Minerva din capul lui Jupiter. Modernii înnegresc mii de pagini până desăvârşesc forma. Mihăieş îşi formulează astfel tema: „Rândurile de faţă nu ambiţionează a fi nici schiţa unei poetici a variantei, a corecturii şi nici măcar un studiu minuţios, maniacal, al ciornelor... Încercăm doar să atragem atenţia asupra unui procedeu care împarte, ca o ghilotină, viaţa textului în două tipuri de existenţă. O existenţă a deplinei inocenţe, paradiziacă [...], şi o existenţă culpabilizată, torpilată de intervenţia conştiinţei artistice". E greu de admis însă că scriitorii din secolele trecute nu cunoşteau *les affres* de conştiinţă artistică. În fond, Edgar Poe este cel care a descris arta poemului ca o tehnică lucidă. Şi nu rescria Eminescu, ciornele lui fiind mult mai numeroase decât versurile definitive din *Poesiile* editate de Maiorescu în 1883. E adevărat că Maiorescu şi chiar Ibrăileanu, înainte de 1916, când se încheie cu adevărat secolul romantic, nu puneau niciun preţ pe manuscrise. Ale lui Eminescu, nerăsfoite măcar de primul său editor, au ajuns, graţie totuşi acestuia, la Biblioteca Academiei. Lucrul dovedeşte altceva decât crede Mihăieş şi anume că „rescrierea" nu e o problemă a scriitorilor, ci una a criticilor, care încep să se intereseze de ea abia în secolul XX. Curiozitatea faţă de *avant-texte* se datorează probabil extinderii simţului istoric care preferă dinamica elaborării operei staticii ei finale concretizată în ediţii *ne varietur*. Analizele la Faulkner sunt pătrunzătoare şi instructive.

De aici înainte eseistica lui Mihăieş devine imprevizibilă. Eseistul anglist, specialist în romanul victorian, n-a publicat încă nicio carte pe această temă. A risipit în schimb prin cotidiane ori în *România literară* sute de articole politice (*Masca de fiere* le strânge, de exemplu, pe cele dintre 1996 şi 2000), mai degrabă nişte pamflete (e chiar subtitlul *Măştii*) decât comentarii politice, fie şi polemice, şi mai ales negre în cerul gurii decât pline de umor, care nu-i lipseşte autorului, dovadă reluarea pe coperta cărţii a unui pamflet contra lui însuşi datorat lui Adrian Păunescu. Pamfletarul are plăcerea cuvintelor

tari („slugoi", „coprofag ceauşist", „nemernic", „mojic", „trepăduş utecist" etc.) pe care nu se sfieşte să le azvârle în ochii câtorva *bêtes noires* de diferite talii politice. Comentariile, Mihăieş le-a rezervat dialogurilor cu Vladimir Tismăneanu, politologul cunoscut, din *Vecinii lui Franz Kafka* şi restul. *Noblesse oblige!* De la o vreme, promite o carte despre bătrâneţe şi alta despre doliu. Nu e de mirare: eseistul e un pesimist prăpăstios, anunţând sfârşitul lumii ca o fatalitate şi văzând în jur numai pigmei moral, interese meschine şi asasini virtuali ai democraţiei noastre mereu amânate. *Viaţa, patimile şi cântecele lui Leonard Cohen* este o biografie sui-generis şi iconolatră a celebrului poet şi cântăreţ canadian de blues, *Metafizica detectivului Marlowe*, una a personajului cu acest nume din romanele poliţiste ale lui Raymond Chandler, absolut încântătoare, şi, din nou, mai mult sub latură umană decât critică. De altfel, Chandler însuşi, în corespondenţa ori în eseurile lui se referea la Marlowe nu ca la un personaj de roman, ci ca la un om în carne şi oase, caracterizându-l cu prudenţă şi simulând unele ezitări de informaţie în ce priveşte biografia ori apucăturile eroului său. La fel procedează Mihăieş în prima parte a cărţii. A doua e un veritabil studiu critic al celor şapte romane cu Marlowe, a emulilor lui Chandler şi, în genere, a tipului de proză poliţistă şi, fireşte, de protagonist inventat de scriitorul american. Stilul e acesta:

„Philip Marlowe a fost distribuit de la bun început în rolul sarcasticului mântuit. Duritatea lui e, aşa cum spuneam, exclusiv una de limbaj. Deşi ni se înfăţişează drept un macho, e mai degrabă un încasator decât un agresor. Nu are nici talentul de floretist al lui Holmes, nici pumnul greu al lui Sam Spade şi nici nu recurge la trucurile prin care Hercule Poirot a rezolvat cele câteva confruntări fizice în care a fost implicat. El e sortit, într-un cuvânt, să fie mai degrabă victimă decât erou. Şi totuşi, printr-o întorsătură subtilă a întâmplărilor, Marlowe triumfă, după logica întoarsă a lumii detestabile şi fascinante a Americii postbelice".

Un singur termen de comparaţie lipseşte din biografia detectivului particular din Los Angeles concepută de Mihăieş (dotată altminteri cu o bogată bibliografie): comisarul Maigret din Paris. Nu faptul că Marlowe a fost el însuşi ofiţer de poliţie îi apropie, nici metodele de investigaţie, nici firea, nici locul, nimic altceva decât celebritatea care ne obligă să ne referim la amândouă personajele fictive ca la două persoane reale. Pe clădirea care adăpostea Poliţia judiciară a Parisului pe vremea în care e plasată acţiunea din romanele lui Simenon, oficialitatea a pus o tăbliţă cu numele eroului şi cu datele calendaristice între care Maigret i-ar fi fost locuitor principal în calitate de comisar.

ION BOGDAN LEFTER

(n. 11 martie 1957)

Nimic în unicul volum de poezie al lui Ion Bogdan Lefter (*Globul de cristal*, 1983) nu-l prevestea pe viitorul teoretician al postmodernismului. Poezia e tipic modernistă, concisă, abstractă şi pură, cu sonorităţi conceptuale, şi aproape exclusiv metapoetică. Un prim ciclu se intitulează *Prefeţe* şi conţine arte poetice, pe cât de limpezi, pe atât de sugestive: „Fiecare poem – poemul perfect/ Poezia – învăţată şi apoi uitată. Tabula rasa./ Răsturnare. Rarefiere./ Refuzul de a privi detaliul ca detaliu. Lumea ca întreg răsfrânt în fiecare ciob al său etc.". Poetul e adeptul unei răceli oximoronice din care poemul iese castrat emoţional. El face elogiul barbian al geometriei: „Firescul absolut din spatele geometriei". Erotica este epurată de simţuri ca într-un experiment de laborator: „Lângă mine: iubita mea;/ o mângâi, o pipăi/ (nimic lasciv, nimic

reprobabil).// Fiinţa mea ca un halou în jurul/ corpului, ca o piele enormă/ emiţând tentacule.// Creierul-sâmînţă a corpului;/ corpul-sămânţă a fiinţei mult mai întinse/ care sunt". *Cristalele* din ciclul final par inspirate de laconicele descrieri ale lui William Carlos Williams: „Ochiul meu hămesit către cer / ca albastrul (verdele) / unui golf la Mediterana". Sfânt trup şi hrană sieşi, era greu ca o astfel de poezie să continue. Ea este o formă de sinucidere lirică de care poetul e perfect conştient: „Să-ţi cureţi trupul pe rând de păr, unghii, carne, zgârciuri şi oase, până să rămână numai fiinţa pură, abstractă. Atunci să te reimplantezi în real, să atingi lucrurile, să pipăi muchiile, sâmburii./ Lumea – o fereastră prin care priveşti în afară./ Prin care/ te vei/ arunca".



„Autorul acestei cărţi se consideră un postmodern!", exclamă Ion Bogdan Lefter în primul său studiu critic (*Recapitularea modernităţii*, 2000) şi, până astăzi, cel mai important. Înainte de a se consacra literaturii postmoderne a optzeciştilor şi înaintemergătorilor lor din „şcoala de la Târgovişte", iată-l aruncând o privire asupra modernismului ante şi postbelic. Perspectiva e, fireşte, postmodernă, autorul fiind convins că tocmai interesul pentru postmodernism a permis o examinare corectă a modernismului. Lucru, în bună măsură, adevărat. Ion Bogdan Lefter are în vedere mai puţin literatura epocii moderne, cât conceptul de modernism care se desprinde din recapitularea opiniilor critice. Ideile principale sunt două, ambele valabile. Cea dintâi este că, privit din interior, modernismul a fost reprezentat de generaţia interbelică de critici ca neomogen, divers şi contradictoriu. Mai mult: i-au fost preferate alte concepte unificatoare, precum poezia nouă. Abia distanţa permite elaborarea unui concept integrat. Aceasta este cea de a doua idee (a formulat-o prima oară Ihab Hassan în *Paracritice*, 1975): putem numi astăzi cu un unic termen toate direcţiile, orientările, şcolile şi teoriile, de la poezia pură la aceea de avangardă ori de la romanul doric de tipul lui *Ion* la acela corintic *Pîlnia şi Stamate*. După câteva studii de caz (Arghezi, Bacovia), *Recapitularea* propune două structuri conceptuale menite să reconstruiască modernismul românesc:

„Prima structură conceptuală trebuie plasată la nivelul marilor *curente literare*, la rând cu clasicismul şi romantismul. Modernismul *asta* este, un *curent literar* mare şi nu o orientare între altele ale unui moment cultural dat. Nivelul lor înalt de generalitate le permite să exprime epocile, să fie reprezentative pentru ele, inclusiv pentru mişcările mai puţin «ortodoxe» (chiar şi ... «ortodoxiste»), cu tendinţe divergente şi aspect atipic. A doua structură conceptuală poate recupera diversitatea de modele culturale incluse în paradigma mare a modernismului [...] În cazul modernismului, sub umbrela conceptuală a marelui curent literar şi cultural, îşi găsesc locul şi simbolismul, şi parnasianismul, şi instrumentalismul, şi prerafaelitismul, şi decadentismul, şi «micul modernism» recunoscut în epocă şi definit prin contrast cu simbolismul, şi «poezia pură», şi avangardele, ca şi porţiunile non-reziduale ale sămănătorismului, poporanismului şi mai ales ale ortodoxismului, ale

«criterionismului» şi ale tradiţionalismului mai «neutru» (tip Pillat, de exemplu)".

Un pas mai departe: *Postmodernism. Din dosarul unei «bătălii» culturale* (2000). Cartea lui Ion Bogdan Lefter vine după alte câteva (a lui Mircea Cărtărescu e cea mai importantă) în care conceptul de postmodernism literar fusese pus şi la noi în circulaţie şi „alocat" generaţiei '80. În stilul lui didactic, totuşi fragmentar, organizat mai mult la nivel de titluri decât la acela al conţinutului, neatras la început de analiză, la antipodul aceluia al lui Radu G. Ţeposu (căruia i-a şi displăcut din acest motiv, situându-l aspru şi doar parţial nedrept „la limita dintre rezumatul pedant şi disertaţia cochetă, amestecând cu meşteşug locurile comune şi observaţiile de uzură"), Ion Bogdan Lefter reia întreaga dezbatere pe tema postmodernismului. În definitiv, cartea reuneşte numeroase intervenţii, mai vechi şi mai noi, unele polemice. Contribuţia la o redefinire a conceptului nu are interesul teoretic din studiile Monicăi Spiridon, nici originalitatea de la Cărtărescu. Meritul lui Lefter constă în insistenţa cu care îşi repune pe tapet ideile sau, de ce nu, obsesiile legate nu doar de succesiunea obligatorie a celor două mari curente literare din secolul XX, dar şi de ierarhizarea lor, postmodernismul părându-i-se a deţine o complexitate superioară. Sigur, o astfel de apreciere nu e tocmai invulnerabilă ştiinţific. Şi chiar dacă postmodernismul ni se poate părea mai simpatic, prin toleranţa lui, prin felul inteligent şi tandru în care îşi asumă moştenirea trecutului, decât urâciosul, egocentricul şi radicalul modernism, nu putem trage de aici nicio concluzie de ordin axiologic. Dificultatea va fi de aici înainte în critica lui Lefter transformarea postmodernismului într-o finalitate inexorabilă a literaturii secolului XX, inclusiv, desigur, a celei moderne, şi în plus utilizarea procustiană a conceptului. Întâia tentativă este aceea de a-l urca în patul cu pricina pe Bacovia (într-un mic studiu din 2001): „...A parcurs traseul tranziţiei de la modernism la postmodernism, fixând astfel la noi un model de evoluţie urmat instinctiv în jurul lui 1980 de un număr de autori care, după ce se afirmaseră ca «voci» poetice graţioase, orfice, ocupate cu înălţimea emoţiilor pure, au simţit apoi nevoia – chiar dacă nu şi-au putut părăsi datele structurale iniţiale – să «coboare» către versul mai direct şi mai prozaic...". Lista „vocilor" care-şi schimbă timbrul e cuprinzătoare, de la Florin Mugur la Mircea Dinescu. Teza e tendenţioasă şi sprijinită pe o ureche înşelătoare: simpla citare a unor versuri ale lui Bacovia, de la *Plumb* la *Stanţe burgheze*, arată că nu e nicio evoluţie, din contra, o dezarticulare abruptă a emoţionalităţii şi un vid de structuri discursive. Urmează la rând Rebreanu şi Hortensia Papadat-Bengescu (*Doi nuvelişti*, 2001), recuperaţi şi ei prin prisma ideii că specii precum proza scurtă sau jurnalul intim, depreciate în modernism, pot fi privite cu o mai mare îngăduinţă în postmodernism. Oricît de mare ar fi însă îngăduinţa, nu poţi face din *Proştii* o operă mai valoroasă decât *Ion*, nici pune în cumpănă ciclul Hallipilor cu *Ape adânci*. Dacă Al. Ivasiuc are şansa nesperată de a rămâne „ultimul modernist", târgoviştenii, pentru „canonizarea" cărora Lefter a purtat mai multe războaie (perfect inutile, câtă vreme niciun critic serios nu i-a contestat cu adevărat), devin „primii postmoderni", lucru întrucâtva valabil pentru Mircea Horia Simionescu, dar riscant în cazul lui Radu Petrescu, Olăreanu sau Ţopa, ale căror jurnale intime şi livreşti sunt mai înrudite cu proza generaţiei '27 decât cu aceea a generaţiei '80. Dacă există o legătură destul de evidentă între jurnalele lor şi acelea ale lui Eliade ori Sebastian, nu văd niciuna cu romanele lui Nedelciu sau Crăciun. Restul articolelor critice ale lui Lefter sunt interesante, minate însă de un caracter de improvizaţie şi de un stil rebarbativ, repetitiv şi didacticist, adunate în volume care sunt de fapt nişte false sinteze.

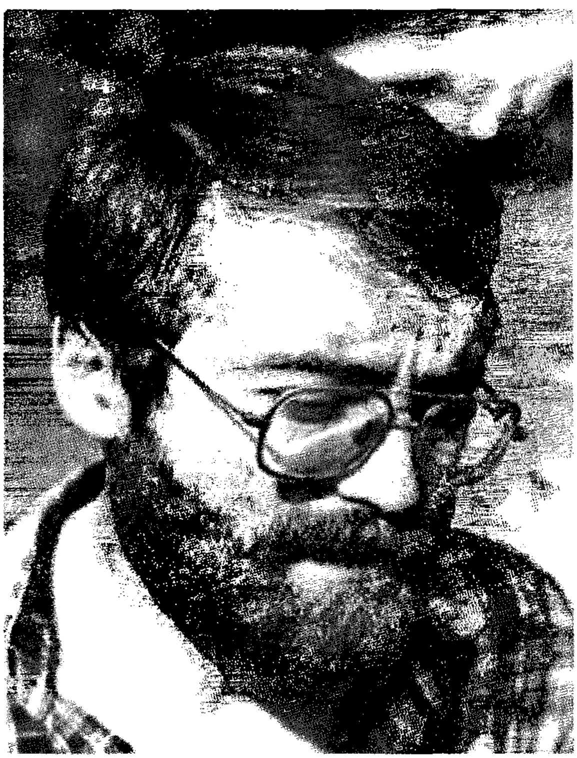
Şi *Despre identitate. Temele postmodernităţii* (publicistică ocazională), şi *Anii '60-'90: critica literară* sunt în această situaţie. Cel mai contestat (deşi alcătuit tot din texte publicate la oarece distanţe de timp, unele având aspect memoria-

listic, altele fiind curate portrete critice) este *Flashback 1985: începuturile „noii poezii"* (2005). După R.G. Ţeposu, Cărtărescu şi Andrei Bodiu, Lefter face o a patra clasificare a poeziei optzeciste, pusă chiar pe hartă, spre a se indica vecinătăţile şi suprapunerile. Optzeciştii îşi au, s-ar zice, nu numai criticii, dar şi militanţii pentru cauza generaţiei. Nici generaţia '60 n-a dus lipsă de clasificări: E. Simion, Gh. Grigurcu, Marin Mincu au partajat-o în fel şi chip, după criterii mai mult sau mai puţin unitare şi, în tot cazul, foarte subiective. Militantismul clasificărilor era însă inexistent în cazul şaizeciştilor. În privinţa selecţiei, în 2005, Lefter reţine o treime din numele care erau la Ţeposu în 1985 (semnificativ e faptul că anul în care îşi scria Ţeposu cartea e considerat de Lefter anul unu al optzecismului). Analizele sunt pertinente, deşi preponderent descriptive.

Dramaturgia

MATEI VIŞNIEC

(n. 29 ianuarie 1956)



Cel mai înzestrat dramaturg al generaţiei '80 a debutat ca poet în 1980 (*La noapte va ninge*), publicând trei plachete înainte de a emigra, la 31 de ani, în Franţa, unde s-a consacrat teatrului. Poetul e un sorescian, într-o generaţie în care poetul *Morţii ceasului* nu mai are cotă. Poemele lui Vişniec au, de la început, înfăţişarea unor fabule fără morală (sau cu morală implicită) sau a unor eseuri lirice despre tot felul de lucruri (al căror tâlc e abia sugerat). Titlurile (*Despre opţiune*, *Despre preacuviinţă* etc.) indică, ironic, o legătură cu proza filosofică a lui Bacon sau Montaigne. „Filosofia" poetului este aceea, pe jumătate serioasă, pe jumătate trucată, din primele culegeri ale lui Sorescu. Soresciene sunt atât motivele (violenţa şi absurditatea existenţei), cât şi limbajul prozaic, amestecul de seriozitate şi de farsă, care va trece în piesele de teatru, ca şi aspectul de badinaj al versurilor, enormităţile strecurate în mijlocul unor locuri comune, „trouvailles"-urile şi poantele. Există la Vişniec şi o înclinaţie spre gravitate. El e un poet rezervat, fundamental melancolic. Latura clovnescă a inspiraţiei va fi cultivată mult mai insistent în teatrul său. O diferenţă de Sorescu este implicaţia politică, atât în poezia, cât şi în teatrul lui Vişniec. Nu totdeauna foarte transparentă, e drept, înaintea revoluţiei . O poezie cum este *Corabia* din volumul *Înţeleptul la ora de ceai* (1984), ultimul apărut în ţară, a fost citită, după aproape 25 de ani, de către Alex Ştefănescu (în *Istorie*) ca

o „poveste simplă şi totuşi misterioasă, plină de un fel de tristeţe cosmică”, dar şi „comică”, amintind de ceremonialul repetat al despărţirii dintr-un film cu Stan şi Bran. Iată textul:

„Corabia se scufunda încet noi ziceam
şi ce dacă se scufundă corabia şi mai
ziceam orice corabie se scufundă
într-o zi şi ne strângeam mâinile
ne luam rămas bun

dar corabia se scufunda atât de încet
încât după zece zile noi cei care
ne-am dat mâinile încât ne priveam
ruşinaţi şi ziceam nu-i nimic asta-i
o corabie care se scufundă mai încet
dar până la urmă se scufundă iat-o

dar corabia se scufunda atât de încet
încât după un an încă ne era ruşine
nouă celor care ne-am dat mâinile şi
în fiecare dimineaţă ieşeam unul câte unul
măturam apa hm nu mai e mult se
scufundă încet dar sigur

dar corabia se scufunda atât de încet
încât după o viaţă de om încă
mai ieşeam unul câte unul şi priveam
cerul şi măsuram apa şi scrâşneam din dinţi
şi spuneam asta nu e o corabie
asta e o...
asta e o...”

Matei Vişniec a citit poezia într-o seară la Cenaclul de Luni, prin iunie 1983, când lecturilor obişnuite le luau locul unele excepţionale, aşa-zicând de sfârşit de stagiune. A ieşit un întreg scandal şi în toamnă nu ne-am mai putut reîntâlni, ca în anii trecuţi, cenaclul fiind desfiinţat. Cauza desfiinţării era, desigur, una mai adâncă, dar poezia lui Vişniec şi-a avut rolul ei. Cenzura a ghicit, ca şi noi toţi, de altfel, substratul politic. Nu era vorba de nicio tristeţe metafizică, fie şi impregnată de un comic de situaţie. Corabia era cronica unei morţi aşteptate şi anume a comunismului, trepidând de nerăbdare şi decepţionată de amânare. Lectura de astăzi a lui Ştefănescu oferă un bun exemplu de modificare a receptării literaturii scrise în timpul regimului trecut. *Poemele ulterioare*, după ce poetul a emigrat, au rămas în umbra teatrului său.

Toate piesele lui Vişniec, extrem de numeroase, cunosc, în acest moment, versiuni în mai multe limbi. Iniţial ele au fost scrise în română, altele apoi în franceză. Spre deosebire de Cioran, Vişniec nu pare să-şi fi făcut o problemă din învăţatul francezei şi din, respectiv, dezvăţatul românei. Şi una, şi alta, reprezintă în cazul lui doar un instrument eficace, nu un scop, şi încă literar, în sine. Cuvântul e precis, fraza scurtă, indiferent de limba originală a pieselor. Teatrul lui Vişniec nu e deloc „inclasificabil”, după cum i s-a părut aceluiaşi Alex Ştefănescu, şi, dacă lucrurile ar fi stat aşa, el nu s-ar fi „clasicizat” rapid, fără a mai isca la finele secolului XX, cum spune însuşi criticul, scandalul stârnit de Ionesco şi Beckett la mijlocul lui. Fără excepţie, piesele aparţin teatrului postpsihologic şi „absurd” care a luat locul pe toate scenele lumii aceluia tradiţional. Protagoniştii lui sunt, cu inevitabile diferenţe de accent, toţi dramaturgii moderni, de la Ionesco la Arrabal, de la Brecht la Dürrenmatt şi de la Adamov la Pinter, între care câţiva români, Marin Sorescu, Romulus Guga, Iosif Naghiu, Horia Gârbea şi Vlad Zografi. Nu se poate vorbi de vreo mare originalitate. Formula a rămas aceeaşi de la *Cântăreaţa cheală* la *Omul care vorbeşte singur*. Într-o reverenţă făcută maeştrilor, Vişniec imaginează în *Ultimul Godot* o întâlnire a autorului cu personajul său. Beckett şi Godot rămân singurii spectatori ai unui teatru care-şi suspendă reprezentaţiile şi-i aruncă în stradă pe cei doi. Odată consumate reproşurile lui Godot, unicul personaj lăsat de dramaturgul care l-a creat fără replică, şi încă pe un ton cât se poate de dramatic, şi odată cu promisiunea lui Beckett de a rescrie piesa, lumea se strânge, curioasă, în jur, ca la circ, obligându-i să improvizeze un spectacol adevărat, care, fireşte, nu poate fi decât *En attendant Godot*. O

întâlnire similară este în *Maşinăria Cehov*, unde dramaturgul, pe moarte, se conversează cu câteva din personajele lui din *Livada*, *Pescăruşul* şi celelalte. *Maşinăria Cehov* n-are totuşi o idee limpede, părând mai degrabă un exerciţiu de virtuozitate, ca şi acelea ale lui Horia Gârbea, cu personaje literare împrumutate. Nu e sigur că la originea acestei metaliteraturi dramatice a stat romanul *Solstiţiu tulburat* de Paul Georgescu. Ingenioase, mai toate, piesele lui Vişniec sunt rareori şi profunde. O capodoperă este, între piesele de acest tip, numai *Alegere de clovn*. Situaţia este simplă: trei clovni (şi, în final, un al patrulea) răspund unui anunţ referitor la angajarea de către o companie oarecare a unui *actor bătrân*; întreaga acţiune se derulează între cei trei, care se cunosc de mult, cel mai vârstnic fiind acela care i-a învăţat meserie pe ceilalţi. De fapt, toţi sunt nişte amărâţi, nişte rataţi, care se laudă cu succesele lor imaginare, se detestă mutual, dar nu pot renunţa la o anumită solidaritate profesională; finalmente, cel mai vârstnic moare, după ce-şi simulase atât de bine moartea încât îi păcălise pe nu mult mai tinerii săi confraţi. Amestecul de ficţiune şi de viaţă, în condiţia artistului, care e paranoic şi schizofrenic deopotrivă, e atât de perfect dozat încât nu se mai ştie dacă suntem pe scena vieţii ori într-o existenţă de teatru. Tocmai acest dozaj nu mai e convingător în *Richard al III-lea nu se mai face*, o piesă foarte tezistă despre Meyerhold al cărui coşmar (se pare, real) înainte de a fi ucis din ordinul lui Stalin a constat în cenzurarea de către tot soiul de comisii a spectacolului său după Shakespeare. Virtuozitatea e maximă în *Omul-pubelă*, o suită de module textuale (monologuri ori dialoguri) putând fi interpretate diferit de la o reprezentaţie la alta, după voia regizorului, dar şi a actorului. Cătălina Buzoianu le-a pus în scenă în premieră (cu un Horaţiu Mălăele epatant, dar şi cu Maia Morgenstern, M. Diaconu şi Răzvan Vasilescu, la Institutul Francez din Bucureşti, în 1993). Tot numai virtuozitate este în *Omul care vorbeşte singur*. Nu toate piesele scurte sunt la fel. *Păianjenul în rană*, de exemplu, e o concisă parabolă biblică, despre un Iisus crucificat între doi tâlhari şi incapabil să-şi convingă vecinii de suferinţă de calităţile lui dumnezeieşti, dar care, deşi dezamăgiţi, îşi unesc forţele ca să alunge o urâtă vietate care încearcă să pătrundă în rana din coapsa Mîntuitorului. O dragoste aşa-zicând de pe lumea cealaltă este în *Frumoasa călătorie a urşilor Panda*, o piesă mult mai elaborată, în care saxofonistul care o povesteşte a murit. Naratori postumi sunt şi în romanele, la fel de fanteziste, ale lui Ştefan Agopian. Nu e deloc interesantă *Apa de Havel*, despre un sinucigaş căruia i se pun la dispoziţie pe rând toate armele (de foc ori albe) cu care s-au sinucis Maiakovski, Hemingway, Pavese şi alţi scriitori. Supraapreţuită a fost *Artur, osânditul*, în care se sugerează iluzia unei lumi apuse prin reînvierea unor ceremonialuri de asemenea uitate. *Uşa* e un *horror soft*, cu sugestii din Kafka şi Mrožek, în care reapare clovnul cel rău din *Sufleurul fricii*. Regretabilă din toate punctele de vedere este *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte*, pe care Vişniec o apreciază ca pe un „omagiu subiectiv" adus lui Cioran, de fapt o total neinspirată evocare a ultimelor luni din viaţa filosofului, sprijinită documentar (fără, aşadar elementul de pură ficţiune din *Maşinăria Cehov*). Bolnav de Alzheimer şi incapabil a mai nimeri drumul spre casă, Cioran rătăceşte, în căutarea cantinei din tinereţea lui, printr-o Sorbonă, unde un profesor idiot, care ţine un curs despre el, vrea să-i aplice ideile încercând fără succes să-şi tragă un glonţ în cap, o întâlneşte pe Simone Boué sub înfăţişarea unei înotătoare care şi-a pierdut, la intrarea în mare, bicicleta, sau pe preşedintele Mitterand, frecventează biroul pentru apatrizi de la Prefectura Parisului sau pur şi simplu evadează în pijama din camera de spital. Câteva piese sunt politice, mai cu seamă cele din ultima vreme. Cea mai interesantă, una dintre reuşitele scriitorului, este *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintali*. Un scriitor sovietic relatează nebunilor de toate gradele dintr-un ospiciu cum a decurs Revoluţia din Octombrie

şi ce acţiuni eroice au înfăptuit, pe rând, Lenin şi Stalin, pentru a-i scoate pe zecile de milioane de ruşi din *căcatul* ţarist. Piesa e parodică şi comică, dar în acelaşi timp profund tragică. Rareori subcondiţia umană a fost înfăţişată într-o lumină atât de crudă şi, încă, nebună ilustrând nu pur şi simplu o degradare psihică, dar şi una politică. În fanteziile şi coşmarurile nebunilor, Stalin e un oaspete frecvent (ca şi în acela al lui Meyerhold din *Richard al III-lea nu se mai face*). Clişeul călăuzitorului şi conducătorului iubit e absolut înspăimântător. Moartea lui declanşează printre clienţii ospiciului acelaşi comportament delirant ca al lumii care se simte orfană.

Literatura pentru copii şi tineret. Fantasticul. *S.F.*-ul

Lucru curios, neexplicat până acum, este puţinătatea şi precaritatea literaturii române pentru copii şi tineret. Cea adresată copiilor scapă, în definitiv, competenţei criticii literare, cu excepţia basmelor, singurul capitol de altfel reprezentat onorabil de Petre Ispirescu şi genial de Ion Creangă. Nici Slavici, nici Delavrancea, nici chiar Eminescu, dintre clasici, n-au excelat în basme. Scriitorii importanţi din secolul XX s-au dezinteresat aproape total de specie, exceptându-l, eventual, pe Sadoveanu, autor de romane istorice captivante în latura aventurii, începând chiar cu *Şoimii*, care, apoi, a rescris unele legende medievale cu caracter semifantastic (*Genoveva de Brabant* în *Măria-sa puiul pădurii*) sau a folosit (dar nu în cărţi pentru copii) nuclee de basm, în *Creanga de aur* şi în altele, sau pe, la limita de sus a vârstei mici, I.Al. Brătescu-Voineşti cu *Puiul* şi celelalte, Cezar Petrescu cu *Fram, ursul polar*, Gellu Naum cu *Cărţile cu Apolodor*, Marta Cozmin, cu câteva admirabile poveşti. Nici adolescenţii n-au fost mai norocoşi. Cărţile de aventuri de oarecare valoare se opresc la *Europolis* de Jean Bart, la *Toate pânzele sus!* de Radu Tudoran, la *Cireşarii* lui Constantin Chiriţă şi la *Seri albastre* de Costache Anton. Poezia pentru copii şi tineri e ceva mai bogată, dar numai Arghezi a creat un gen major, imitat apoi de toţi, în poezie, ca şi în proză. Astăzi se adresează aproape exclusiv tinerilor versurile unor Topârceanu şi Minulescu. Nemijlocit pentru copii au scris îndeosebi poetesele, de la Elena Farago şi Otilia Cazimir la Nina Cassian şi Constanţa Buzea. Poate ar trebui să legăm acest dezinteres de absenţa, de pildă, a Bildungsromanului din literatura noastră (cu două sau trei excepţii), a literaturii pedagogice, în definitiv. E drept că genul abundă doar în Germania, unde, de la Goethe la Siegfried Lenz, romanul este unul al formării individului, şi care are, probabil, la origine protestantismul. Ortodoxia n-a părut atrasă de pedagogic, care presupune individualism. În principiu, situaţia ar trebui să fie aceeaşi şi în ţările catolice. Şi probabil este, dincolo poveştile lui Perrault, de *Cuore* şi de *Micul prinţ*. Capodoperele absolute ale genului ne vin din nordul protestant şi anglican de la Andersen, Fraţii Grimm, Lewis Carroll, Selma Lagerlöff, Karen Blixen şi atâţia alţii.

În afara basmelor propriu-zise, putem include în categoria literaturii pentru adolescenţi scrierile fantastice ori *s.f.* Acestea salvează într-un fel genul de la penurie. Datorăm romanticilor şi modernilor, dar mai puţin contemporanilor, câteva capodopere ale nuvelei fantastice prea bine ştiute ca să le mai înşirăm. Există şi câteva antologii. Criticii de seamă au acordat atenţie genului, de exemplu Sergiu Pavel Dan, care a publicat un studiu special, Alexandru George, E. Simion şi alţii. În anii '70 s-a redeschis o mai veche discuţie pe tema valorii fantasticului românesc, ca urmare, foarte probabil, a tipăririi la noi a nuvelelor din exil ale lui Mircea Eliade. Părerile, împărţite, n-au putut totuşi neglija excelenţa povestirilor fantastice ale lui Eminescu,

D. Anghel, Al. Philippide, Vasile Voiculescu, Ştefan Bănulescu şi, fireşte, nu cel din urmă, Mircea Eliade. Pe urmele unor Caillois, Todorov şi alţii s-au schiţat tipologii ale genului şi a fost examinată natura lui particulară. Generaţiile noi nu par, ele, a merge pe această linie. N-avem nicio singură izbândă literară în proza fantastică din ultimele decenii.

În ce priveşte *s.f.-ul*, lucrurile stau întrucâtva asemănător. Nu s-a scris proză *s.f.* înainte de 1965, cu excepţia unui roman al lui Felix Aderca şi poate încă a una sau două bucăţi. După 1965 am avut însă o adevărată şcoală *s.f.*, o publicaţie periodică, o colecţie editorială, cenacluri şi traduceri numeroase. Autorii aparţineau de toate generaţiile, de la „bătrânul" Adrian Rogoz la „tânărul" Cristian Tudor Popescu, gazetarul politic de astăzi, de la Vladimir Colin la Ion Hobana. Până şi un critic literar, Ov.S. Crohmălniceanu, a publicat două volume de *Istorii insolite*, câteva comparabile cu marile realizări ale genului în lume, de la cele ale lui Ray Bradbury şi Isaak Asimov la cele ale lui Stanislaw Lem. După 1989, *s.f.*-ul românesc pare să fi dispărut.

Romanul poliţist

Nicio explicaţie nu pot oferi în schimb pentru lipsa aproape desăvârşită din literatura română a romanului poliţist şi chiar a nuvelei de gen. Excepţiile vin din partea unor romancieri (Dana Dumitriu, Nicolae Breban), aşa-zicând nespecializaţi. Dintre cei care au cultivat genul ca atare nu e de reţinut decât Nicolae Mărgeanu, cu romanul *Careul magic*. Rodica Ojog-Braşoveanu, care a publicat pe bandă rulantă romane poliţiste, e, literar, nulă. Multe situaţii sunt de-a binelea ridicole în romanele ei. Succesul traducerilor, al filmelor sau al serialelor televizate sunt, pe de altă parte, dovada, greu de ocolit, că românul nu dispreţuieşte literatura poliţistă. E adevărat că, dacă mai ales imediat după 1989, editurile abia înfiinţate au trăit o vreme graţie tirajelor traducerilor de polare, ulterior succesul acestora la public a scăzut atât de mult, încât Editura Polirom a oprit seria operelor lui Georges Simenon din pricina stocurilor. În ce-l priveşte, scriitorul român nu s-a arătat un pasionat al genului. Un istoric al romanului american aşează *Şoimul maltez* al lui Dashiel Hammett între „cele zece romane care au făcut America", aşadar lângă romanele lui Fitzgerald, Faulkner, Hemingway şi Updike. Mircea Mihăieş a scris nu de mult o întreagă carte despre Chandler. Critica literară românească a tratat însă de obicei cu aroganţă literatura poliţistă, neomologând niciun roman, ceea ce va fi indus în cititori dezinteresul cu pricina.

Traducători şi traduceri

Fără a relua răutăcioasa observaţie a lui Gombrowicz despre literatura poloneză – mereu „fecundată", niciodată „fecundantă" – nu putem să nu observăm că literatura română are dintotdeauna o puternică vocaţie a traducerii. Poate şi din pricina limbii de mică circulaţie, scriitorii români s-au resemnat cu ignorarea în afară a operelor lor, importând în schimb masiv opere străine. Puţine literaturi au tradus la fel de conştiincios ca literatura română. Până şi dome-

niul criticii şi eseului, ba chiar al celui de filosofie ori sociologie, asupra cărora apăsa îndeosebi tabuul ideologic, a cunoscut în anii '70 ai secolului XX, o relansare spectaculoasă prin seriile de la Editura Univers sau prin titlurile, ceva mai rare, dar extrem de valoroase, de la Editura Politică. Literatura străină s-a tradus (iar în secolul XIX, s-a adaptat, uneori fără indicarea originalului) în aproape toată epoca modernă. O întrerupere se constată doar în anii '50, când cele mai multe opere occidentale contemporane au fost oprite de la tipărire (învinuite a suferi de spirit decadent burghez), cu excepţia acelora datorate unor scriitori agreaţi de Cominform pentru adeziunea faţă de URSS, care au călătorit la Moscova, au compus biografii ale lui Stalin şi, în general s-au dovedit militanţi pentru pseudovalorile comunismului. E lungă lista celor, nu puţini celebri, de la Aragon la Selma Lagerlöf şi de la Romain Roland la Lion Feuchtwanger, care s-au numărat printre beneficiari. Deceniul al şaselea nu duce totuşi lipsă de traduceri, destule excepţionale. În primul rând, sunt traduşi clasicii literaturii ruse (de la Gogol la Tolstoi), singurul dintre cei mari care aşteaptă deceniul al şaptelea fiind Dostoievski. În al doilea rând, sunt traduşi „clasicii literaturii universale", care, prin îndepărtarea de prezent, erau mai lesne asimilabili ideologic, precum Homer, Dante, Shakespeare şi Molière. Traducerile erau în general corecte. Autorii lor erau scriitori cunoscuţi, chiar dacă interzişi (Vladimir Streinu, Ion Vinea, între alţii), care fie semnau cu pseudonim, fie lăsau locul de pe copertă stilizatorilor din editură. Aceştia reprezentau o instituţie caracteristică epocii. Nu existau, de exemplu, destui cunoscători ai limbii ruse care să fie şi scriitori. Rolul stilizatorului, care era, el, scriitor, era să dea cărţii aspectul literar. Tot în anii '50, apare instituţia traducătorului specializat. Astăzi, când secţia cu pricina a Uniunii Scriitorilor este printre cele mai numeroase (doar poeţii sunt mai mulţi), e greu de înţeles că înainte de război, dacă îi exceptăm pe poeţi şi pe prozatori, cei care făceau doar operă de traducere erau destul de puţini. Despre o industrie a traducerilor se poate vorbi târziu, odată cu Jules Giurgea, care e o firmă, nu o persoană. Apariţia traducătorului înseamnă specializarea lui la o limbă, la o literatură şi uneori la o perioadă a unei anumite literaturi. În ultimele şase decenii au existat traducători de numele cărora se leagă anumiţi autori şi, mai ales, anumite literaturi: Alexandru Miran din greaca veche şi Ştefan Bezdechi din latină, Ion Roman din germana secolului XX, Nicolae Iliescu şi Janina Ianoşi din rusă, Andrei Bantaş şi Irina Horea din engleză, Emanoil Marcu din franceză, Antoaneta Ralian din engleza americană, Mihai Cantuniari şi Cristina Hăulică din spaniolă, Ion Petrică din polonă, Micaela Ghiţescu din portugheză, George Lăzărescu din italiană, Grete Tartler din arabă şi persană şi aşa mai departe. Există şi traducători care şi-au legat numele de un singur autor: George Lesnea de Esenin, George Buznea şi Eta Boeriu de Dante, Dan Duţescu de Shakespeare şi Chaucer, Romulus Vulpescu de Rabelais.

Scriitorii care au şi tradus sunt în general poeţi: G. Coşbuc, Şt.O. Iosif, Ion Pillat, A.E. Baconsky, Şt. Aug. Doinaş, Leonid Dimov, Geo Dumitrescu, Mircea Ivănescu, Şerban Foarţă, Sorin Mărculescu etc. Între 1918 şi 1948, sincronizarea dintre poezia română şi poezia tradusă este perfectă. Literar, România interbelică era o ţară europeană. A pierdut apoi, pentru o jumătate de secol, acest atribut. E pe cale să-l reia după 1989.

AUTORI DE DICŢIONAR
(1948-1989)

Constantin Abăluţă (n. 1938)
Sergiu Adam (1936)
Florenţa Albu (1934-2000)
Alexandru Andriţoiu (1929-1996)
Paul Anghel (1931-1995)
Mircea Anghelescu (n. 1941)
Nae Antonescu (n. 1926)
Paul Aretzu (n. 1949)
Gheorghe Azap (n. 1939)
Ion Băieşu (1933-1992)
Ion Bălu (n. 1933)
Vlaicu Bârna (1913-1999)
Eta Boeriu (1923-1984)
Ştefan Borbely (n. 1953)
Ioana Bot (n. 1964)
Alice Botez (1914-1985)
Radu Boureanu (1906-1997)
Ion Brad (n. 1929)
Marcel Breslaşu (1903-1966)
Marin Bucur (1929-1994)
Eusebiu Camilar (1910-1965)
Virgil Carianopol (1908-1984)
Pavel Chihaia (n. 1922)
Iordan Chimet (1924-2006)
Mihai Cimpoi (n. 1942)
Barbu Cioculescu (n. 1927)
Alexandru Ciorănescu (1911-1999)
Andrei Ciurunga (1920-2004)
Ilie Constantin (n. 1939)
Ovidiu Constantinescu (1914-1993)
Miron Cordun (1935-1997)
Ben Corlaciu (1924-1981)
Mihail Cosma (1922-1978)
Calistrat Costin (n. 1942)
Ovidiu Cotruş (1926-1977)
Mihail Crama (1923-1994)
Dan Cristea (n. 1942)
Lucia Demetrius (1910-1992)
Dan Deşliu (1927-1992)
Mircea A. Diaconu (n. 1963)
Romulus Dianu (1905-1975)
Alexandru Dobrescu (n. 1947)
Mihu Dragomir (1919-1964)
Mihai Drăgan (1937-1993)
Ion Druţă (n. 1928)
Virgil Duda (n. 1939)
Alexandru Duţu (1928-1999)
Radu Enescu (1925-1994)
Victor Felea (1923-1993)
Dinu Flămînd (n. 1947)
Ion Frunzetti (1918-1985)
Laurenţiu Fulga (1916-1984)
V. Em. Galan (1921-1995)
Ovidiu Genaru (n. 1934)
Emil Giurgiuca (1906-1992)
Dan Grigorescu (1931-2008)
Romulus Guga (1939-1983)
Aurel Gurghianu (1924-1987)
Grigore Hagiu (1933-1985)
Ioan Holban (n. 1954)
Bedros Horasangian (n. 1947)
Ion Ianoşi (n. 1928)
Ioana Ieronim (n. 1947)
Mircea Iorgulescu (n. 1943)
Ion Tudor Iovian (n. 1952)
Nora Iuga (n. 1933)
Rodica Iulian (n. 1931)
Miron Kiropol (n. 1936)
Sonia Larian (n. 1931)
Ion Lăncrănjan (1928-1991)
George Lesnea (1902-1979)
Iolanda Malamen (n. 1948)
Florin Manolescu (n. 1943)
Adrian Marino (1921-2005)

Dan Horia Mazilu (n. 1943)
Sorin Mărculescu (n. 1936)
Gabriela Melinescu (n. 1943)
Florin Mihăilescu (n. 1937)
Marin Mincu (n. 1944)
Ion Mircea (n. 1947)
Al. Mirodan (n. 1927)
Paul Miron (1926-2008)
George Munteanu (1924-2001)
Vasile Nicolescu (1929-1990)
M. R. Paraschivescu (1911-1971)
Ioana Em. Petrescu (1941-1990)
Liviu Petrescu (1941-1999)
M. Petroveanu (1923-1977)
Dinu Pillat (1921-1975)
Alexandru Piru (1917-1993)
Petru Poantă (n. 1947)
Petru Popescu (n. 1944)
Veronica Porumbacu (1921-1977)
Aurel Rău (n. 1930)
Liviu Rusu (1901-1985)
Gheorghe Schwartz (n. 1945)
Al. Sever (n. 1921)
Margareta Sterian (1897-1991)
Corneliu Ştefanache (n. 1934)
Grete Tartler (n. 1948)
Cristian Teodorescu (n. 1954)
Tudor Octavian (n. 1939)
Radu Tudoran (1910-1992)
Laurenţiu Ulici (1943-2000)
Eugen Uricariu (n. 1946)
Tiberiu Utan (1930-1994)
Nicolae Velea (1936-1987)
Grigore Vieru (n. 1935)
Mihail Villara (1907-1987)
Ion Vitner (1914-1991)
Al. Vona (1922-2004)
Horia Zilieru (n. 1933).

După 1989

Optzecişti întârziaţi. Generaţia 2000

Primii ani literari după 1989 sunt tulburi. Apele s-au aşezat greu. Cei mai mulţi scriitori sunt pătrunşi de febra militantismului politic. Chiar dacă nu fac numaidecât politică de partid, sunt prezenţi în presă şi la televiziune de câte ori se petrece un eveniment. Iar evenimente se petrec destule. Publicistica şi polemica pe teme sociale şi politice sunt la ordinea zilei. Chiar şi lansarea unor cărţi de poezie capătă alura unei manifestaţii publice. Aşa se întâmplă în 1990 cu placheta lui Mircea Dinescu *Moartea citeşte ziarul.* Sigur, poetul se bucura de faima unui disident, care fusese consemnat la domiciliu în ultima vreme şi ajunsese printre primii la Televiziunea Română Liberă. Adjectivul din urmă devine obligatoriu pentru numeroase dintre instituţiile vechi, pentru ziare şi alte mijloace de comunicare. Sunt schimbate numele străzilor, înlăturate statuile (a lui Lenin din faţa Casei Scânteii din Bucureşti, rebotezată Casa Presei Libere, ajunge în curtea a doua de la Palatul Mogoşoaia, luându-i locul statuii lui Ionel Brătianu, operă a lui Mestrovici, care e amplasată, la rândul ei, în părculeţul din spatele Aşezămintelor Brătianu). Odată cu apa murdară din albie e aruncat şi copilul. Z. Ornea are nevoie de luni bune ca să obţină reamplasarea pe strada C.A. Rosetti a unui bust al lui C. Dobrogeanu-Gherea, pe care social-democraţii lui Sergiu Cunescu îl adăpostiseră provizoriu în sediul de pe strada Oneşti, rebotezată cu numele fostului primar al Capitalei, Dem Dobrescu. O altă caracteristică este înlocuirea tuturor conducerilor de instituţii culturale (şi, fireşte, nu numai culturale). Uniunea Scriitorilor, revistele de sub egida ei, editurile au în frunte, chiar din ianuarie-februarie, echipe noi. Se publică încă puţină literatură propriu-zisă, la modă fiind reeditările de opere interzise ori cenzurate sau aparţinând unor scriitori din emigraţie. Prima carte publicată de Marin Sorescu după 1989 se intitulează *Poezii alese de cenzură.* Scriitorii consideraţi compromişi în regimul trecut se retrag sau sunt împinşi în linia a doua. Un poet celebru pentru un spectacol foarte pe placul regimului (cel puţin până la o vreme) este hăituit şi scuipat în plină stradă. Lumea literară se divizează radical, ca şi cea politică. Nu neapărat în funcţie de locul ocupat şi de rolul jucat înainte de 1989. Criteriul divizării e simpatia pentru putere, respectiv pentru opoziţia postdecembristă. Ataşamentele n-au totdeauna semnificaţie clară, fiindcă mulţi scriitori care nu colaboraseră cu regimul comunist gravitează după 1989 în orbita Frontului Salvării Naţionale şi a partidului care se născuse din el, creat în jurul lui Ion Iliescu şi al altor foşti nomenklatu-

rişti de ranguri diferite. Nici opozanţii nu s-au recrutat, toţi, din rezistenţi faţă de comunism ori dintre disidenţi şi expatriaţi. Mai mult, câţiva dintre cei mai vehemenţi anticomunişti de primă oră au dispărut din publicistică şi chiar din viaţa literară când, după câţiva ani, li s-au făcut cunoscute dosarele de Securitate.

În plan strict literar, polarizarea cu pricina s-a tradus printr-o polemică prelungită pe tema necesităţii revizuirilor. Din păcate, adepţii revizuirilor au întârziat să le şi facă, discutând la nesfârşit latura morală a lucrurilor, iar adversarii lor au profitat de asta spre a-i acuza că vor să repete interdicţiile de tip comunist şi să lezeze astfel onoarea unor mari scriitori din deceniile trecute. Polemica n-a dat, cum era de aşteptat, niciun rezultat. Necesitatea revizuirilor n-a mai fost pusă în discuţie din clipa în care au început să se publice primele studii serioase de reconsiderare a unor opere. După cum nu s-a reabordat a doua temă la modă la începutul anilor '90 şi anume criza culturii. Formula era aceeaşi din polemica stârnită de Virgil Ierunca cu o jumătate de secol înainte. Când s-au tipărit şi cărţile scrise după 1989, întrebarea dacă e sau nu o criză a literaturii şi a culturii a căzut în desuetudine. Chiar dacă aceste cărţi erau departe a fi faimoase. În primul rând, ficţiunile literare, romanele, poeziile, piesele de teatru n-au avut căutare un deceniu şi mai bine. Cu acea ocazie s-a văzut că exista, în pofida scepticismului majorităţii, o literatură de sertar destul de însemnată cantitativ şi uneori foarte valoroasă, doar că ea era nonficţională într-o măsură covârşitoare. Era vorba de memorii, jurnale intime, amintiri datorate unor oameni care nu erau neapărat scriitori şi ţineau de generaţii diferite, întinse pe un secol. Memoriile erau scrise în epoci diferite. Autorii erau foşti politicieni, preoţi, artişti, alţii avuseseră cele mai variate profesii (unele, liberale), destui erau scriitori puşi la index de regimul comunist şi, printre ei, câţiva beneficiari ai regimului în prima lui parte care se „pocăiseră" sau, mai bine zis, se „convertiseră". Aceasta a fost cea dintâi literatură de după 1989. Un capitol literar şi moral de care istoria literaturii române nu se poate dispensa.

Ficţiunile propriu-zise au reapărut cu oarecare întârziere. Trei generaţii şi-au dat întâlnire în aceşti ani: generaţia '60, generaţia '80 şi o nouă generaţie, 2000, care nu publicase nimic înainte de 1989. Contribuţia cea mai decepţionantă este a generaţiei '60. Fără excepţie, romanele scrise acum sunt inferioare celor dinainte. Semnele derutei morale şi estetice se văd cu ochiul liber. Plachetele de poezie nu ating nici excelenţa, dar fac faţă, în anumite privinţe, mai onorabil solicitărilor epocii. Dramaturgii generaţiei strălucesc prin absenţă. Revirimentul spectacolului teatral, mai ales în anii '90, se realizează pe seama unor piese străine sau a unor texte care n-au fost scrise pentru teatru. Nu se pune în scenă *Scrisoarea pierdută*, dar se pun pagini din corespondenţa lui Caragiale. Nicio piesă românească actuală datorată generaţiei '60 n-are un triumf comparabil cu *Trilogia* montată de Şerban la Naţionalul din Bucureşti. Generaţia '60 se dovedeşte incapabilă să depună mărturie în faţa istoriei despre privaţiunile, umilinţele şi represiunile suferite în anii de comunism. Memoriile publicate de unii (N. Breban, de exemplu) sunt egotiste, risipite într-o problematică măruntă, derizorii în fond, deşi agresive în formă. Critica generaţiei este aproape în totalitate demisionară. Cel puţin dacă ne referim la cronica literară. Noii cronicari aparţin generaţiei '80 şi, de la o vreme, generaţiei 2000. Dificultatea este că retragerea personalităţilor consacrate lipseşte critica actualităţii de autoritate şi de prestigiu. Ca să justifice acest efect, optzeciştii au pus pe seama postmodernismului diminuarea importanţei oficiului critic. În condiţiile pluralismului postmodern, nicio autoritate nu s-ar mai putea impune. Pluralismul însă nu poate fi făcut responsabil de carenţa judecăţii critice, ci cel mult de o diversificare a ei. Ceea ce se întâmplă în realitatea literară este altceva şi anume înlocuirea criteriului de valoare cu acela de succes. Peste noapte, nimeni nu mai ştie care sunt cărţile bune şi care proaste, ce scriitori sunt importanţi şi care, veleitari. Rezulta-

tul acestei anomii este că generaţia cea mai activă şi care iese pe piaţă cu cărţile cele mai bune plăteşte preţul nerecunoaşterii. Optzeciştii, aflaţi la cârma tuturor instituţiilor culturale, inclusiv a facultăţilor universităţilor, pierd controlul asupra propriei producţii literare. Niciun nume nu pare să se impună definitiv. Niciun titlu nu pare să reţină atenţia, dincolo, desigur, de o scurtă modă, de un premiu sau de o festivitate. Cel mai în vogă scriitor optzecist e recunoscut doar din clipa în care publică în străinătate. Câţiva alţii vor fi omologaţi după 2000, la fel, nu de către criticii generaţiei, ci de către străini. În acest timp, criticii generaţiei '80 se luptă cu morile de vânt, vor să schimbe canonul şi pariază pe o paradigmă literară nouă, care, la rândul ei, nu se impune. Generaţia 2000 îşi face o apariţie explozivă (dar, vai, de scurtă durată!) în acest context de şovăieli şi întârzieri în adaptare. Câţiva poeţi reactualizează „scandalul" de tip avangardist antebelic, câţiva romancieri se cred inovatori în materie de libertăţi tematice şi de expresie repetând însă romanele generaţiei '27. Particularitatea noii literaturi pare să fie nu pur şi simplu absenţa memoriei literare, dar un dispreţ suveran faţă de trecut. Chiar dacă nu se reduce la atât şi ar merita examinată cu grijă, contestarea lui Eminescu din revista *Dilema* din 1998 reflectă aceeaşi atitudine. Toţi declară în cor că nu sunt interesaţi de literatura dinainte. Problemele generaţiilor '60 şi '80 nu mai sunt şi ale lor. Întorcând spatele unui trecut colectiv pe care nu-l cunosc, se fac adepţii unor experienţe personale, mai mult ori mai puţin semnificative, şi ai unor maniere provocatoare de a le pune pe hârtie. Când, unii, se cuminţesc, după o carte sau două, nu mai prezintă niciun interes sau nu mai scriu. Aşa s-a întâmplat în proză cu Ioana Baetica (absenţa diacriticelor este urmarea computerului şi a speranţei că numele va circula peste hotare) şi în poezie cu Marius Ianuş.

Evoluţia cea mai spectaculoasă o are publicistica. Politică, mai degrabă decât culturală. Nu romancierii, nici poeţii, nici criticii nu ţin capul de afiş, ci publiciştii. În articolul politic, care e uneori analitic, alteori, un pamflet, s-a remarcat de exemplu un fost autor de literatură *s.f.*, Cristian Tudor Popescu, autor după 1989 şi de proză propriu-zisă, însă nu la fel de originală. În 1987 lua un premiu internaţional pentru un volum de proză *s.f.* A tradus din Lem. Cărţile recente sunt antologii care amestecă „ficţiunile speculative" cu articolele de gazetă şi notele de călătorie. *Vremea mânzului sec* e un roman. Incomparabil este Cristian Tudor Popescu în pamfletul politic. Pamfletul nu poate fi, în principiu, nici drept, nici nedrept. El e, pur şi simplu distrugător. Cum Cristian Tudor Popescu nu cruţă pe nimeni, nimeni n-a scăpat de furiile lui subite şi teribile: nici preşedintele Constantinescu, nici Paler, nici Pleşu, nici Andrei Şerban, nici Petre Ţuţea, nici Culianu, nici eu însumi. Literatura ocazională are în autorul *Copiilor fiarei* unul din cei mai reprezentanţi. Un publicist este şi Andrei Cornea, care a debutat la sfârşitul anilor '70, cu cărţi despre artele plastice, devenind după 1989 colaboratorul statornic al revistei *22*. Între două traduceri, din Aristotel şi Platin, a publicat zeci de articole politice, unele strânse în volume. Spre deosebire de Cristian Tudor Popescu, Andrei Cornea este un eseist de formaţie academică. El nu scrie pamflete, ci analize. Genul nu există la noi înainte de 1989. Astăzi el începe să fie tot mai des utilizat. Debutând ca romancier, Stelian Tănase a publicat în anii din urmă mai multe volume de politologie. A dirijat o reuşită *Sfera politicii*. El e mai degrabă un compilator, căruia alţii îi selectează textele. Dan Pavel a început promiţător, făcând apoi eroarea să se înregistreze. Cartea despre CDR nu ţine seama de faptul că în România interiorul nu e creditabil când vrei să scrii istorie. De la politic, unii publicişti au trecut la filosofia politică sau la sociologie, ca şi Andrei Cornea. O foarte bună revistă, *Idei în dialog*, dirijată de H.R. Patapievici, propune deja câteva nume de filosofi ai culturii şi politicii, sau chiar de filosofi pur şi simplu, de care se va vorbi. O piaţă a ideilor filosofice pe cale să ia fiinţă. Câteva cărţi, în ultima vreme, încearcă să sistematizeze ideile noii generaţii.

E greu de stabilit o hartă a unei literaturi aflate abia la început şi nefixate nici tematic, nici stilistic. În plus, nu toţi scriitorii care publică abia după 1989 aparţin generaţiei 2000. Destui sunt optzecişti întârziaţi, ca Ioan Es. Pop, Liviu Georgescu, Radu Aldulescu, Horia-Roman Patapievici, Horia Gârbea, Ioana Pârvulescu sau Vlad Zografi. Doar aceştia vor face obiectul unor analize în *Istorie*. În general scriitorii care au debutat după 1989 nu sunt cuprinşi. E cazul majorităţii celor din generaţia 2000 dintre care câţiva sunt aproape nişte certitudini: în roman, Florina Ilis, în proza scurtă Răzvan Petrescu, în poezie Daniel Bănulescu, în critică Luminiţa Marcu, Nicoleta Sălcudeanu şi Cristina Chevereşan. O situaţie specială are Daniel Cristea-Enache, antiopzecist declarat critic silitor şi abundent, deşi la început de carieră şi el, doar cu câţiva ani peste media de vârstă a generaţiei 2000. Alţii se bucură de un succes exagerat: Dan Stanca, Radu Pavel-Gheo. Câţiva, de care se legau speranţe, par să nu mai scrie: Felicia Mihali sau Adrian Oţoiu. Despre liota de scriitori de pe *net* şi despre teoreticienii cyberspaţiului se poate spune orice şi nimic. Ei scapă oricărui control critic.

Contribuţia emigraţiei e minimă, mai ales dacă ne referim la contemporani. Pe cei realmente importanţi i-am discutat la locul potrivit. Basarabenii, numeroşi, inegali, sunt, cu puţine excepţii (Vitalie Ciobanu, Leo Butnaru), depăşiţi cu totul (Grigore Vieru) ori defazaţi (majoritatea). Locul lor într-o istorie a literaturii române nu se poate încă stabili cu precizie.

ALEXANDRU ECOVOIU
(n. 3 noiembrie 1943)



Alexandru Ecovoiu nu e atât un prozator inclasabil, cât unul greu de situat. Născut la începutul anilor '40, debutând la începutul anilor '80, fără niciun ecou în critică, este foarte la modă în deceniul de după revoluţie, fiind aproape imediat tradus în franceză şi germană, spre a nu mai publica nimic semnificativ în vremea din urmă. Cele dintâi proze erau destul de tradiţionale ca formulă. Despre postmodernism în manieră optzecistă s-a vorbit abia o dată cu romanul *Saludos*. Ceea ce Ecovoiu a publicat înainte de 1989 nu era departe de a fi neinteresant, însă *Ispita* (publicată laolaltă cu aceea titulară în volumul *Călătoria*, 1987) nu semăna deloc nici cu proza generaţiei '60, nici cu cea a generaţiei '80. Micul roman, mai degrabă o nuvelă, ieşea direct din nuvelele târzii ale lui Caragiale sau din acelea ale lui Slavici. Gavril Banu, fostul valet care face rapid avere, e un Iancu Urmatecu mai puţin grobian, mai şcolit şi mai subtil. Subiectul e clasic pentru tema arivistului de la sfârşitul secolului XIX: rupând-o brusc cu stăpânul lui, un avocat cunoscut în Bucureştii de după 1890, Gavril Banu cumpără cai şi trăsuri de piaţă, îmbogăţindu-se vertiginos prin manevre abile, dar şi făcându-se

respectat de o concurenţă pe care o întrece prin voinţa de câştig. E un bărbat şarmant şi totodată temut, căruia banii tot mai mulţi nu-i aduc fericirea. Singura femeie pe care o iubeşte îl acceptă doar când sărăceşte la fel de repede precum se îmbogăţise, dar e prea târziu: un surugiu pe care-l umilise cândva îl înjunghie din răzbunare. Finalul e melodramatic şi nemotivat. Dar nuvela are o tăietură clasică, personajele se ţin minte, conflictele sunt puternice. În *Saludos* (1994), ca şi în celelalte care urmează, Ecovoiu schimbă maniera. Următoarele romane (şi chiar şi nuvelele, dintre care una va intra ca episod în cel mai recent roman, *Sigma*) sunt parabole politice cu o înfăţişare metatextuală încă mai pronunţată decât la Gh. Crăciun. Nu e micul realism inextricabil al optzeciştilor, dar sunt alternările ori suprapunerile de planuri narative, amestecul de ficţiune şi realitate, autoreferinţa (personajele au citit romanele din care fac parte). Ecovoiu scrie limpede, elegant, literar (la antipodul celuilalt optzecist „ciudat" care e Aldulescu). *Saludos* e confesiunea „ultimului pribeag de pe planetă", a „marelui călător" Sey Mondy, după cum îl prezintă naratorul însuşi, întâlnindu-l întâmplător într-o cafenea pariziană de pe rue Huchette (aceea a teatrului unde se joacă seara de şase decenii *Cântăreaţa cheală* a lui Ionesco). Sey Mondy a intrat într-un joc şi de patruzeci de ani cutreieră lumea. Jocul constă în a ajunge ultimul la capătul călătoriei. Nu mai trăiesc din cei nouăsprezece participanţi decât doi. Călătoria este julesverniană, plină de peripeţii teribile şi naive, care pot fi la fel de bine rodul imaginaţiei lui Sey Mondy. Naratorul, fotograf de meserie, care vrea să facă din călător un personaj într-o carte, care e şi un album, se trezeşte el însuşi captiv în istorisirile lui Sey Mondy. Romanul e de fapt unul pentru adolescenţi. Aventura spirituală, iniţiatică, pe care i-au descoperit-o la apariţie comentatorii e sublimă, dar lipseşte cu desăvârşire. Ambiţiile intelectuale vor fi mai mari decât posibilităţile scriitorului şi în *Staţiunea.* Aici e tema de la Bujor Nedelcovici şi Oana Orlea, a unui regim concentraţionar descris aşa-zicând în termeni ideali. Entuziasmul aceloraşi comentatori de primă oră (din toate generaţiile!) n-are nicio justificare. Tradus în franceză, spaniolă şi poloneză, romanul a avut şi un debut de succes internaţional. Totul s-a oprit aici. După un deceniu şi jumătate, *Saludos* este un roman uitat. Eroarea autorului e de a nu fi desenat cu precizie figura niciunui totalitarism din cele ştiute lumii secolului XX. Trăsăturile regimurilor fasciste şi comuniste se amestecă într-un fel confuz care le goleşte şi pe unele, şi pe altele, de sens. Orwell, care n-a cunoscut nemijlocit niciunul, e cu mult mai exact şi mai concret în romanul *1984* decât Ecovoiu, care nu pare a fi învăţat nimic din experienţa la care l-a obligat statul în care a trăit până la patruzeci şi cinci de ani. Staţiunea balneară guvernată poliţieneşte, aculturală şi stăpânită de teamă, e mult prea turistică şi paradiziacă spre a trezi în cititor reprezentări reale. Aproape nimic nu e caracteristic regimului comunist. Revoluţia de la urmă, care îl aduce la putere pe şeful securităţii, e singura referinţă oarecum clară la o istorie care s-a încheiat sub ochii noştri. Complicaţiile metatextuale (există un romancier care scrie totuşi un roman despre ce se întâmplă) mai degrabă deservesc cartea.

În fine, *Sigma* e un roman încă şi mai pretenţios, tot metatextual, în care un romancier ajunge clientul stabilimentului (la fel ca şi cel din *Saludos*, internat în Lazaret), dar nu ca deţinut politic, ci ca nebun de-adevăratelea, după ce lumea aflase conţinutul unui roman al său. Acesta, mai aproape de *Codul lui Da Vinci* al lui Brown decât de *Evanghelia după Christos* al lui Saramago, are ca protagonist un călugăr malefic, contemporan cu Columb şi Machiavelli, care vrea să dea peste cap legenda lui Iisus folosindu-se de contradicţiile factuale ori de interpretare pe care le descoperă în textele sacre. Călugărul recurge la un fals şi la o înscenare. Pune mai întâi pe un scrib, caligraf celebru, să scrie în aramaică o versiune proprie a evangheliilor, şi anume pe piele de oaie tăbăcită, pe care, ştia el, se scria în primul veac al primului mileniu creştin, piele pe care o îngălbeneşte şi o arde în colţuri ca să

pară autentică. Manuscrisul ar urma să fie introdus de Machiavelli însuşi (plătit pentru asta!) între hârtiile Vaticanului spre a fi dat cândva la iveală. Călugărul creşte totodată doi ucenici având chipul lui Christos pe care-i scoate în lume la momentul potrivit, declarându-se pe sine Iosif şi sinucigându-se public spre a-i obliga pe numeroşii spectatori să recunoască impostura lui Iisus cel capabil să învie morţii. Cei doi ucenici sunt crucificaţi şi toată întâmplarea umple sufletele credincioşilor de o mare îndoială. Pentru ca tacâmul să fie complet, călugărul, probabil aparţinând Ordinului Templierilor, înzestrat cu puteri oculte în toate mediile politice şi bisericeşti ale secolului XVI, ştie că legenda lui Iisus a fost pusă la cale de evrei care, ca Sfântul Pavel, s-au infiltrat sau creştinat în scopul de a stăpâni lumea prin mijlocire. Până şi Columb ar fi fost amestecat mai târziu în uriaşa operă de contrafacere a istoriei. Ca şi *Codul lui Da Vinci*, *Sigma* fabulează pe tema complotului mondial, în romanul lui Ecovoiu, iudaic. La fel ca şi în *Saludos* ori *Staţiunea*, romancierul cade victimă grozăviilor pe care le imaginează. Realitatea e ostateca ficţiunii. Agreabil, bine scris, romanul e până la urmă neserios.

H.-R. PATAPIEVICI
(n. 18 martie 1957)



Eseistul cel mai remarcabil al generaţiei '80, este un fizician care n-a publicat nimic înainte de 1989 şi a cărui formaţie pozitivă l-a singularizat după aceea într-o literatură în care ştiinţificii se numără pe degetele de la o mână (H. Sanielevici, S. Mehedinţi, Ion Barbu, Solomon Marcus, Mihai Dinu etc.). Evocând atmosfera în care a început să scrie (fără intenţia de tipări ceva), H.-R. Patapievici dă în *Zbor în bătaia săgeţii* (1995), un fel de timpurie autobiografie concepută la sfârşitul anilor '80, cea mai bună definiţie „rezistenţei prin cultură" de care s-a vorbit la un moment dat exclusiv prin opoziţie cu „disidenţa": „Ne pusesem în cultură toate speranţele pe care oamenii societăţilor normale şi le pun, alături de cultură, în religie, economie şi politică. Nu mai puţin, *Zbor* este în mod esenţial un *răspuns*, parte dintr-un dialog pasionat şi îndrăgostit [...] Fără această iubire, câteva din cărţile mele, care nu au fost scrise pentru a fi publicate, n-ar fi fost niciodată scrise." Rezistenţa prin cultură a fost o formă de clandestinitate. Disidenţii şi-au asumat nemijlocit un rol politic, după ce au eşuat prin a face din acţiunea lor culturală una politică: dar ei au început prin a fi, fie că au publicat, fie că nu au publicat cărţi, nişte rezistenţi. Abia în 1993 H. -R. Patapievici îşi strânge în *Cerul văzut prin lentilă* articole de tot felul risipite prin revistele de opoziţie ale vremii (*Contrapunct*, *România literară*, *LAetI*, *22*, *Dilema*), lăsând definitiv pe dinafară „numeroasele scrieri de sertar

– însemnări, note, fragmente, schițe, jurnale, eseuri, poeme, proze și fișe de lectură, peste 60 de volume, în «manuscrise» bătute la mașină". Din toate, doar autobiografia *Zbor* va vedea, doi ani mai târziu, lumina tiparului. Articolele sunt din capul locului destinate gazetelor. E vorba așadar de o publicistică foarte variată tematic, în care spiritul științific al autorului se observă mai bine bibliografic (e citat într-un loc un antropolog englez care scrisese în *New Scientist* despre bârfă!) decât stilistic (influența lui Al. Paleologu fiind limpede în amestecul de seriozitate științifică a argumentelor și frivolitatea „populară" a exemplificărilor). Ca și Paleologu, Patapievici nu se dă în lături să scrie, ca și maestrul său, despre criteriul adevărului în filozofie și despre mitocănie. E deocamdată un om al timpului, optimist, „progresist", liberal, convins că lumea modernă nu repetă declinul lumii romane, așa că o constatare ca următoarea nu se va mai regăsi în *Omul recent*: „În ce mă privește, am sentimentul că trăim în mijlocul unei lumi extraordinare, o lume în plină expansiune, deloc decadentă, și aflată în ecloziunea exuberantă a principalelor sale forțe". Și încă, neprevăzându-și atitudinea de peste un deceniu: „E straniu că tocmai aceste aspecte ale civilizației noastre care din totdeauna au stârnit consensul ofuscat al detractorilor sunt și cele mai viguroase și mai pline de sănătate". Și așa mai departe. Ce e drept, corectitudinea politică definitorie pentru tipul acesta liberal de gândire este respinsă chiar mai înainte de a deveni o modă la noi. Viitoarele polemici împotriva elitelor (Sorin Horia Matei, Ciprian Șiulea ș.a.) își află aici cu anticipație primele contraargumente. Ce e curios e că nu liberalii corecți politic, ci elitiștii neoconservatori s-au „coborât" la politica militantă, deși mai cu seamă ei aveau motive să vadă într-o astfel de acțiune un sacrificiu trivial și nemeritat. Recunoașterea „rupturii" de „popor" este la H.-R. Patapievici o mărturisire șocantă, anunțând tonul epistolelor către Paleologu din *Politice* (1996): „Întrucât mă privește, până la marea contra-demonstrație muncitorească din 29 ianuarie 1990, am trăit cu poporul meu într-o armonie deplină [...] În esență, credeam că a fi român este o substanță. [...] Eram mistic unit cu poporul meu [...] Toate acestea până la 29 ianuarie 1990, când, bolnav de suferință, am înțeles că oamenii simpli, de care mă credeam legat prin legături invizibile de identitate, sunt animați de cu totul alte reprezentări despre lume decât ale mele". Astfel de lucruri nu mai fuseseră niciodată așternute pe hârtie. Patapievici merge mai departe, admițând că, în funcție de origini și de opțiuni opuse, nu există cu adevărat un popor român, ci două: „Dej și Ceaușescu au lăsat în urmă două popoare diferite". Vechea temă a specificului național, care îi preocupase pe toți intelectualii români din întâia jumătate a secolului XX, este refăcută din perspectiva acestei disociații. Idei unanim împărtășite (autohtonismul ca valoare, țăranii, clasă fundamentală, naționalismul ca entitate metafizică) sunt respinse ca prejudecăți înveterate. Pariul intelectual al lui Patapievici este pe sociologia științifică a unor Gusti, Stahl și Brăiloiu, deloc pe aceea metaforică și speculativă a unor Blaga și Noica. E criticată „vulgata bunului român" care a rezultat din sentimentalismul sociologic al celor din urmă, fiind ironizat până și „miracolul formării poporului român", acela de la Gh. Brătianu și alții, prin sarcastica observație că noi ne-am fi format prin adversitate în diferite momente ale istoriei prin „sărutul dat călăului" („neoliticii de la Dunăre indo-europenilor, tracii romanilor, supraviețuitorii retragerii aureliene, năvălitorilor asiatici" și așa mai departe). Punctul culminant al acestei vâsliri contra curentului principal din ideologia națională sunt exasperatele scrisori către Paleologu din 1990-1991. Scandalul iscat de publicarea lor în *Politice* dovedește două lucruri: unul, recunoscut de însuși Patapievici în *Criticilor mei*, lunga replică din 1996 din revista *22*, și anume „conformitatea sistemului educațional și a vulgatei naționale cu un anumit tip de limbaj" altul decât acela folosit în scrisori; și al doilea, persistența mitologiei naționaliste interbelice nu doar în anii național-comunismului ceaușist, ci imediat după 1989, când a luat forme încă și mai delirante.

De fapt, ceea ce i-a iritat pe comentatori a fost, ca și în alte cazuri (de exemplu, așa-zisa contestare a lui Eminescu din revista *Dilema*), încercarea lui Patapievici de a baza disputa ideologică pe spirit critic, nu pe o tradiție pur emoțională. Vehemența tonului se explică prin trauma care a stat la originea scrisorilor: arestarea autorului în ziua de 21 decembrie 1989 și cele 26 de ore petrecute la Jilava. Dincolo de conjunctură, scrisorile pun, într-un limbaj adesea arghezian, întrebări ori conțin remarci serioase cu privire la români și la România, nu neapărat noi, dar crude, directe, fără menajamente. „Îmi e rușine că sunt român" e o constatare recurentă care a supărat chiar mai mult decât expresivele epitete aplicate intelectualilor apolitici („o nostalgie onanistă le animă substratul afectiv", ei stând „cu numai o fesă în scaunul puterii, cealaltă plutind în barca opoziției", „colaboraționiști bovarizați de aspirația la disidență") ori, ceea ce la noi nu se acceptă, epitete aplicate poporului („iresponsabil", incapabil de căință, înotând într-un „hârdău de Fecale Supurând de Nestinsă putoare" – ați recunoscut acrostihul), ca să nu mai vorbim de politicieni. Fraza e uneori aceea a lui Cioran din *Schimbarea la față*:

„Suntem un popor cu substanța tarată. Oriunde te uiți, vezi fețe patibulare, ochi mohorâți, maxilare încrâncenate, fețe urâte, guri vulgare, trăsături rudimentare, o vorbire agramată și bolovănoasă. Moralmente, tonul general este dat de lașitate și ticăloșie, de vanitate și egoism meschin, de invidie joasă și delațiune lipsită de remușcări, de îngâmfare și bârfă: toți suntem mânjiți de sângele celor în care ne-am înmuiat limbile. Un neam flecar și lipsit de Dumnezeu, nerâvnitor la sfințenie și agramat în grandoare, ahtiat de măriri calpe și înjosit de vanități pe care, sclavi și servili, nu le-au putut legitima decât prin atentat, ultraj și minciună. Un astfel de popor, urgisit nu prin soartă, ci prin mediocritatea sa, ce semn mai poate aștepta, decât poate semnul infamant al lui Iuda, ca diferență specifică, și semnul unanim al lui Iona, ca gen proxim?"

O carte mult mai pașnică este aceea autobiografică din '86-'87, tipărită în 1995, *Zbor în bătaia săgeții*, cu admirabile pagini despre anii de ucenicie, despre dascăli (deloc cruțați aceia de fizică), despre o precoce vocație a scrisului, cu ceva din tânărul M. Eliade (inclusiv o vagă experiență huliganică pe la 14 ani), fără multe iluzii despre sine ori despre alții, foind de caracterizări și portrete („Într-un timp incult și agresiv, Noica a predicat o sihăstrie a culturii"), unele de o pregnanță care le face memorabile (lumina de pe fața lui Anton Dumitriu, înțelepciunea prea umană a părintelui Cleopa și îndeosebi aceea supraumană a părintelui Paisie de la Sihla, în legătură cu care Patapievici istorisește o întâmplare pe care o va redescoperi ulterior în Heinrich Zimmer). După un început oarecum pretențios și nu scutit de o juvenilă paradă de erudiție, cartea devine tot mai frumoasă și mai naturală, încheindu-se cu amintirile studentului din tabăra de muncă voluntară de la Cochirleni, din 1978, unde și-au dat întâlnire absolut din întâmplare poeții generației '80. Coșovei, Iaru, Cărtărescu, studenți la Litere, erau acolo. Deși studentul de la Fizică scria el însuși versuri, nu-și aduce aminte de niciunul.

Mult mai pretențioasă este *Omul recent* (2001), care a întâmpinat o contestare pe măsura succesului. Nu intră în preocupările *Istoriei* valabilitatea ideilor acestei cărți de filozofie culturală, care reia sau radicalizează opinii mai vechi ale autorului, contrazicând altele. O bună parte din critica modernității este fără îndoială justă și o găsim și la alți neoconservatori, cum ar fi Allan Bloom. Mă deosebesc de H.-R. Patapievici în câteva privințe. Eu nu cred, de exemplu, că postmodernismul e doar o „aprofundare a modernismului" și că merită a încasa aceleași reproșuri. Măcar în încetarea exclusivității prezentului, care i-a definit pe moderni din prima clipă, și în schimbarea identității cu diferența, în înclinarea spre *retro*, postmodernismul îndreaptă unele din abuzurile modernismului. Nu cred nici că e corectă identificarea în trepte a spiritualului cu invizibilul și a invizibilului cu religiosul. Premisa

aceasta îl determină pe autor să nege modernității vocația spirituală, uitând că toate filosofiile sunt moderne și că invizibilul nu e o absență din conștiința omului modern, fie acela simplu, cucerit de religie într-un fel aproape medieval, mergând la biserică, respectând cutumele și posturile, ba chiar căzând la superstiție fără multe fasoane, fie savantul care, la capătul științei lui, are revelația divinului. H.-R. Patapievici oferă la un moment dat o explicație mai nuanțată la această critică a modernității, explicație care seamănă mai curând a alibi și care, numind alternativa la despiritualizarea omului recent, ne conduce spre un idealism foarte ineficace, dacă îl considerăm o soluție, dar foarte periculos, dacă ne gândim că „redescoperirrea rădăcinilor religioase ale omului în lume și tentativa de a regândi omul modern din perspectiva unității sale premoderne" reprezintă baza indestructibilă a actualului fundamentalism de tip islamic.

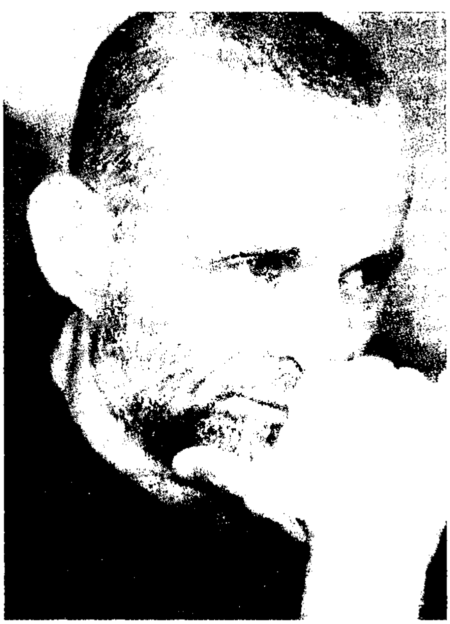
Despre *Ochii Beatricei* (2004) autorul însuși afirmă că nu e critică literară. Ce e drept, ca și conferințele strânse în 2005 sub titlul *Discernământul modernității*, cartea despre lumea lui Dante e vulnerabilă mai ales în latura literară. Bibliografia, altminteri impresionantă, nu cuprinde nicio lucrare, din atâtea, a unor dantologi renumiți (Al. Duțu, Eta Boeriu ori chiar Eco fiind doar niște amatori în materie), iar textul nu e acela original, ci acela tradus (lui Patapievici scăpându-i, curios, cea mai bună versiune românească, aceea a lui Gh. Buznea). Tot așa de semnificativ este că enumerând în *Discernământul* disciplinele în care s-a ilustrat Aristotel, Patapievici trece cu vederea estetica și poetica. *Ochii Beatricei* este totuși o captivantă încercare de descriere a lumii lui Dante, dar nu așa cum și-o reprezentau secolele XIV-XV, și nu o descriere etico-religioasă (de pildă, comparând cercurile infernale ale păcătoșilor lui Dante cu ordinea catolică a păcatelor), ci una prin prisma geometriei ei. Ca să obțină figura geometrică, atât de contradictorie, dacă nu chiar absurdă, în ochii contemporanilor și ai urmașilor lor, autorul recurge la *hipersfera* din geometria lui Riemann. O astfel de recurgere la o matematică nouă amintește de rezolvarea de către un englez, în secolul XX, a vestitei teoreme a lui Fermat, prin prisma unor matematici superioare de care acela care o formulase n-avea cunoștință. Întrebarea care se pune e aceeași în ambele cazuri: ce rezolvare gândise Fermat însuși și, respectiv, cum își va fi reprezentat Dante geometria lumii lui din *Divina comedie*?

Discernământul modernității conține un fel de junimiste „prelecțiuni populare". Autorul declară a fi voit să-și cunoască cititorii, descoperind cu acest prilej „o altă Românie decât cea politică". „Descoperindu-mi cititorii, mi-am descoperit țara", încheie el. Iată o reconciliere la care, după *Politice*, nu ne-am fi așteptat. Ideile lui H.-R. Patapievici nu s-au schimbat neapărat. Despre modernitate, vorbește totuși acum în termeni mai puțin radicali decât în *Omul recent*. Nici subiectele politice nu lipsesc. Complexul de inferioritate depistat la tânărul Cioran e raportat la acela de superioritate de la Montesquieu. Deși au caracter de popularizare, conferințele nu fac rabat de la rigoare, fiind construite cu grijă și bine sprijinite bibliografic. Comentariul dialogului platonician despre scris ca memorie atrage în cercul de interes al demonstrației texte faimoase din, cum s-ar zice, bibliografia obligatorie a temei. Nu ca să-l șicanez pe un eseist erudit ca H.-R. Patapievici, dar fiindcă mi s-a părut un text important, îi relev eseul lui Borges despre *Cultul cărților*. Mă despart de unele observații, mai ales, fatalitate!, din cele referitoare la literatură. E cu totul fals că scrisorile pașoptiștilor erau scrise într-o limbă română de necitit. Și Alecsandri, și Negruzzi, și Kogălniceanu (în 1828!) scriau românește impecabil. Teza că o cultură generală exclusivă rămâne una de mâna a doua e susținută prin articolele lui Fundoianu, Ionescu, Culianu, dar putea fi combătută prin Călinescu, Blaga, Noica. Autorul pare apoi să ignore că România a dat în interbelic pe câțiva dintre cei mai mari poeți europeni și că eseul literar, filosofic și politic putea intra în competiție cu acela din Occident. Carența competenței literare e de altfel comună eseiștilor cu formația

lui Patapievici. O parte din tezele de mai sus revin în *Despre idei și blocaje* (2007), subintitulată *O modestă propunere de a regândi cultura română pornind de la ce îi lipsește, fără a renunța la ceea ce, în aparență, îi prisosește.* Sensul ascuns al lungului subtitlu ar putea fi că lipsurile culturii noastre fiind reale, prisosurile sunt aparente. Eseistul are dreptate să constate că filosofii români n-au creat o școală și că o piață a ideilor filosofice n-a existat niciodată la noi. Mai mult, observația poate fi valabilă și pentru alte specialități. Nu mi se pare însă corectă explicația pe care o oferă și anume exclusivitatea la noi a unei „culturi generale" în detrimentul uneia de „specialitate" de tip occidental. Cultura generală nici nu e neapărat clădită pe literatură, cum susține H.-R. Patapievici, ci pe umanioare, așa că ea nu poate fi opusă filosofiei care face parte din nucleul disciplinelor umaniste. Teoria are și neajunsul de a fi sprijinită pe o ierarhizare a ideilor în funcție de logica ori de rigoarea lor: dar dacă ideile din științele exacte ar fi cu adevărat superioare celor emoționale, filosofia n-ar avea de suferit de pe urma preeminenței culturii generale, ideile filosofice fiind mai degrabă înrudite cu cele din literatură și psihologie decât cu cele din fizică și matematică. În fine, nu mi se pare că lucrurile stau în Occident altfel decât la noi. În ce privește viața ideilor, întotdeauna și peste tot specialitățile s-au bucurat de mai puțină popularitate decât generalitățile. Cât privește piața ideilor literare, ea a fost mereu la noi, înainte de comunism, și din nou după 1965, bogată și chiar excepțională. E drept că filosofia n-a cunoscut niciodată acest regim. Poate că filosofii români nici nu-l meritau. H.-R. Patapievici nu e departe de o astfel de supoziție. Nici școala n-a ajutat filosofiei să pătrundă adânc, din anii formării lor, în conștiința tinerilor. Cred că explicarea precarității schimbului filosofic de idei în toată epoca modernă a culturii române este cu mult mai simplă și mai legată de împrejurări istorice, de protagoniști reali și de instituții, decât de opoziția pe care H.-R. Patapievici o stabilește în carte și încă într-o manieră pedagogică aproape pedantă.

RADU ALDULESCU

(n. 29 iunie 1954)

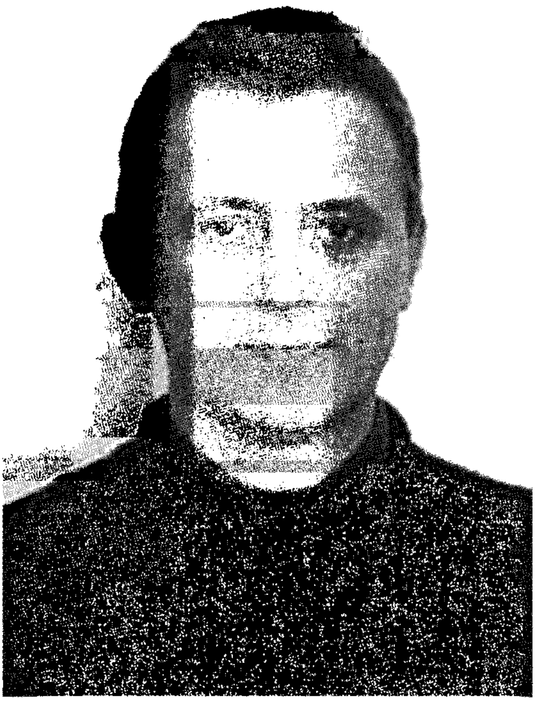


Optzecist atipic, întârziat (și-a publicat toate romanele după 1989, deși a avut, se pare, o tentativă nereușită mai devreme, dacă judecăm după eșecul protagonistului unuia dintre ele, scriitor el însuși, care a predat unei edituri o carte), Radu Aldulescu e un realist-social ca Buzura și ca alți șaizeciști, în notă mizerabilistă, care n-ar fi trecut de Cenzură înainte (mediul din *Amantul colivăresei* nu e totuși străin de acela al deratizorilor din *Cel mai iubit dintre pământeni*). Apropiate, pe rînd, de proza lui Osborne și a „tinerilor furioși" (Dan C. Mihăilescu), de aceea a lui Céline (M. Zamfir), dar și de aceea a generației 2000, romanele lui Aldulescu nu se deosebesc unul de altul decât ca valoare. Mediul e peste tot acela al periferiei morale, fie cartierele noi ale Capitalei,

fie suburbiile vecine, de unde se recrutează înainte de 1989 marginalii şi paraziţii social, iar după aceea, cei dintâi îmbogăţiţi prin afaceri murdare. Romanul *Sonata pentru acordeon*, cu care Aldulescu a debutat în 1991, e mai degrabă un tablou al Ferentarilor, cartierul bucureştean bine-cunoscut, de dinainte de revoluţie, mai apropiat de acela al periferiei din Aderca decât acela din G.M. Zamfirescu. Gorkiene, personajele se recrutează din lumpenii locali, cizmari, mecanici, lucrători, camionagii, vânzătoare de gaz care se întorc frânţi de la muncă, beau, petrec, joacă un joc de cărţi numit copcică, se căsătoresc, merg la meciuri de box, fură sau violează. Din tablou, destul de mizer, însă cu o latură idealistă, nu lipsesc miliţia economică, sechestrele şi cazierele. Limbajul e crud idiomatic. Sexualitatea e încă discretă. Mai constituit şi interesant este *Amantul colivăresei*. Protagonistul este tipicul *bad boy* din romanul american, fugar de acasă, cu succes prematur la femei, gata oricând să sară la bătaie, necinstit, hoţ, şi care-şi face viaţa praf în cele din urmă. Dacă ar avea un minimum de conştiinţă, am putea crede că-şi asumă marginalitatea ca formă de protest. Însă el nu e un revoltat, ci un nesupus din instinct, care n-are nimic de-a face cu o societate care, în definitiv, îi tolerează destul de nepăsătoare ieşirea din rând. Nu e niciodată condamnat pentru parazitism, deşi e parazitul perfect, care refuză munca, practicată doar la ananghie şi doar până când mult-puţina agoniseală îi permite să trăiască din nou fără să facă nimic. Viaţa tinerilor mineri din *Vocile nopţii* reflectă mai bine precaritatea condiţiilor de trai şi de muncă din comunism. Nici Partidul, nici Securitatea nu-şi fac apariţia în *Amantul colivăresei*. Deosebirea cea mai marcată de romanul social publicat înainte de 1989 constă în promiscuitatea erotică. Lucru întrucâtva de aşteptat după dispariţia Cenzurii, cum am văzut şi în alte multe romane postdecembriste. O vom reîntâlni şi în celelalte romane ale lui Aldulescu, în care sexualitatea va îmbrăca toate formele. În *Proorocii Ierusalimului* a cărui acţiune se petrece în parte în străinătate (şi asta este o *arie a timpului* romanesc al anilor de tranziţie), va fi excesivă şi perversă, în scene de sado-masochism cu adolescenţi, fără însă vreo semnificaţie literară. De altfel, ca şi mulţi dintre prozatorii contemporani, Aldulescu preferă tot mai des purul senzaţional de situaţii şi caractere. Fugarii din *Eroii unui ţinut de verdeaţă şi răcoare* nimeresc, în tentativa lor de a trece graniţa, în Timişoara dată peste cap de decembrie 1989, se ascund la o călăuză, se bat pe stradă cu securiştii, profitând nu de serviciile bărbatului, ci de disponibilitatea sexuală a soţiei lui surdo-mute, ajung martori ai revoluţiei sau îşi pierd urma printre morţii arşi din ordinul dictatorului şi aşa mai departe. În timp ce în urechi îi răsună strigătul ucigaşilor („omoară!"), unul dintre fugari răsfoieşte unul din faimoasele *Omagii* şi, Aldulescu, scriitorul nepublicat, ne oferă *in extenso* lista confraţilor publicaţi, ei, în volumul cu pricina. În *Proorocii Ierusalimului* bate la ochi tratarea reportericească a evenimentelor din decembrie, apoi din piaţa Universităţii, alegerile şi celelalte. În centrul acţiunii se află nişte copii scoşi clandestin din ţară şi transformaţi în cerşetori sau împinşi să se prostitueze pe străzile Parisului. Un autor atât de viguros, în pofida realismului aşa-zicând brut din *Amantul colivăresei*, temeinic cunoscător al mediilor zugrăvite şi al limbajului idiomatic, e furat în celelalte romane de mirajul unei realităţi excepţionale în sine, din care însă nu mai ştie să extragă esenţa artistică. Are dreptate Dan C. Mihăilescu să-l avertizeze pe romancier, considerat la un moment dat o revelaţie, dar decepţionant ulterior, că primejdia îi vine din excesul calităţilor lui.

IOAN Es. POP

(n. 27 martie 1958)



Penultimul debut remarcabil din poezia optzecistă, ultimul fiind al congenerului său Liviu Georgescu, este al lui Ioan Es. Pop cu *Ieudul fără ieşire* (1994), nu întâmplător apărut abia după revoluţie. Nici această primă carte, nici următoarele (*Porcec*, *Pantelimon 113 bis*, *Petrecere de pietoni* ş.a.) n-ar fi putut apărea înainte. Din toată generaţia, doar Viorel Padina, între poeţi, Patapievici, între eseişti, şi Zografi, între dramaturgi, au fost siliţi să aştepte prăbuşirea vechiului regim spre a-şi vedea tipărite operele. Chiar şi la un lustru de la evenimente, *Ieudul fără ieşire* a provocat scandal, doar că nu oficialitatea culturală s-a aflat la originea lui, şi nici critica literară (volumul a obţinut un premiu al U.S.R.), ci autorităţile locale din Ieud (unde Ioan Es. Pop fusese dascăl timp de şase ani), stimulate ori, mai degrabă, stimulând revolta unor bravi cetăţeni din comuna maramureşeană contra felului în care poetul o zugrăvise în versurile sale. Reacţia nu era singulară imediat după 1989. Pentru motive prea puţin diferite, Marius Ianuş ori Mihai Gălăţanu, dar şi Patapievici, au fost şi ei puşi la colţ pe coji de nucă de pudoarea patriotică lezată a unor compatrioţi. Între alte libertăţi datorate revoluţiei s-a numărat şi aceea ca procurori şi ofiţeri de poliţie să citească literatura cu codul penal în mână şi să încerce să-i aducă pe scriitori în faţa justiţiei.

Ieudul fără ieşire avea, tematic, precedente în acele tablouri ale unor locuri şi oameni din M. Sorescu, Petre Stoica, Ioana Ieronim sau Liviu Ioan Stoiciu, inspiraţi toţi, direct ori nu, de Edgar Lee Masters. Doar că nicăieri tabloul nu fusese atât de oribil şi descris atât de pesimist, nici chiar în *La Canton* al lui Stoiciu, cel mai apropiat de maniera lui Ioan Es. Pop, dacă ne referim la poeţi, fiindcă, în roman, avem un model în *Vocile nopţii* al lui Buzura, a cărui acţiune se petrece în acelaşi nord de ţară în care se află şi Ieudul. Ieudul lui Ioan Es. Pop este o Arcadie pe dos, parodică şi concentraţionară. „Aici este Ieudul oriunde aţi fugi, aici este Ieudul", avertizează poetul în privinţa acestui spaţiu închis, sufocant, mortal, deopotrivă geografic şi comunicaţional. Intertextualitatea slujeşte cauza unei ambiguităţi esenţiale la Ioan Es. Pop de care poliţia postcomunistă n-avea cum să fie conştientă:

> „Zadarnic te vei zbate să afli ieşirea intrarea
> ieşirea
> Zadarnic vei zori să rupi linţoliul spaţiului
> în care-ai lunecat, dincolo n-o să dai decât
> de urma piciorului tău de dincoace.
> fără margini este ieudul şi fără ieşire.
>
> nicio geografie n-a reuşit încă să-l
> aproximeze.
> nu l-a prevestit nicio aură.
> nu-l urmează nicio coadă de cometă."

Şi încă:

„dar noi, acum şi aici, izolaţi de limbajul care
îi va pune capăt,
degeaba am scurmat cu unghiile în tencuială
degeaba ne-am ţinut
lipiţi de pereţi: de dincolo nu s-a putut auzi
nimic –
în fundătura vorbirii noastre răspunsul nu
poate fi încă formulat."

Ieudul e carcera infernală, care nu cunoaşte nici înăuntru, nici afară:

„batem în uşi să ne deschidă să ne
lase să ieşim, dar cei de dincolo nu ne aud şi
bat şi ei în uşi să-i deschidem să iasă
şi când se deschide dăm tot peste noi
dar nu ne luăm în seamă şi zicem noi vrem
să ieşim
şi ei zic vrem să intrăm, nu luaţi cu voi uşa
n-o să avem ce descuia la ieşire,
o să rămână gol în perete,
n-o să avem pe unde ieşi."

De aici se vede că Ieudul nu e decât punerea în abis a unui spaţiu mult mai larg şi că viziunea poetului nu era sortită să lezeze patriotismul local. În *Porcec* lucrurile se vor lămuri definitiv: poezia lui Ioan Es. Pop este versiunea parodică a însuşi mitului originii şi apartenenţei, a nostalgiei matriciale, de la familie (care e aceea a diavolului) la naţiune, a trecutului şi naşterii („nu-mi amintesc deloc de vremea când m-am născut"). Agorafobul Porcec, etern neadaptat, îşi urăşte casa, locul de unde provine. O atitudine asemănătoare mai există la Rimbaud, de care Ioan Es. Pop n-a fost niciodată apropiat, deşi între ei sunt numeroase elemente comune, nu în ultimul rând biografismul liric, sau la Joyce, irlandezul desţărat (nu şi lingvistic), despărţit de conaţionali printr-un mutual dispreţ, stins abia de curând. Cu tot aerul ei ironic, poezia optzecistă cunoaşte în Ioan Es. Pop o excepţie, nu atât prin sarcasmele vitriolante (sunt şi la Elena Ştefoi ori la Marta Petreu), cât prin negativismul lui fundamental de „poète maudit" (unul dintre foarte rarii reprezentanţi ai genului în întreaga noastră literatură). În fond, totul e pe dos în poezia lui prozastică (alt element rimbaldian), orală, discursivă. Iată faţa ascunsă, întoarsă a psalmilor arghezieni, rescrişi, ca *Florile de mucigai*, cu unghiile de la mâna stângă:

„ca să te pot adulmeca măcar,
dumnezeul meu, a trebuit
să intru-n maţe şi-n materiile lăsate lor
să aflu că omul e plin de rahat. să
ignor asta şi să nu mă mai condamn
pentru ce dau afară. să nu mă trufesc
când beau şi mănânc pe săturate,
pentru că tot ce bag pe gură cu trufie
iese pe la spate şi mă umileşte,

să nu fiu bun, pentru că bunătatea otrăveşte,
să las răul deoparte pentru că
binele pe care-l voi face apoi
mă va-ndemna să fac iar rău."

Raiul nu mai este doar acela familiar, domestic de la Arghezi, dar unul decrepit, nelucrat, în mijlocul căruia moţăie un dumnezeu beţiv:

„amicul a bătut şi-a descuiat. domnul nu l-a
auzit
că tocma arunca un vreasc pe foc.
bună, a zis amicul. bună, a zis domnul şi
şedea
p-un scaun mic la foc şi se-ncălzea.
domnul era un ins mărunt cât palma, puţin
chel, puţin saşiu
şi cu barbă albă până-n brâu.
avea şi vorbă şugubeaţă şi se odihnea
cu o sticlă-n stânga şi cu alta-n dreapta sa.
hai, mă, i-a zis domnul, răsuceşte-o
ţigare şi ia o votcă şi tu,
parcă altfel vezi lumea după ce tragi puţin la
măsea."

Grotescul, burlescul, calambururile („sacrul şi peticul"), nu împiedică poezia lui Ioan Es. Pop să atingă uneori o puritate excepţională a tragi-

cului, ca în acest poem sorescian din *Porcec*, capodoperă a liricii noastre:

„nu ştiu ce l-a apucat pe tatăl meu să-njuge
boii la care
la doişpe noaptea, să mă trezească
şi să-mi spună hai.
eu după ce mor dorm somnuri unde
am zis
a zis: la şomcuta mare. ce putea
să-l mâne pe el
în miez de noapte tocmai la şomcuta mare,
la atâta drum de satul nostru? şi de ce să nu ia
autobuzul, dimineaţa la şase, de ce să umblăm
patru ceasuri încolo, patru ceasuri încoace
cu mersul moale şi greoi al boilor noştri?
dacă-i pe-aşa, n-o să mă mai prindeţi acasă
de-acum prea devreme,
n-o să mă trezesc în miez de noapte pentru
o nebunie ca asta.

şi-atunci se-apropie ea şi zice: scoală
dragul mamei, tatăl tău
tocmai pleacă să te-aducă de la şomcuta,
du-te să-l ajuţi să te ridice,
de trei zile zaci acolo fără suflare,
şi abia de-au ajuns să ne dea de ştire astă seară,
dragul nostru."

LIVIU GEORGESCU
(n. 7 aprilie 1958)



Liviu Georgescu este, probabil, ultimul optzecist care debutează editorial (*Călăuza*, 2000). După alte câteva plachete, destul de numeroase, ca şi cum poetul ar dori să recupereze, formula poetică pare a se fixa. Radu G. Ţeposu l-ar fi ataşat neoexpresioniştilor din generaţia optzeci. Gh. Grigurcu vede în el un suprarealist. Lirismul pletoric trimite la Liviu Ioan Stoiciu, violenţa limbajului la Elena Ştefoi, vizionarismul, la Mariana Marin. În fond, originalitatea lui Liviu Georgescu constă în puternica lui înclinaţie către eschatologic. Volumul *Solaris*, unul dintre cele mai bune, conţine, în definitiv, un singur poem, un fel de *Apocalyse now*, o viziune stranie şi înspăimântătoare a sfârşitului lumii. Colapsează atât universul sensibil, cât şi cel moral. Materia se usucă, rugineşte, îngheaţă, se descompune şi moare. Informul invadează lumea: fluvii subterane, ţâşnesc la suprafaţă, apele potopului inundă pământul şi cerul, zăpezi uriaşe sfărâmă pereţii caselor, păsările cad în gol ca nişte bulgări negri, lumina se închide într-un sarcofag. Apocalipsa morală este deopotrivă de teribilă. Îngerii pier de melancolie, un crivăţ lăuntric rupe bucăţi din nervii, oasele şi pielea poetului, urechea ne minte şi ochiul ne-nşală, mintea alunecă în somn, memoria îngheaţă. Oul universului s-a spart: gălbenuşul se scurge, precum ceasurile lui Dali, cu bănuţul lui auriu cu tot. În *Ochiul miriapod* viziunile sunt politice. Revoluţia din 1989 e relatată şi totodată transfigurată liric în imagini la fel de oribile ca şi cele

din apocalipsa universului. Reportajul se amestecă în aceste viziuni cu istoria, prezentul cu trecutul. Revoluția română e borțoasă de toate revoluțiile anterioare. Din păcate, versurile lungi, târându-se ca niște șerpi, truculente și greoaie sunt necitabile pe fragmente, cu tot aspectul suprarealist, uneori, al metaforelor, care sparg discursul poetic în cioburi viu colorate.

Puținele proze ale lui Liviu Georgescu (*Transatlantice*) sunt însemnări de călătorie, într-un stil cam prețios și fricos de banalitatea necesară.

IOANA PÂRVULESCU
(n. 10 ianuarie 1960)



Dintre optzeciști, un debut tardiv în eseu, cu *Prejudecăți literare*, 1999, l-a avut Ioana Pârvulescu, după ce se încercase fără spor în poezie cu o carte (*Lenevind într-un ochi*, 1990) plăcută, de epistole lirice, „interioare", livrești, cu vagi ecouri nichitastănesciene („Pielea toată era/ un ochi/ era/ deschis ca o rană/ ca o fereastră delicată/ și atât de limpede/ încât devine invizibilă./ Vasele se frăgeziseră/ subțiate, se răsuciseră/ arcuri vibratile/ gata să se rupă la/ cea mai mică atingere..."), câteodată sugestive: „Lenevind într-un ochi de poezie/ ca mormolocul în brațele lui/ ca frunza culcată/ în balta ei de cer/ înțelegeam că sunt zile/ când/ lucrurile/ își dezbracă pielea/ (ca șerpii)/ și rămân/ *carne vie*/ palpitând de emoție". „Niciun dicționar de termeni literari nu cuprinde termenul de prejudecată", notează Ioana Pârvulescu în eseul ei (o teză de doctorat la origine), deși Flaubert culesese destule în *Dictionnaire des idées reçues*, iar Caragiale și Creangă, veritabili „Bouvard și Pécuchet autohtoni, copiști cu geniu [ar fi fost] capabili să dea un «dicționar de idei primite de-a gata»". Nu definițiile necesare fac sarea și piperul eseului, ci exemplele. Între ele, câteva din clișeele critice cele mai durabile, cum ar fi Eminescu, „Luceafărul poeziei românești" ori Creangă, „scriitor popular", ori Sadoveanu, „Ceahlăul literaturii române", a căror sursă, deși de obicei pierdută în noaptea timpului, autoarea o află. Nu în toate cazurile fără discuție: calificarea lui Creangă drept „scriitor popular" n-are cum veni din *Însemnările zilnice* ale lui Maiorescu, fiindcă ele s-au tipărit abia în anii '30 ai secolului XX. Și, apoi, clișeele de felul acesta pot fi, la origine, judecăți conforme cu standardele vremii, căzând în prejudecată ulterior prin schimbarea standardelor ori prin rafinarea percepției critice. Prejudecata este în schimb de la început un clișeu, ea nu involuează și nu evoluează. Deosebirea dintre prejudecată și clișeu este că prejudecata ne apare fixată ca sens, iar clișeul ca expresie. Prejudecata e conținutul clișeului, care e forma prejudecății. Dând târcoale conceptelor, Ioana Pârvulescu stabilește un număr considerabil de sinonimii și opoziții. Mai și greșește, socotind de pildă că revizuirile critice au neapărat a face cu prejudecățile. Ele revizuiesc judecăți, nu prejudecăți, chiar dacă le trans-

formă pe unele în altele. Concluzia ar fi că există două tipuri de prejudecăţi: unele primare, rod al lenei de a gândi sau al preluării necritice a unor idei străine; şi altele secundare, care sunt foste judecăţi amendate de schimbarea canonului. Partea a doua a eseului este un studiu de caz: premiile literare ca ecou al receptării critice. Următoarele cărţi ale Ioanei Pârvulescu (*Alfabetul doamnelor*, 1999, *În intimitatea secolului XIX*, 2005, *Întoarcerea în Bucureştiul interbelic*, 2006) ţin de o specie de eseu aşa zicând interdisciplinar (la întâlnirea criticii literare cu istoria mentalităţiilor) frecvent în alte culturi, rarisim la noi. Autoarei îi displac evident cărările bătute. *Alfabetul doamnelor* ar mai fi avut nevoie de un al doilea volum, oprindu-se cam pe la mijloc, la doamna T. a lui Camil Petrescu, după ce începuse cu doamna B. a lui Negruzzi fără a mai ajunge şi la E.B. a lui Breban. Îi mai lipsesc Maitreyi şi celelalte doamne din romanele lui Eliade, Bonciu, Sebastian, Şuluţiu, ca să nu vorbesc despre cele din romanele postbelice ale lui Radu Petrescu, Şt. Agopian, M. Ciobanu sau M. Cărtărescu. Analizele sunt subtile: arta filtrului, tinereţea femeii în secolul XIX, reabilitarea Chiriţei (superioară prin snobism şi modernitate ruginitului ei bărbat) etc. Câte o comparaţie ne uimeşte: „Mult mai încărcată emoţional, mult mai «impudică» este Adela fără o mănuşă decât Otilia fără rochie". Asocierile istorice ne şochează: în acelaşi număr din *Cugetul românesc* apar „romanul în patru părţi *Pâlnia şi Stamate*, de Urmuz, care aduce modernismul *à outrance*, şi studiul lui Iorga *Criza morală mondială*, de un inegalabil conservatorism. Observaţiile la Urmuz sunt extraordinare. În celelalte eseuri, accentul se mută imperceptibil de pe literar pe sociologic. Doar despre ultima treime din secolul XIX este vorba în eseul din 2005. Istoria moravurilor e savuroasă şi plină de umor:

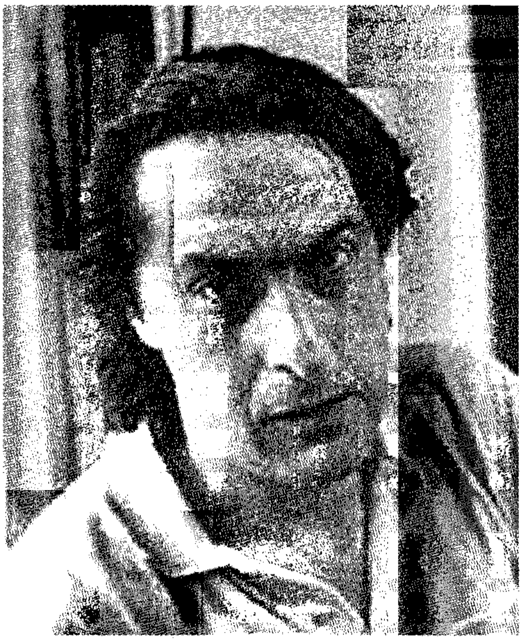
„Secolul 19 este unul cu barbă şi mustăţi. Le poartă Europa, le poartă Parisul, Berlinul, Londra şi Viena şi le poartă, la marginea de sud-est a continentului, toată România bărbaţilor. Aici, în a doua jumătate a secolului, metaforele poeţilor se întind între mustăcioara nici prea subţire, nici prea deasă a lui Vasile Alecsandri şi cea alungită, întoarsă în bucla obraznică a lui Macedonski; politica reformatoare poartă la 1866 favoriţi şi mustaţă, ca tânărul principe Carol de Hohenzollern, dar va creşte curând în barba romantică a lui Ion. C. Brătianu; proza se naşte cu barba neagră a lui Costache Negruzzi, trece prin barba blondă a institutorului Creangă şi ajunge la alba mustaţă a lui Slavici sau la mustaţa triumfătoare a lui Duiliu Zamfirescu. Medicina are la temelie favoriţii bălai ai lui Carol Davila, iar critica barba multă vreme neagră a lui Titu Maiorescu. Arhitectura şi arta grădinăritului, ingineriile şi construcţiile, religia, viaţa universitară, diplomaţia, spiţeria, bucătăria, negustoria şi istoria sunt, toate, domenii pecetluite de câteva figuri acoperite în proporţii variabile de podoabele virile."

Ca şi în *Alfabetul doamnelor*, autoarea pare să aibă predilecţie pentru tinerele fete şi femei ale secolului XIX, după ce pe taţii şi pe soţii lor i-a îmbrăcat în uniforma bărbătoasă de mai sus. „Cel mai bun rol secundar al femeii este realizat în secolul XIX", scrie Ioana Pârvulescu spre a-şi justifica predilecţia. Se ştie că rolurile secundare, în cinema bunăoară, au început să fie premiate abia recent. Îmbrăcămintea tinerelor femei face obiectul unui capitol plin de haz. Ca şi ipotezele cu privire la soarta Iuliei Hasdeu, dacă mai trăia. Câte o statistică ne arată deodată chipul bizar al Capitalei pe vremea primarului Pache Protopopescu: serviciile de salubritate strâng de pe străzi cadavrele a 505 cai, 26 bovine, 40 porci şi oi, 3096 de câini, 751 pisici, 3875 şoareci, 8035 păsări. Sau: temperaturile maxime ating vara + 37° C, iar cele minime, iarna, – 22° C. Curios este că, pentru Ioana Pârvulescu, secolul XIX românesc nu e secolul lui Ion Ghica, martor puţin frecventat, deşi cel puţin *O călătorie de la Bucureşti la Iaşi înainte de 1848* este un veritabil festin (e drept, atenţia autoarei e îndreptată spre deceniile de după sosirea principelui Carol, povestită cu admirabil suspans). De altfel, mai plină de peripeţii, ce puteau fi exploatate docu-

mentar şi artistic, decât călătoria lui Alexandrescu şi Ghica din 1841 pe la mănăstirile din Oltenia, era aceea a lui Odobescu pe la mănăstirile din Argeş şi Vâlcea, cincisprezece ani mai târziu. *Întoarcerea în Bucureştiul interbelic* este scrisă după aceeaşi reţetă, dar nu mai are prospeţimea celei dinainte.

VLAD ZOGRAFI

(n. 18 iunie 1960)



Fizician de formaţie, ca şi H.R. Patapievici, Vlad Zografi a publicat numeroase volume de proză şi teatru, mai toate fără ecou. L-a consacrat pe neaşteptate *Petru* (1996), o piesă despre ţarul Rusiei cu acelaşi nume, în manieră ionesciană. E una din comediile dramatice cele mai bune de după 1990. Dacă, exceptându-l pe Sorescu, generaţia '60 n-a dat dramaturgi remarcabili (doar câteva piese interesante, cum ar fi *Gluga pe ochi* a lui Iosif Naghiu ori *Croitorii cei mari din Valahia* – cu un prim act de neuitat – a lui Alexandru Popescu), generaţia '80 e mai bine reprezentată de către Matei Vişniec, Horia Gârbea şi Zografi însuşi, toţi reuşind să se afirme abia după 1989 (inclusiv Vişniec, în România, după un mare succes pe scene din Franţa şi din alte părţi). Toţi sunt prodigioşi ca autori pentru scenă, deşi Zografi e de părere că „teatrul scris e chiar literatură" şi toate piesele lui sunt de altminteri perfect lizibile. Noutatea noii dramaturgii provine din faptul că autorii par să scrie în vederea spectacolului, nu a lecturii. Într-o prefaţă la una dintre piesele lui Zografi, Dan C. Mihăilescu (unul din rarii critici literari care l-au comentat, dramaturgul nefiind luat în seamă nici de istoricii literari, nefigurând în *Istoriile* lui Alex Ştefănescu ori Marian Popa) a remarcat că ele nu pot fi interpretate în mod aşa-zicând complet. Regizorul ar fi obligat să aleagă din multele sensuri unul. Zografi însuşi, în interviul din care am citat, crede că „între literatura şi scenicitatea teatrului" nu e decât o falsă tensiune, în pofida faptului că „un text dramatic este cu atât mai pregnant cu cât deschide calea către mai multe şi mai bogate variante scenice". În legătură cu variantele de lectură, nu se pronunţă. Piesele sunt scrise cu acurateţe şi au evident însuşirile trebuitoare pentru scenă. Nu toate însă au fost pe placul regizorilor: nici monologul *Sărută-mă*, nici drama s. f. *Creierul*, nici comedia absurdă *Viitorul e maculatură*. Debutul (cu *Isabela, dragostea mea* şi *Calul*, piese destinate radioului) a fost ionescian. Dan. C. Mihăilescu citează posibile modele concrete. Ionesciană e şi *Petru*, cea mai jucată dintre piese, fără îndoială capodopera autorului. E o savuroasă comedie semipolitică şi semifilosofică, luând ca pretext vizita ţarului în 1717 în Franţa. Ideea principală a parabolei (au fost sugerate mai multe, inclusiv conflictul între civilizaţii) este una pesimistă şi ironică: istoria (a Rusiei, a altora) nu acceptă reformele, materialul uman opunând rezistenţă la înnoire. Petru nu vine la Paris pentru maşinăriile, fireşte, nemţeşti pe care inginerii

francezi i le pun la dispoziţie, nici ca să înveţe utilitatea dicţionarelor de la academicieni, ci pentru a-l convinge pe fictivul filosof cinic, cerşetor şi *homeless*, Pierre de la Manque să-l urmeze în Rusia şi să contribuie la crearea unui om nou. Referinţa la proiectul comunist nu e totuşi foarte limpede. Scepticismul priveşte mai degrabă reformismul postcomunist. Refuzat de omonimul său, care nu crede în succesul unei atari întreprinderi, Petru pune să fie ucis şi, resemnat, prăbuşit psihic, se întoarce acasă. Petru este un personaj uimitor, amestec de gravitate şi farsă, de înţelepciune şi de nebunie, un erou civilizator capabil să ia în derâdere civilizaţia, vital, extravagant, un Danton camilpetrescian într-o piesă pseudoistorică şi peste care a coborât nu numai duhul teatrului lui Ionesco, dar şi al aceluia shakespearian pe filiera Jan Kott. De altă natură este *Regele şi cadavrul* (1998), o dramatizare cu accente actuale a unor vechi povestiri indiene puse în circulaţie în Europa de Heinrich Zimmer, după ce au fost trecute prin filtrul goticului şi romanticului german. Piesa se compune din cinci parabole-ghicitoare, în felul celor din *Halima*, dar şi din literatura medievală, bazate pe tema alegerii corecte (a casetei cu bogăţii, a femeii etc.), din care s-au inspirat M. Eliade în *La ţigănci* ori Sadoveanu în *Creanga de aur*. Bine articulată dramatic, *Regele şi cadavrul* rămâne totuşi o piatră de încercare pentru regizori, din lipsa precedentelor în materie. Victor Eftimiu a mai scris, înainte de război, piese asemănătoare, fără însă vreo valoare şi care au fost interpretate regizoral ca nişte feerii folclorice. Din nou Dan C. Mihăilescu a remarcat riscul punerii în scenă a piesei lui Zografi: „...Dramatizarea eposului arhaic sapienţial? Simplă ipostaziere, înscenare a semnificaţiilor? Translare parabolică a basmului înspre actualitate?" Răspunsul criticului la întrebările pe care şi le pune e alarmant: „Mustoasă, alertă, palpitantă la lectură, dramatizarea lui Vlad Zografi se va lovi la receptarea scenică de păcătoasa tradiţie a lui *Înşir'te, mărgărite*, unde butaforicul sufocă metaforicul şi gesticulaţia orientalizant-folclorică secătuieşte ori alterează irecuperabil încărcătura medievală a subiectului".

HORIA GÂRBEA

(n. 10 august 1962)



Horia Gârbea scrie cam de toate: poezie, eseuri, publicistică, proză scurtă şi roman. Debutul, ca poet, are un aer sorescian („şi a venit la mine îngerul/ de cum a oprit maşina/ în faţa casei/ am ştiut că e îngerul// mi-a spus/ – să nu furi/ – bine – am spus –/ n-am să mai fur/ – să nu ucizi/ – bine – am zis eu –/ n-am să mai ucid/ mai este ceva?// mi-a spus/ – da: să nu înjuri, să nu bei/ să nu joci pe bani să nu minţi să nu loveşti/ – ia ascultă – am strigat – e prea mult prea mult/ pentru mine/ – bine – a zis – iartă-mă/ n-am vrut să te supăr/ apoi după ce a plecat/ mi-am făcut un ceai/ şi m-am simţit mult mai bine"), în parabole în care se aliază irealitatea şi prozaicul. Articolele sunt inteligente şi ludice, pline de observaţii de bun-simţ pe

care spiritul ludic al autorului le face să pară deseori paradoxale. Proza e parodică, fără originalitate. Gârbea are, neîndoielnic, stofă de dramaturg, ducând mai departe stilul unor Ionesco, Arrabal, Sorescu sau Vişniec într-un intertextualism *à outrance*, nepracticat de nimeni la o asemenea scară, ale cărui modele îndepărtate pot fi, în poezie, Cărtărescu sau Stratan, iar în proză, Paul Georgescu. La Gârbea nu e doar reluarea unor personaje, ca la acesta din urmă, de exemplu, nici doar a unor prea cunoscute expresii ori versuri întregi, ca în cazul poeţilor optzecişti. *Leonida XXI* se bazează pe replici scoase, fără excepţie, din Caragiale. Aspectul parodic nu este totdeauna esenţial. Sigur că reluările literale de texte produc, în contexte complet noi, această impresie. Comicul (acolo unde este, nu neapărat în toate piesele) provine şi el din reluări. Aceleaşi măşti, altă piesă: nu numai în istorie, dar şi în literatură, dramele se repetă sub formă de farsă. Asta poate fi şi explicaţia faptului că prima piesă a autorului (*Doamna Bovary sunt ceilalţi*), o comedie absurdă, este neechivocă artistic în vreme ce *Pescăruşul din livada de vişini*, care este o dramă cehoviană, cu inserturi caragialiene, nu neapărat necesare, rămâne artistic ambiguă. În fapt, atmosfera de provincie rusească bolnavă de imobilism din casa unchiului Vania este aceea cunoscută, nedesprinsă din magma sufletească nobilă şi plictisită a eroilor lui Cehov, fără idee proprie. Tema Apocalipsului (creşte apa freatică şi îneacă totul), din care Vania, Nora şi Nikolai Vasilievici se salvează fiindcă sunt capabili să aştepte (de fapt, să nu se aştepte la nimic, să-şi prelungească la infinit un *farniente* neproductiv) nu e destul de sugestivă şi nici de clară. În *Doamna Bovary*, în schimb, ideea că fantasmele bovarice se întrupează realmente în ceilalţi (Infernul e celălalt, nu e aşa?) populează spaţiul domestic şi conflictual al Emmei şi al lui Charles Bovary de prezenţe şi situaţii cu o teribilă încărcătură subconştientă. Cei doi soţi văd, în fiecare act, o altă piesă, care e de fapt acelaşi *Hamlet* în versiuni tot mai bizare, şi se ceartă în privinţa aprecierii spectacolului. Îşi face apariţia Ion Nebunu, care a stat la ocnă fiindcă şi-a ucis unchiul şi mama la porunca fantomei tatălui. Emma însăşi îl ucide repetat pe Charles, aruncând crimele în cârca altora. Cortina cade peste aceeaşi scenă de la început în care soţii se ceartă pe tema piesei lui Horia Gârbea. Sunt şi alte piese interesante. *Capul lui Moţoc* e o comedie istorică, prea îndatorată *Răcelii* lui Sorescu, deşi complicată intertextual cu Hasdeu, Delavrancea, *Meşterul Manole* şi *Alexandru Lăpuşneanul*. O actualizare forţată, pe care o constatăm şi în alte piese, mai degrabă strică: nu era nevoie ca vornicul Moţoc să poarte numele lui Marx, numai pentru ca populaţia răzvrătită să-i ceară capul şi să-l sfâşie pe cel dintâi teoretician al comunismului. Câteva piese nu recurg la intertext, îndeosebi cele politice, foarte în spiritul lui Vişniec. Toate sunt onorabile, nu mai mult. Horia Gârbea are, evident, un puternic simţ al scenei şi al replicii. Manifestele lui în favoarea teatrului sunt interesante şi ca idei, şi ca expresie a unei pasiuni. Anumite motive recurente arată organicitatea viziunii dramaturgice: mai peste tot, piesele pornesc dintr-un cadru domestic, cazanier, unde un cuplu conflictual (nu totdeauna, paradigma fiind alteori perechea Leonida – Efimiţa) este bântuit de pulsiuni criminale; domesticul conlocuieşte cu scena de teatru, fiind vorba mai peste tot de un teatru în teatru, cu personaje-actori interşanjabili, în care se desfăşoară acţiuni pe jumătate reale, pe jumătate fictive (realitatea şi teatrul sunt, şi ele interşanjabile); în sfârşit, textele au un *background* livresc foarte transparent, alcătuite dintr-un cocteil de personaje celebre din Shakespeare, Ibsen, Cehov, Caragiale şi alţii, implicate într-un joc al vieţii şi al morţii în care elementul ludic e recuperat cu toată seriozitatea. Horia Gârbea este, alături de Vişniec, dramaturgul cel mai înzestrat al generaţiei '80.

ANDREI BODIU
(n. 27 aprilie 1965)



Viitorul „cronicar" al Cenaclului de Luni este unul dintre cei mai tineri optzeciști. A debutat editorial în 1991, cu *Pauză de respirație*, volum colectiv, după modelul din *Aer cu diamante* și *Cinci*, la aceeași editură Litera și cu ilustrațiile aceluiași Tudor Jebeleanu. Debutul, Bodiu îl împarte cu cei trei poeți brașoveni (Caius Dobrescu, Simona Popescu și Marius Oprea) care într-o seară a Cenaclului de Luni de la începutul anilor '80 și-au citit pe mai multe voci producțiile proprii. Poezia lui Bodiu *Cursa de 24 ore*, *Studii pe viață și pe moarte* seamănă cu a lui Alexandru Mușina, a Magdei Cârneci și a lui Ion Mureșan. Caius Dobrescu o consideră expresionistă și o apropie de a lui Ion Caraion și Petre Stoica și Virgil Mazilescu. E o poezie tipic optzecistă, realistă, biografică și sarcastică, ale cărei note Bodiu însuși le va socoti mai târziu definitorii pentru întreaga generație. Prozaicul reprezentării cotidianului și discursul voit dezlânat duc direct la Daniel Bănulescu, adică la acei optzeciști întârziați în care unii au văzut o promoție diferită:

„am trecut prin centru să-mi cumpăr țigări am
intrat într-o plăcintărie a trecut și ianuarie
și a fost destul de cald lângă mine era o femeie
care mânca plescăind m-a scos din
sărite am
vrut să-i pun mâna la gură s-o opresc într-un
fel
dar am zis treaba ei am mâncat însă mai
repede
am intrat într-o librărie să văd dacă nu
i-a apărut cartea lui Marineasa am ieșit după
vreo cinci minute începuse să plouă
bine că
nu ninge mi-am spus" ș.a.m.d.

Lipsit de timbru original, Bodiu a publicat relativ puțină poezie, îndreptându-se spre proză (o carte de note de călătorie prin Europa și un roman despre epoca postmodernistă, în care ficțiunea se amestecă într-o realitate ușor de identificat, până și onomastic, totul tratat reportericește, vioi și antrenant, dar fără relief artistic) și spre o critică de aspect didactic. *Șapte teme ale romanului postpașoptist* este la origine un curs universitar, probabil ca și micromonografiile despre G. Coșbuc și Ion Barbu (descriptive, analitice, temeinic hrănite bibliografic). Cea mai interesantă este *Direcția optzeci în poezia română* (rămasă la un prim volum), o teză de doctorat, consacrată poeziei optzeciste și în care găsim și o primă istorie a Cenaclului de Luni (scrisă înainte, aceea a lui Bogdan Lefter a apărut mai târziu). Ideea este că optzecismul se caracterizează prin câteva valori comune și deopotrivă prin existența unor individualități puternic marcate. Spre deosebire de Țeposu și de Lefter, Bodiu nu are în vedere o panoramă a generației, ci o selecție. Discuția generală, în care, odată consumat istoricul, Bodiu schițează profilul artistic al poeziei optzeciste, e urmată de medalioane consacrate poeților socotiți reprezentativi: Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Mariana Marin, Ion Mureșan, Alexandru

Muşina şi Liviu Ioan Stoiciu. Interesant e că Bodiu nu pare convins că poezia optzecistă se scrie în paradigma postmodernă, amânând de altfel un examen al acestui raport pentru un al doilea volum, deocamdată nepublicat. El pare mai aproape de viziunea antropocentrică a lui Muşina asupra optzecismului decât de aceea postmodernă teoretizată de Lefter şi Cărtărescu.

Memorialişti de ieri şi de azi

Multă vreme s-a crezut că nu există literatură de sertar în România comunistă. Despre samizdat, cu atât mai puţin putea fi vorba. Şi, totuşi, după 1989, au apărut o sumedenie de opere care nu putuseră fi tipărite, sau, dacă fuseseră scrise, cenzura le interzisese ori le mutilase. Marin Sorescu şi-a intitulat un volum *Poezii scrise de cenzură*. Alţii au publicat versiunile originale, destul de deosebite de cele dinainte. În câteva cazuri, autorii şi-au rescris opere care fuseseră confiscate de Securitate. Bellu Zilber a avut două *Jurnale* intime, iar N. Steinhardt trei: o primă formă din *Jurnalul fericirii* fiindu-i confiscată, l-a rescris cu peste o sută de pagini în plus, iar imediat după 1989 *Europa liberă* a difuzat o a treia versiune. Cu puţine excepţii, aceste opere nu sunt de ficţiune. Majoritatea aparţin memorialisticii ori jurnalului intim. Un motiv limpede pentru acest fapt ni-l sugerează Annie Bentoiu în partea a doua a memoriilor ei intitulate *Timpul ce ni s-a dat* (2006): „După 1989, s-au publicat în România şi probabil în toate ţările din Estul Europei o sumedenie de cărţi de amintiri. Unele erau deja scrise şi aşteptau în sertare; majoritatea au apărut mai târziu, parcă încurajându-se unele pe altele, pe măsură ce acumularea informaţiilor dezvăluia o perspectivă mai largă asupra celor întâmplate cu decenii în urmă. Timp de aproape o jumătate de secol, obligaţia de a tăinui unele lucruri sau de a le prezenta deformat, unită cu falsitatea arogantă a discursului public, au compus fiecăruia o imagine incompletă şi uneori aberantă a propriului trecut. Rectificarea acelei imagini este uneori tulburătoare şi poate fi dureroasă. Dar acţionează asupra noastră o irezistibilă magie a adevărului, poate una din forţele cele mai pozitive care au concentrat vreodată energia omenirii". Şi tot Annie Bentoiu explică de ce rectificarea nu s-a făcut prin opere de ficţiune, ci prin memorii: „Ani de zile, am pregătit fişe şi însemnări pentru un roman al vieţii sub comunism, la care într-o bună zi am renunţat brusc. La ce bun să inventezi personaje fictive când ştii că faptul brut, detaliul concret, decizia administrativă, hotărârea judecătorească şi viaţa politică reală ar alcătui, la un loc, cel mai exact şi mai halucinant tablou de societate?". Cărţile de acest fel ieşite la iveală după 1989, câteva postume, aparţin mai multor generaţii de autori, nu toţi scriitori, unii oameni politici sau jurnalişti interbelici (C. Argetoianu, autorul unui jurnal remarcabil, dar exclusiv politic, Pamfil Şeicaru, mult mai interesat în *Rechizitorii* decât oriunde, Stelian Popescu), alţii, surprinşi de comunism în plină activitate creatoare şi interzişi ori arestaţi (Haig şi Jeni Acterian, P. Pandrea, Petru Comarnescu), precum şi mulţi încă tineri în 1944, trecând printr-o cumplită experienţă carcerală după aceea (Lena Constante, Adriana Georgescu), destui împiedicaţi să debuteze la vreme (I. Negoiţescu, N. Balotă) sau cuprinşi, la bătrâneţe, de remuşcări, după ce colaboraseră cu vechiul regim (Vera Călin, Romul Munteanu). Un caz special este al *Jurnalului* lui M. Sebastian, imposibil de publicat în timpul vieţii autorului, deşi ştiut prietenilor, căruia cenzura antonesciană îi ridicase dreptul de semnătură, ca tuturor scriitorilor evrei, păstrat cu grijă de fratele său şi scos la un moment dat din ţară, spre a vedea lumina tiparului abia în anii din urmă, cu un mare ecou internaţional.

Acest eterogen capitol de istorie literară își află locul ca un epilog al epocii comuniste, fie și numai fiindcă îndreaptă imaginea strâmbă despre o istorie pe care literatura realist-socialistă a falsificat-o până la nerecunoaștere.

O mărturie de închisoare, dar și de viață cotidiană din România de la începutul anilor '50 este volumul DINEI BALȘ (1903-1998) *Drumuri pustiite* (1993), care a mai publicat trei cărți de proză scurtă, neînregistrate de dicționarele literare. În aprilie 1948, la câteva zile după arestarea lui Alexandru Balș, soțul (a cărei moarte la Pitești o zugrăvește într-o pagină cutremurătoare Ion Ioanid), Dina însăși este invitată pe neașteptate la Ministerul de Interne, unde e închisă în celula în care se aflase Mihai Antonescu („Sunt și mor nevinovat!", scrijelise fostul prim-ministru deasupra patului), expediată apoi la Văcărești, mai întâi ca „politică", apoi, pentru niște monede de aur nedeclarate, tot acolo, ca deținută de drept comun și eliberată după doi ani. Între timp, aproape întreaga familie i se afla în închisoare, unde nora va da naștere unei fetițe (povestea aceasta neobișnuită va fi relatată de însăși mama fetiței, Ioana Berindei, într-o carte de interviuri cu Doina Betea). Memoriile Dinei Balș îi sunt dedicate Ruxandrei, nepoata. Eliberată, se va ascunde pe la prieteni și rude de teama unei noi arestări, până când va fi grațiată de o pedeapsă din care executase o jumătate de an în plus. „Ți-au dat mai puțin decât ai făcut...", îi spusese avocatul care o apărase la proces. „Ți-au rămas rezerve!" Închisoarea nu e încă, la sfârșitul anilor '40, aceea care va fi la începutul anilor '50. Anchetatorii provin din fosta Siguranță (Securitatea va lua ființă în 1949) sau cine știe de unde. Directorul de la Văcărești e fost muncitor, precedat în funcție de o evreică unguroaică al cărei vocabular românesc se reduce la „aste criminal politic!". Gardienii sunt mai degrabă inculți decât bestiali, întrebând cu candoare ce vrea să zică „atout" sau dacă „Salzburg" nu e cumva o cunoștință a regelui Mihai. La arestare, Ioanid avea 23 de ani, Dina are 45. A trăit până acum, ca orice aristocrată, cum îi place să precizeze la anchetă când i se cere să declare clasa socială din care face parte, și acum, deodată, cunoaște mizeria și promiscuitatea temnițelor comuniste. Comentariile ei nu sunt politice. Habar n-are de ce e închisă. Monedele de aur le cumpărase legal de la Banca Națională. Totul i se pare kafkian, fără sens. Detaliile vieții de închisoare sunt însă cu atât mai teribile. Totul e zgomotos (de la răcnetele soldaților sovietici, mai toți beți, care traversau în camioane Bucureștii toamnei lui 1944, la comenzile asurzitoare ale gardienilor), rău mirositor, murdar. Sigur, lucrurile stau la fel și în închisorile pentru bărbați, mai puțin scenele de viol ori pur și simplu de acuplare, mult mai frecvente în închisorile de femei, unde gardienii sunt bărbați, și unde, la drept comun, celulele pentru ambele sexe sunt vecine și de obicei cu ușile date de perete. Ceea ce diferă aici este perspectiva. Sensibilitatea feminină e mult mai ascuțită, impresionată de amănunte care scapă bărbaților: „Dar la noi, la politice, părul este elementul neplăcut, pe care-l găsești la tot locul: agățat de scândurile podelelor, de scândurile paturilor, ghemulețe aruncate sau ascunse sub saltele, smocuri prinse de pături. În temniță cade părul mult și cade pe unde vrei și nu vrei, pe tot locul, adesea îl scoți din gamelă". E greu de imaginat că unui bărbat i-ar fi venit ideea să solicite gardianului o bonetă pentru a-și acoperi părul la duș, cum face Manți Radian, „cu naivitate craioveanească", posesoarea unei „coame într-adevăr senzaționale". Dina Balș, care a publicat și câteva volume de proză (*Pânda*, 1971, „povești adevărate", *Zborul vieții*, 1976, *Zăpada în flăcări*, 1985, „schițe"), îl surprinde, într-un portret concis, singurul, se pare, din toată memorialistica, pe însuși funestul Nicolsky:

„În toiul nopții – ceas nu aveam, dar trecuseră multe ore de la cină – a trecut prin fața zidului de sârmă o delegație întreagă foindu-se plină de respect în jurul unui personaj pătrat, cu haine cenușii, cu o față mare, inexpresivă, sub o

pălărie cu boruri, tot cenuşie. Tot prin zvon am aflat că eminenţa aceasta cenuşie ar fi Nicolsky. A trecut încet pe culoarul exterior, privind prin plasele de sârmă în celule. Era înfiorător de cenuşiu, haine, mutră, expresie. Avea totuşi aerul că aprobă lamentabilul spectacol al bietelor fiare de dincolo de plasa de sârmă. Cei din jurul lui parcă-l duceau pe braţe, atât de grijulii erau".

Tovarăşele de închisoare ale Dinei Balş sunt de obicei soţiile unor foşti politicieni, legionare, basarabence iar, la drept comun, hoaţe, prostituate, criminale. Între cele dintâi, o prezenţă mută pe toată durata închisorii e soţia lui Boieru, asasinul lui Iorga, alta e soţia lui Pătraşcu, şeful Ajutorului Legionar (cu ai cărui copii am fost coleg la şcoala primară). Între cele din urmă, cea mai stranie este Sinica, personaj al unei poveşti de iubire sfârşită prin crimă, pe care o relatează ea însăşi cu o inocenţă infinită:

„Sinica este o asasină cu chip de înger. Nu pot şti cât este minciună şi cât este adevăr în ce spune. A crescut-o de mică o maică de la o mănăstire din judeţul Buzău. Când avea 17 ani, a trecut pe acolo plutonierul de jandarmi, un bărbat, ceea ce nu văzuse ea niciodată. A fost de ajuns să se întâlnească o dată, în singurătate, în creierul munţilor, ca să se lege între ei o dragoste pătimaşă. De la o vreme nu le-au mai ajuns întâlnirile prin pădure cu teamă să fie surprinşi; le-a încolţit ideea să trăiască şi ei împreună ca oamenii. Cum, necum, – ea învinovăţindu-l pe el, că lui i-a venit ideea – s-au gândit că dacă ar avea bani şi-ar putea împlini visul. Bani ar fi uşor de găsit, spunea el, chiar aici, căci măicuţa bătrână care o crescuse avea desigur economii. Au sugrumat-o într-o noapte ca pe un pui de găină – nici nu s-a zbătut, spunea Sinica. Era bătrână şi slabă. Doar a strigat-o pe ea, cât a mai putut ţipa. Apoi a fost gata. Iar ei au început să cotrobăie prin chilie, pe sub saltea, prin toate ungherele, dar nu au găsit decât şase sute de lei. Atât. Povesteşte cu vioiciune şi indiferenţă, parcă s-ar lăuda. Adaugă în final, cu cinism: «Nu făcea daraua cât ocaua, dar acum maica era moartă şi ce mai puteam face decât să fugim?». Nu au ajuns prea departe, numai până la Ploieşti, acolo i-a prins, şi iaca, aveau de făcut douăzeci de ani de temniţă fiecare [...]. Povestea cu necaz şi fără urmă de remuşcare că «femeia aia i-a încurcat viaţa». «Era rea?», întrebă o deţinută. «Nu, dar mie tot mi-a stat în cale cu rugăciunile ei, cu vorba ei, cu mai ştiu eu ce, că nu mai puteam sta acolo departe de lume» [...]. «Acu, ce-o fi ...» spune ea şi ochii verzi se rotesc ca şi când ar căuta soluţia acestui destin vitreg, dar nu este tristă, ba chiar este gata întotdeauna de râs."

Una dintre cele mai neaşteptate cărţi de memorii (cu pagini de jurnal) este *Troica amintirilor. Sub patru regi* (2002) a lui GH. JURGEA-NEGRILEŞTI (n. 1904), figură necunoscută până acum în viaţa culturală şi politică de dinainte de al Doilea Război, descendent, totuşi, pe linie paternă dintr-o veche familie de boieri moldoveni, dăruită cu o moşie de Alexandru cel Bun, iar pe linie maternă din aristocraţia rusească. Numele Jurgea (sau Jurg) e menţionat în *Arhondologia Moldovei.* Memorialistul era înrudit cu Duiliu Zamfirescu şi Lascăr Catargiu. A cunoscut îndeaproape întreaga clasă politică românească din secolul XX, ca şi pe majoritatea scriitorilor vremii. Paşii i s-au încrucişat cu ai altor memorialişti consacraţi aceleiaşi epoci precum Dina Balş, care şi-a scris amintirile la venerabila vârstă de 90 de ani, C. Argetoianu şi Pamfil Şeicaru. Jurgea-Negrileşti a fost determinat să scrie de C. Ţoiu, care i-a şi publicat câteva fragmente în *Almanahul literar* al Asociaţiei Scriitorilor din Bucureşti cu puţin timp înainte de 1989 şi i-a prefaţat memoriile postume. Deşi fără studii universitare, dar cu o educaţie solidă în familie, vorbind franceza şi rusa înaintea românei, mare devorator de cărţi, Jurgea-Negrileşti e înzestrat cu darul natural al povestitorilor moldoveni, descinzând din stirpea autorului *Serilor de toamnă la ţară* şi deopotrivă a lui Mateiu Caragiale. *Troica amintirilor* este savuroasă prin bogăţia informaţiilor şi prin umor, operă de incontestabil talent. Nu se poate şti ce-i datorează lui C. Ţoiu care l-a

descoperit, dar vraja anecdotelor mereu semnificative și deseori picante e comună amândurora. Epoca dintre 1900-1944 la care amintirile se referă este evocată în culori tari, populată de personaje istorice, unele intrate în opere de ficțiune, de la bunicul Kartamișev, consulul Rusiei la Galați înainte de Primul Război, și de la amiralul Vessiolkin, fiul natural al țarului Alexandru al III-lea, la Brătianu, Armand Călinescu, M. Manoilescu, George Enescu, Cantacuzino-Grănicerul, Ionel Ghika, fiul Nababului, Corneliu Zelea Codreanu, M. Sadoveanu, Păstorel Teodoreanu, O. Goga, Ion Vinea, Cezar Petrescu și mulți alții. Un extraordinar talent literar face de neuitat pagini precum cea dintâi plimbare cu automobilul, un Fiat „Landaulet de la Ville" de 12 C.P., înainte de Primul Război, o partidă de poker sfârșită cu moartea perdantului și refugiul câștigătorului într-o mateină deboșă bucureșteană, care-i servește norocosului și de ascunzătoare, cele din urmă petreceri galonate de la Consulatul rus din Galați, înaintea prăbușirii din 1917, cafenelele bucureștene din interbelic, scene dintre cele mai diverse din viața politică românească sub Carol al II-lea și atâtea altele.

Memoriile lui Jurgea-Negrilești, tipărite postum prin grija soției lui, Doris, ea însăși din familia sârbească a Obrenovicilor, sunt mai mult decât un document, o operă literară viabilă, prilej pentru o lectură absolut încântătoare.

PETRE PANDREA (1904-1968) s-a făcut cunoscut prin *Manifestul „Crinului Alb"* publicat în *Gândirea* lui Crainic în 1928, ca replică ortodoxistă la *Itinerariul spiritual* al lui Eliade. Manifestul îl semna Petru Marcu-Balș (numele adevărat la care îl adăuga pe acela al orășelului din Romanați unde se născuse). Cosemnatari erau Ion Nestor, viitorul mare arheolog, și Sorin Pavel, pomenit deseori în memoriile lui de către Pandrea, filosof fără cărți (i se cunoaște o unică contribuție) și apropiat al lui Horia Sima, refugiat după 1944 la Sibiel, lângă Sibiu, unde făcea pe învățătorul, ascuns de ochii autorităților de către un cumnat al tatălui meu, care era directorul școlii din sat. Unul din fiii lui, coleg cu mine la „Gh. Lazăr" din Sibiu, a lăsat două volume de epigrame, foarte subtile artistic, probabil cele mai reușite, la noi, într-un gen nemaiomologat de critică. Pandrea, care a debutat ca simpatizant al ortodoxiei lui Crainic, a devenit curând un om de stânga. După studii juridice și de filosofie în Germania și prin alte părți, a trăit din avocatură întreaga viață, mereu însă în contra curentului, apărându-i în procese pe național-țărăniștii scoși de Carol din viața politică sau pe evreii și pe comuniștii persecutați sub dictatura antonesciană, iar după 1944, pe foștii politicieni burghezi oropsiți de dictatura proletariatului ori pe sectanții religioși pe care-i vâna Securitatea. A fost arestat de patru ori înainte de 1944 și de două ori după aceea, ieșind definitiv doar odată cu amnistia generală din 1964 a „politicilor". „Opera mea va fi viața mea", nota el în *Memoriile Mandarinului Valah* scrise, ca și *Noaptea Valahiei* sau *Jurnal intim*, între două arestări, confiscate și restituite familiei parțial după moartea autorului, altele știute doar din titlurile indicate de Pandrea însuși. Amândouă volumele (*Memoriile* fiind un colaj de patru cărți care, sub diverse titluri, sunt una și aceeași) au văzut lumina tiparului abia după 2000 ca și *Turnul de ivoriu* sau *Soarele melancoliei*. Au fost recenzate cu entuziasm necritic, probabil pentru referințele extrem de bogate la viața politică a României din mai bine de jumătate de veac. Pandrea a fost un om instruit, inteligent și dotat cu o memorie excepțională. Cu toate numeroasele informații și date greșite (inclusiv data nașterii proprii, pe care o împinge cu trei zile mai târziu ca să cadă de Sfinții Petru și Pavel), cărțile sunt o sursă inepuizabilă pentru cotidianul politic și pentru viața intimă dintre 1928 și 1968. Pandrea este un bârfitor impenitent, memoriile lui se constituie dintr-un amestec de jurnal intim ținut la întâmplare și de amintiri destul de suspect actualizate, sărind de la una la alta, repetând, uneori în variante, întâmplările, fără speranță de a fi făcute publice vreodată, neglijent redactate și

suferind de limbuţie şi fără artă. Ca scriitor, Pandrea este vioi, are gura slobodă, gata oricând de observaţii răutăcioase, raportor de anecdote, multe triviale, fără capacitate evocatoare ori dar portretistic. Memorialistica lui este documentar foarte preţioasă însă cu totul lipsită de stil. Mai nimeni nu iese nevulnerat din condeiul lui Pandrea. Există şi *une bête noire*, care este Mihai Ralea, împărţind cu Belu Silber dezonoarea de a fi victima constantă a vindictei verbale a memorialistului. Uneori formulările sunt norocoase: P.P. Negulescu e un „filosof hieratic şi hepatic", Haig Acterian „un pudic, senzual, catifelat, ca un covor de Şiraz", Geo Bogza, „ţârcovnicul revoluţiei", Iosip Broz Tito „un comitagiu balcanic" iar Arghezi „are stofă de măscărici pe un fond de gospodar monah". Maliţiile, mai mult sau mai puţin justificate, se ţin lanţ: „Galaction mi se părea superficial şi livresc, niţeluş escroc, Pătrăşcanu era un candid, Panait Istrati un semidoct, Brătescu-Voineşti un cap de pasăre şi G. Ibrăileanu prea maladiv". Nu rareori nivelul este de bârfă joasă şi vulgară: „Filosoful Emil Cioran cădea într-un delir erotic la beţie [...]. În grupul de cheflii de la Sibiu se afla un oarecare Zepraţan, un profesor secundar, care avea un penis de dimensiuni enorme. Cioran, beat, se aşeza în genunchi, în hazul tuturor, şi încerca să fie binecuvântat şi bătut în cap cu acest instrument pentru a filosofa mai bine, pretinzând că în penis se află alfa şi omega filosofiei..." Gustul pentru mahalaua morală îl face să vadă peste tot scenarii, otrăviri şi alte crime. Nicadorii lui Nae Ionescu l-ar fi împuşcat pe Duca din ordinul filosofului, aflat ca din întâmplare în seara cu pricina la Sinaia, şi cu asentimentul lui Carol. Nae, la rândul lui, ar fi fost otrăvit de oamenii lui Moruzov din ordinul Lupeascăi şi tot cu acordul regal. „Hilariantul poet" O. Goga ar fi murit otrăvit de fatala Veturia. Cei mai mulţi dintre politicienii şi intelectualii vremii ar fi fost agenţi ai Siguranţei, iar după 1948, ai Securităţii: Ralea, Silber, Călugăru, Stenar, Kalustran, Sebastian. Pandrea are, cu decenii bune înainte, obsesia dosarelor. Cu toată parada de seninătate morală, reflectată în porecla Mandarinului Valah, dată de prietenii de la „Meridianul craiovean" al anilor '30 şi asumată definitiv, el e în definitiv un ranchiunos neslujit însă de geniul arghezian al imprecaţiei. Artistic, memorialistica lui trăieşte din petulanţă şi dintr-un soi de voioşie limbută chiar atunci când evocă tragedii. Printre paginile demne de reţinut se află cele de jurnal din ziua executării lui Pătrăşcanu (care îi era cumnat) în închisoare, când nu ştie cum să ducă acasă groaznica ştire. Pagina se cuvine reprodusă ca o probă de ce ar fi putut să fie *Memoriile* dacă autorul nu le-ar fi tratat atât de des ca pe un mijloc de a-şi defula frustrările, dînd curs celor mai negre umori:

> „Ştiam de tragedie cu 48 de ore înaintea
> comunicatului oficial.
> Cum să parez trăznetul în cuibul meu de
> vulturi? Sora şi nepoţii lui îl adorau. Ei sunt
> soţia şi copiii mei.

Comunicatul a apărut în ziua Floriilor, ziua de naştere a fetiţei, care poartă şi numele de Nadia-Lucia-Fiorela. Azi, 19 april, se împlinesc 23 de ani de când a început înrudirea, prin sământa care nu piere, şi face legături indestructibile între oameni din familii diferite, sământa căsătoriei şi a rodniciei.

Am procedat olteneşte.

Am luat papornița şi am plecat la Piaţa Obor pentru cumpărături duminicale, gospodăreşti. Am luat 25 de lei şi am lăsat ultimii 100 de lei acasă (te poţi aştepta la orice arestare)...

Fetiţa mi-a cerut zambile de ziua ei. Le-am cumpărat cu strângere de inimă. Sunt flori mortuare, la noi, în Oltenia. Când le-am cumpărat, dimineaţa la ora 8, eram sigur că-l împuşcă. Erau flori pe mormântul lui.

Am mai cumpărat nuga şi 100 grame de pişcoturi: dulciuri pentru fetiţă.

Apoi, 2 pâini albe mari (pâine de înmormântare)...

Am mai luat mâţişori de Florii, prapuri pentru porţi, prefaţă la Săptămâna Patimilor.

Am cumpărat sământă de flori (un pacheţel de cârciumărese), de mărar şi de lubeniţă. Împre-

ună cu 33 de nuci le-am pus în grădina casei provizorii unde locuiesc. Am greblat frumos terenul şi, sub început de ploaie vesperală, am pus florile, mărarul şi lubeniţele. Dimineaţa, în zori, în plină ploaie, am îngropat nucile în parcela demult destinată acestei operaţii, de la 11 mai, de când mi-am redeschis biroul de avocatură, biroul de lepoşi penali.

Sufletul meu ar putea fi întristat până la moarte, fiindcă flăcăul meu rămas singur la Poiana Ţapului, cu liceul lui sinaiot, mi-a telefonat, în spaimă, despre împuşcarea lui «Mo'-Coca» (Lucreţiu). L-am liniştit. I-am ordonat să rămână pe loc. Sora, bravă, l-a întrebat de Ţuleta şi pisoii ei, de Ţuţi, câinele fidel. Maică-sa, quasi-leşinată, a auzit ştirea din gura feciorului, ştirea pe care eu cu fetiţa o ascunsesem de 8 ore. Seară gravă. Fetiţa şi-a făcut lecţiile. Am fumat în tăcere. Le-am pregătit ceaiul [...]

Pulberea uitării se va aşterne peste mormântul lui.

Dar unde-i este mormântul?"

Din copioasa operă de „animator cultural", cum l-a numit Eliade, a lui PETRU COMARNESCU (1905-1970), (traduceri din engleză, biografii şi micromonografii de plasticieni, însemnări de călătorie ş.a.), nu prezintă interes literar (şi acesta, relativ) decât *Jurnalul* tipărit postum în 2003, după manuscrise incomplete şi pe alocuri indescifrabile, întins pe treizeci de ani (1923-1930, doar fragmente disparate, şi 1931-1962, cu goluri, dar mai consistent). Comarnescu a fost bine situat de Dan C. Mihăilescu (*Literatura română în postceauşism*) în rândul al doilea al generaţiei '27. Sub raport ideologic, e mai aproape de Sebastian („nesinceritatea lui...") ori Aderca decât de Eliade ori de Cioran, simpatizând totuşi, el, om de stânga, cu naţionalistul bine temperat Vulcănescu. Anglofil şi „americanolog", Comarnescu a scris pagini banale despre *Homo americanus* (1933) şi despre SUA (unde a fost în 1968), a tradus din O'Neill şi T.E. Lawrence după ce a stilizat, în anii '50, traduceri din foarte mediocri scriitori ruşi şi sovietici, descoperindu-şi târziu o nouă vocaţie în studiul monumentelor religioase din Bucovina. Ataşurile sale faţă de stânga, ce e drept, necomunistă, l-au cruţat după 1948 de mizerie sau de închisoare, fiind o vreme funcţionar la Direcţia Teatrelor, sub mâna şi îndrumarea lui N. Moraru („Conferinţa de aproape trei ore ţinută duminică, 8 februarie [1948], la Teatrul Comedia, de dl. N. Moraru, m-a pus serios pe gânduri, cerându-mi o revizuire a poziţiei mele în faţa actualei realităţi sociale. Erau şi observaţii juste acolo..."). Să colaborezi cu un om ca Moraru e una, dar să-l iei în serios într-un jurnal intim, e cu totul alta. Dacă nu cumva (ceea ce în 1948 nu devenise o problemă) se temea de ochi străini. Înclinaţia spre compromis a lui Comarnescu este ilustrată de toată conduita lui de după război. Relaţiile strânse cu Traian Filip, reprezentantul lui I.C. Drăgan în România ceauşistă, prefaţa la ediţia din 1999 a lui *Homo americanus* semnată de o altă figură sinistră a epocii lui Ceauşescu (după Moraru al epocii Dej), E. Florescu, arată că stânga antebelică a lui Comarnescu făcea pereche bună cu naţional-comunismul postbelic. Luat în sine, dincolo de alte considerente, *Jurnalul* e un documentar pasabil, chiar şi pentru anii '50 (în ciuda faptului că după 1956 el redevine „maiorescian", adică limitat la însemnări zilnice fără comentarii, cum fusese şi înainte de 1930), cu destule omisiuni semnificative ori complezenţe faţă de regim. Spre deosebire de Pandrea, Comarnescu dă rareori curs umorilor personale („dobitocul de G. Oprescu", „Radu Bogdan un idiot", „I.M. Sadoveanu egoist scârbos şi ipocondru") şi în general portretelor (Belu Silber, „întâi evreu, pe urmă marxist şi în al treilea rând un băiat deştept" ori M. Polihroniade, „un sadic intelectual"). Pagina interioară, morală, e rarisimă: „În metafizică am nevoie de Dumnezeu, dar în viaţă n-am nevoie decât de *spiritul* meu..." (1931) „Mediocritatea şi fărâmiţarea meschină a existenţei mele mă înnebunesc" (la fel). Până şi câte o pată de culoare (M. Eliade dând alune veveriţelor din campusul de la Chicago, în 1968)

rămâne izolată în cenuşiul notelor cotidiene din *Jurnal*.

De la ARŞAVIR ACTERIAN (1907-1997) şi de la sora lui, JENI ACTERIAN (1916-1958), au rămas două jurnale intime foarte interesante, deşi foarte diferite. Fratele lor mai mare, Haig, arestat ca legionar de Antonescu în ianuarie 1941 şi trimis apoi, în schimbul detenţiei, pe frontul de Est, la anumite insistenţe, ca să fie ucis de o bombă în august 1943, s-au păstrat de asemenea câteva scrieri, unele despre teatru, fără mare valoare. Jurnalul lui Arşavir Acterian este un bun document moral, mai ales pentru anii de dinainte de război, dar nu lipsit de atractivitate nici în consemnările, foarte sumare, dintre cele două perioade petrecute în închisorile comuniste şi mai ales de după eliberarea din 1964. Arşavir a fost deţinut o dată, la Canal, între 1949 şi 1953, apoi condamnat în 1959 în lotul Noica-Pillat. Ţinea, nu chiar regulat, jurnal încă din tinereţe, când a şi publicat prin reviste unele pagini. Era un om fin, cultivat, mai puţin fascinat de politică decât Haig sau de glorie postumă ca Eliade. N-are energia copilărească a acestuia, nici vocaţia literară a Jeniei. E „leneş", aton, „spectator". *Jurnalul unui om leneş* din tinereţe este unul „interior", care-l arată pe Arşavir dilematic, descumpănit şi melancolic. Mai târziu, la bătrâneţe, notele zilnice se referă mai mult la oamenii din jur. Trăind 90 de ani, Arşavir a fost contemporan nu numai cu generaţia dinaintea celei de care aparţinea, dar şi cu generaţia '80, aşa-zicând a strănepoţilor. Paginile sunt pline de referinţe la M. Eliade, („suflet planturos şi spirit transcendent"), E. Ionescu, Ion Barbu, Emil Botta („îmi place adolescenţa lui tristă, vlăguită"), Virgil Gheorghiu („*poseur* simpatic"), Horia Stamatu, C. Fântâneru, Al. Robot, dar şi, câteva decenii mai târziu, la Andrei Pleşu, Sorin Alexandrescu, G. Liiceanu, N. Manolescu, Wanda Mihuleac, M. Nedelciu, Ion Nicodim şi alţii. *Jurnalul lui Nastratin*, cum se intitulează partea postbelică, nu e totuşi nici el un veritabil tablou „de la vie littéraire", ca al Fraţilor Goncourt pe care Arşavir îl citea în adolescenţă, amator cum era, ca toată generaţia '27, de astfel de lecturi (Stendhal, Novalis, Renard, Julien Green, Gide etc.).

Incomparabil superior, unul dintre cele mai valoroase din câte avem, este *Jurnalul unei fete greu de mulţumit* al surorii mai mici a lui Arşavir şi Haig. Istoria conservării şi publicării lui este în sine semnificativă. A scăpat din trei percheziţii (prima chiar în zilele când a fost arestat Haig din ordinul Mareşalului) încuiat apoi într-un cufăr şi îngropat. Unele margini de pagini au venit totuşi în atingere cu pământul şi s-au degradat. După moartea Jeniei, Arşavir şi-a făcut scrupule din a-l încredinţa tiparului. Jenia, care a ars ea însăşi un caiet, nu-l vedea publicat. În 1937, când avea 21 de ani, scria:

„A devenit o obişnuinţă să iau caietul şi să scriu. De când ştiu că-l încui în partea asta, special făcută, a bibliotecii şi că nimeni nu poate să citească ce am scris, am impresia că face parte din mine. De fapt nu ştiu de ce scriu. După cum spuneam, probabil din obişnuinţă. Când l-am început eram un copil încă şi aveam tot felul de ambiţii literare. Mai târziu, când au dispărut ambiţiile de tot felul şi mai cu seamă cele literare – scriam totuşi pentru cineva. Nu ştiu pentru cine, dar scriam cu ideea în subconştient că ce scriu va fi citit de cineva. De asta îmi dau seama *acum*. Aveam tot timpul grijă să păstrez un fel de notă de discreţie. Cu vremea însă am pierdut din vedere asta şi caietul meu a devenit atât de intim (o parte din mine), încât ideea că ar putea să fie vreodată citit de cineva pur şi simplu n-o pot măcar imagina. Ar fi o dezgolire, a cărei idee mi-e intolerabilă."

Ce e drept, avem puţine jurnale „interioare", intime, sincere fără complezanţă şi la fel de brutale ca acela al Jeniei Acterian. E curios că Dan C. Mihăilescu, în panorama pe care a făcut-o genului, l-a citit ca pe mărturia caracteristică datorată generaţiei '27. Jeni era, probabil, cea mai tânără din generaţie, dar nu asta a împiedicat-o

să depună cu adevărat o mărturie general valabilă, ci modul foarte personal al jurnalului ei. Comparat cu al lui Sebastian, de exemplu, acoperind minuţios aceiaşi ani (după război, devine aproape telegrafic), *Jurnalul unei fete greu de mulţumit* pare evacuat de istorie, politică, legionarism, război. Moartea lui Haig pe front e notată după patru ani, vara lui 1940 e absentă, rebeliunea legionară e trecută în zbor pe o pagină iar debarcarea lui Carol al II-lea abia însemnată, încheierea păcii nu există, după cum nu există mişcările antisemite studenţeşti (deşi Jeni e studentă şi-şi relatează cursurile ori examenele portretizându-şi dascălii şi colegii), asasinatele (Duca, Armand Călinescu, Iorga, Codreanu însuşi) şi restul. Jeni s-a aflat totuşi constant în compania majorităţii protagoniştilor politici ai vremii, l-a „iubit" pe Nae Ionescu, s-a văzut mai mereu cu Mircea şi Nina Eliade, cu E. Cioran, E. Ionescu, Marietta Sadova (care îi este cumnată) şi alţii. Aceste absenţe provin din natura însemnărilor ei zilnice. Jeni Acterian este o adolescentă sensibilă, lucidă, devoratoare de cărţi şi de filme, care citeşte laolaltă romanele franţuzeşti de a doua mână traduse ori nu din anii '30 şi pe Platon, absolvă Filosofia cu o teză de logică matematică şi e în stare să emită aprecieri din cele mai judicioase despre literatură. Jurnalul este, în felul lui, o capodoperă de autoscopie, un pic patetică şi excesivă, document al unor frustrări şi panici existenţiale perpetue, fără poză, direct, onest, „inocent", în pofida lucidităţii mereu vii. Destul de târziu, în adolescenţă se trezeşte pofta de a-şi trăi aşa-zisa viaţă, dragostea, sexualitatea. Paginile iubirii pentru Alexandru Dragomir sunt excepţionale, în amestecul de patimă şi dezvoltare, de apetit şi de scârbă. Portretul filosofului rezultat din notele zilnice ale îndrăgostitei până peste urechi şi definitiv dezamăgite este unul dintre cele mai fascinante din câte ne-a oferit literatura română, de ficţiune ori nu. Astfel de portrete mai sunt în *Jurnalul unei fete* al Alicei Botez, cea lipsită de „tentaţia vieţii" şi care „nu ştie să fie intimă" (spiritual) sau al lui E. Ionescu, „artist", teribilist, genialoid, profund serios în imensa lui inteligenţă şi deopotrivă burlesc, cabotin. Universitatea bucureşteană de la sfârşitul deceniului 4 este alta decât la Sebastian: profesori mediocri, demodaţi, stupizi (Drouhet, Motru, Negulescu, Florian), dar oferind studenţilor o extraordinară cură de cultură solidă şi neprovincială. Lecturile şi gusturile fetei greu de mulţumit stau mărturie pentru acest paradox.

Uitată de la un dicţionar literar la altul şi neconsemnată de Dan C. Mihăilescu, cronicarul memorialiştilor, LENA CONSTANTE (1909-2007) a lăsat despre lumea şi închisorile comuniste o mărturie comparabilă mai degrabă cu a Nadejdei Mandelstam, pe care n-o citise, decât cu a lui London, la al cărui *L'Aveu* se referă totuşi în chip direct. Scriindu-şi târziu memoriile (*Evadare tăcută*, 1992, *Evadare imposibilă*, 1995), Lena Constante se întreabă şi-şi răspunde cu multă modestie: „Înainte de a începe să scriu toate acestea, am şovăit o vreme. Nu sunt scriitor. De ce să scriu? La ce bun? Câţiva, mult mai în măsură decât mine, au făcut-o. N-aş putea să spun nici mai bine, nici mai mult. *Mărturia* a fost scrisă. Ea spune tot". Când îşi începea amintirile, Lena Constante publicase totuşi două cărţi pentru copii, concepute se pare în închisoare şi ilustrate de Harry Brauner, soţul ei. Politic nu fusese direct angajată, prezenţa ei în boxa procesului Pătrăşcanu datorându-se colaborării întâmplătoare la primul teatru de păpuşi din România cu soţia demnitarului comunist. „Eu n-am fost decât un figurant", declară Lena Constante. „Atunci de ce scriu? Pur şi simplu ca să depun şi eu o mărturie omenească. Pe cât posibil, să nu vorbesc de aspectul politic al detenţiei mele. Vreau să vorbesc despre starea de detenţie ca atare." Ceea ce cărţile ei şi fac. Lena Constante este de două ori inocentă. O dată în sens juridic (deşi a fost condamnată la 12 ani, din care 8 la izolare), a doua oară în sens moral. Amintirile ei sunt de o simplitate emoţionantă, ca şi ale soţiei lui Mandelstam, firesc-umane în ciuda bestialităţii anchetatorilor şi a paznicilor. Lena Constante

numără zilele, orele, secundele. E leit-motivul cărții ei. Totul e scris pe un răboj invizibil. Cu migală și fără patos. Nu e nimic de înțeles și de justificat – nici acuzațiile, nici refuzul colaborării, nici bătăile, nici privarea de somn și de hrană, nici izolarea. Și totuși Lena Constante nu se plânge. Nu e vinovată nici de spionaj, nici de ostilitate față de un regim în care nu apucase să trăiască (în 1948 e arestată prima oară, în 1950, a doua oară, ca să iasă în 1962). Și nu știe nici măcar de ce i se înscenase procesul. Poate pentru că îi întâlnise absolut întâmplător pe soții Pătrașcanu, în 1943, într-un orășel de munte, unde se aflau în domiciliu obligatoriu, ocoliți de toată lumea. Scena e relatată în partea a doua a *Evadării tăcute* într-o scurtă retrospectivă. Memoria reține zilele și detaliile cotidiene. E doldora de senzații dintre cele mai variate și mai teribile, veritabilă fiziologie carcerală. Și nu atât umilința sufletului, cât murdăria corpului o obsedează pe autoare. O femeie încă destul de tânără, îngrozită de sudoarea, care nu e numai a fricii, a propriului trup. Cărți puține, din când în când (Gorki, Maiakovski), ciocănituri în peretele vecin, câteva rânduri scrise cu sânge pe un colț de hârtie, desene cu săpun pe geamul celulei, iată întreg repertoriul cotidian al unei tinere femei singure al cărei destin se află în mâinile călăilor ei. Ce nedrept și abject sună, în aceste condiții, caracterizarea pe care Petre Pandrea i-o face Lenei Constante (și totodată lui Brauner): „scursori levantine fără morală". Explicabilă (dar nu justificabilă) doar prin ura pe care Pandrea o purta cumnatului său Pătrășcanu, în procesul căruia Lena și Harry fuseseră târâți.

Confiscat de două ori de către Securitate, în 1972 și 1984, în două versiuni, se pare, diferite, cea dintâi fiindu-i restituită autorului în 1975, *Jurnalul fericirii* al lui NICOLAE STEINHARDT (1912-1989) este o capodoperă a memorialisticii noastre de la sfârșitul secolului XX. Anchetat, cu ocazia confiscărilor, din temerea Securității că *Jurnalul* ar putea fi tipărit în străinătate, Nicolae Steinhardt este obligat să dea cinci declarații numai cu ocazia percheziției de la Rohia din 1984, când își prezintă el, cel dintâi, cartea. Într-o lumină politic corectă, firește. Înainte de opinia criticii literare (*Jurnalul fericirii* a apărut abia în 1991, după moartea autorului și, odată cu el, numeroase recenzii) mai există o prezentare a cărții, nesemnată, datorată foarte probabil unui ofițer de Securitate, deși seamănă bine cu acele referate editoriale din anii comunismului. Ea a fost reprodusă din arhiva CNSAS în volumul *Nicu Steinhardt în dosarele Securității* (2005). Redactată profesionist, cu acuratețe, și nu în jargonul caracteristic al instituției cu pricina, nota din iunie 1984, intitulată modest *Apreciere cu privire la lucrarea „Jurnalul fericirii" de Steinhardt. Nicu Aurel* conține o descriere cât se poate de obiectivă a cărții:

„Lucrarea reprezintă rememorarea efectivă a detențiunii de cinci ani pe care autorul a suferit-o între 1960-1964. Se împletesc de fapt trei fire narative: primul este descrierea propriu-zisă a detenției, a anchetei, a procesului; cel de-al doilea este reamintirea unor episoade din tinerețe sau dinainte de a fi arestat; al treilea fir narativ, la fel de important ca și primele două, descrie procesul de convertire religioasă, de trecere la un ortodoxism fervent a autorului. De la început trebuie spus că autorul nu face niciun secret, ci dimpotrivă declară lipsa oricărei aderențe și simpatii față de comunism. Din această perspectivă, descrie arestarea și sentința ca fiind abuzuri grosolane, iar condițiile din diferite penitenciare (Jilava, Gherla, Aiud) ca fiind «infernale», inchizitoriale, «de coșmar». Pe această linie reamintește și de «reeducarea de la Pitești, de Țurcanu» și de atrocitățile pe care afirmă că le-a auzit de la deținuții mai vechi."

Și mai departe, spre final:

„Pe linia comentariului religios, putem afirma că lucrarea lui Steinhardt N. face apologia orto-

doxiei, văzută ca unică posibilitate a sufletului uman de evadare din infernul persecuţiilor politice."

Ce s-ar putea spune mai mult? Fără să vrei te gândeşti la procurorul care a făcut rechizitoriul în procesul intentat lui Baudelaire pentru *Les Fleurs du Mal* şi care s-a dovedit incomparabil mai exact sub raport critic decât Sainte-Beuve! Se poate remarca lesne că Steinhardt nu şi-a scris *Jurnalul* dintr-o răsuflare. Mai mult, reluându-l, după prima confiscare, combinând apoi redacţiunile diferite, înlocuind pagini, el îi imprimă un caracter dezlânat şi aproape haotic. Jurnalul nu e propriu-vorbind cronologic. Evenimentele, notate după mulţi ani, cum autorul însuşi recunoaşte în câteva fraze preliminare (*Jurnalul* „e scris *après coup*, în temeiul unor amintiri" ...„De vreme ce nu l-am putut insera în timp, cred că-mi este permis a-l prezenta pe sărite". „Efectul, desigur bate înspre artificial; e un risc pe care trebuie să-l accept"), urmează firul capricios al unei memorii care trece de la un an la altul, de la o epocă la alta, într-un du-te-vino neprevizibil, pe întinderea unei jumătăţi de veac. Nu sunt numai întâmplări şi oameni, ca la ceilalţi memorialişti: sunt consideraţii de tot felul, politice, religioase, literare, filosofice, unele aproape nişte aforisme (jurnalul e o veritabilă colecţie de vorbe memorabile proprii sau celebre), altele sub forma unor eseuri succinte, sunt apoi observaţii foarte personale despre cărţi, filme, opere muzicale, lecturi comentate din *Biblie* (dintre scriitorii epocii, doar N. Steinhardt şi Mircea Ciobanu o ştiu literalmente pe dinafară), dialoguri platoniciene, în care fiecare interlocutor e citat precis. Totul într-un stil de o elocvenţă copleşitoare, berdiaevian exaltat, vorbit şi scriptural, direct şi ocolitor, cu paranteze nesfârşite, referenţial şi intertextual, efervescent ideatic, pasional, insistent, agresiv. Autorul n-are spaima revenirilor, e mai degrabă insistent decât seducător, dar nu neapărat fiindcă ar urmări să provoace convingeri ori măcar adeziuni, ci fiindcă e un predicator înnăscut. Negoiţescu a scris un bun articol despre predicile de mai târziu ale monahului de la Rohia, strânse postum în volumul *Dăruind vei dobândi*, deşi ele sunt departe de farmecul paginilor din *Jurnalul fericirii*. Perspectiva asupra experienţei carcerale este, ea însăşi, complet inedită:

„Am intrat în închisoare orb (cu vagi străfulgerări de lumină dar nu asupra realităţii, ci interioare, străfulgerări autogene ale beznei, care despică întunericul fără a-l risipi) şi ies cu ochii deschişi; am intrat răsfăţat, răzgâiat, ies vindecat de fasoane, nazuri, ifose; am intrat nemulţumit, ies cunoscând fericirea; am intrat nervos, supărăcios, sensibil la fleacuri, ies nepăsător; soarele şi viaţa îmi spuneau puţin, acum ştiu să gust felioara de pâine cât de mică; ies admirând mai presus de orice curajul, demnitatea, onoarea, eroismul; ies împăcat: cu cei cărora le-am greşit, cu prietenii şi duşmanii mei, ba şi cu mine însumi."

Nimeni n-a mai privit închisoarea ca pe o mântuire. Aşa se explică neobişnuitul titlu al jurnalului. Spiritul religios al autorului e răspunzător de această a patra *soluţie* la opresiune şi tortură, cum le numeşte Steinhardt pe cele trei sub semnul cărora îşi aşază confesiunile. Acestea sunt: soluţia Soljeniţân (aceea de a te considera mort, în clipa intrării în închisoare, renunţând la speranţe, ca şi la amintiri, rupând toate punţile spre lumea din care ai fost scos); soluţia Zinoviev (de a refuza, sub orice formă, să aparţii sistemului, de a nu-i cere şi de a nu-i oferi nimic, de a fi un marginal, un nonconformist absolut, un Ferrante Palla sau un Zacharias Lichter); şi soluţia Churchill-Bukovski (de a te lupta pe viaţă şi pe moarte cu opresorii, de a-i înfrunta, de a „intra în ei ca un tanc", cu expresia disidentului sovietic). Soluţia lui Steinhardt este diferită, deşi autorul n-o invocă el însuşi ca atare: este „soluţia (mistică) a credinţei" în Dumnezeu care îl pune pe robul său Iov la încercare, înainte de a-i arăta calea spre mântuire. Convertitul Steinhardt are despre ortodoxie, despre creştinism în gene-

ral, o părere la fel de personală ca aceea despre închisoare: el e convins că Hristos i-a îndemnat pe fidelii lui să prețuiască viața, s-o trăiască plini de bucurii materiale, să mănânce şi să bea (nu întâmplător taina împărtăşaniei e simbolizată prin aceste două îndeletniciri fundamentale, Steinhardt regăsind aici comesenia, ca un concept creştin esențial, de la teologul Alexander Schmemann, asupra căruia revine în eseuri precum *Falsul idealism* şi *Nunta de la Cana Galileii*, tipărite și comentate întâia oară de I. Vartic în 1995), să râdă, să fie veseli şi fericiți. Nicăieri în cuvintele Domnului n-ar exista, conform tezei lui Steinhardt, interdicția de a trăi cu toate simțurile, ori obligația de a fi sumbru și grav. Cu o astfel de autoeducare, Steinhardt a rezistat nedreptății bătăilor, umilințelor, promiscuității şi bolilor. În concepția admirabilă a lui Steinhardt, Divinitatea în deplinătatea ei, aceea situată cel mai sus, în cerul al nouălea, nu e nici Marele Anonim, nici Judecătorul Suprem, ci acel Dumnezeu bătrân și blând al copiilor, bătrânilor şi bolnavilor, atoateocrotitorul, atoatevindecătorul și atoateiertătorul. Contrariul păcatului nu e virtutea, ci libertatea, spunea Kierkegaard, citat de Steinhardt, care scrie o pagină extraordinară despre mohorala celor exigenți cu greşelile lor şi ale altora şi care, vânându-i necruțător pe oamenii de ispravă, trec cu vederea ticăloșiile canaliilor. Mesajul înalt spiritual al *Jurnalului fericirii* e pozitiv și tonic. Nicio mărturie de închisoare din câte avem n-a izbutit să transmită unul asemănător.

Jurnalul fericirii este o carte splendidă, amestec inextricabil de notație cotidiană, amintire, confesiune, hermeneutică (la propriu, dacă ne gândim la interpretarea cărții lui Ezdra, a Răstignirii, în raport cu moartea lui Socrate de la Platon, ori a vinovăției lui Iuda, atât de utilă izbânzii voinței domnului), umor, tragedie, istorie, politică, metafizică, fiziologie. Portretele sunt succinte, dar expresive. Chipul înlăcrimat al unui deținut care se roagă în genunchi pe patul său exiguu e la fel de fulgurant în extazul lui ca acela viclean-pragmatic al lui Păstorel cerându-i candid gardianului creion şi hârtie ca să-şi noteze epigramele („eu fac epigrame cum face găina ouă"). De neuitat e imaginea adventiştilor spălați cu sila sâmbăta, mai tristă prin resemnarea mută a bieților oameni decât aceea de la Ionid a hrănirii greviştilor foamei cu furtunul. Puşcăria îşi are miracolele ei. Un preot stinge, prin puterea credinței lui, lumina în toată puşcăria. Și oare nu spiritul divin îl va ajuta pe Steinhardt să-și scoată *Jurnalul* din mâinile Securității? Spiritul marxist în schimb nu i-a fost lui Belu Zilber de niciun folos într-o împrejurare identică. Însă nu neapărat talentul de narator și de portretist sunt cele mai remarcabile. Ceea ce face din *Jurnalul fericirii* o lectură captivantă este nervul lui ideatic, inteligența sclipitoare, duhul mai creştinesc în umanitatea lui dialectică decât dogmatismul creştin.

Au rămas de la Steinhardt numeroase volume (multe alcătuite de alții, în condiții editoriale și tipografice nu totdeauna corecte, după moartea autorului, imediat după revoluție) de la savanta teză de doctorat în drept constituțional din 1935 la parodii, tot din anii '30, la opere de Cioran, Eliade, Noica ori la poemele avangardiste ale lui Bogza, excepțional de inventive mai ales acestea din urmă și care ar merita să fie reproduse dată fiind raritatea lor, de la romanul, și el parodic, *Călătoria unui fiu risipitor* la *Eseurile despre iudaism* și, în definitiv, de la eseurile din prima tinerețe la acelea din anii '70-'80 ai secolului, multe demne de atenție. Cel mai, pe drept cuvânt, celebru este acea despre *Secretul „Scrisorii pierdute"*, tipărit sub pseudonim în Franța în 1975, în revista *Ethos* a lui Virgil Ierunca, și reluat prima oară în volum de Ion Vartic în 1995. Eseul, comparabil cu *Domina bona* a lui G. Călinescu, prin puterea speculativă și prin originalitatea tezei, susține, împotriva opiniei curente că lumea comediei lui Caragiale este un paradis degradat, dar încă un paradis („lumea aceasta e încă plină de valori umane și creştine") și, în al doilea rând, împotriva indignării naționaliştilor care vedeau în autor pe descendentul fanariot, că este o lume pe deplin caracteristică celei româneşti, model de echilibru, cumpătare, toleranță (lumea românească „se arată absolut limpede, pe deplin

identificată şi-n toată originalitatea ei în teatrul lui Caragiale”). Nu e în discuţie validitatea tezei. Argumentaţia este însă de o bogăţie fără seamăn, plină de neprevăzut şi de suspans, ceea ce face ca eseul să se citească întocmai ca un polar ideologic. Cheia întregii viziuni critice este scena din actul IV în care Caţavencu îi cere lui Zoe iertare şi, fericită, femeia i-o acordă. Nici tot aşa de faimosul final din *Telegrame*, „pupat toţi piaţa endependenţi”, nu este, în interpretarea lui Steinhardt, dovada ticăloşirii întregii clase politice din timpul lui Carol I, cum se consideră îndeobşte, ci triumful aceleiaşi creştineşti împăcări. „Cele două momente culminante ale caragialismului” sunt aşadar şi cele ale românismului. Steinhardt întoarce aici naţionaliştilor propriile opinii, cu o viclenie a ideii pe măsura lui Caragiale, cel mai detestat dintre toţi viclenii greci din literatura română. Pasajul capital al eseului se cade reprodus *in extenso* pentru paradoxala lui înfăţişare:

„Lumea în faţa căreia ne aflăm este lumea împăcării strâmbe, care e mai bună decât o judecată dreaptă; lume a făţărniciei, da, însă şi ea un fel ocolit de a cinsti virtutea şi o cale sigură de a nu cădea în cinism; lume foarte departe de perfecţiune, cu observaţia că goana după perfecţiune – într-o lume care, prin definiţie, nu poate fi perfectă (lumea omenească de după săvârşirea păcatului strămoşesc) – este o teribilă iluzie, care duce la paradisele artificiale ale republicii anabaptiste de la Münster, ale lui Savonarola, Calvin, Robespierre, Lenin şi Mao, paradise neînchipuit mai înspăimântătoare decât cele făurite de L.S.D. şi toate halucinogenele; lume în care răul este încă limitat, în care demonii nu sunt încă stăpânitori şi posedaţii nu guvernează în numele lor; lume păcătoasă, da, însă nu infernală; lume în care mai licăreşte niţică bunătate, iertare, împăcare – mari noţiuni creştine...”

În definitiv, această lume caragialiano-românească este, vechea, mult hulita societate românească, aceea care a fost un colţ de rai pe pământ”. *Et in Arcadia ego!* Exclamă eseistul la capătul elogiului rostit la adresa „epocii frumoase” de la finele secolului XIX şi începutul secolului XX, epocă între toate cuviincioasă şi cumpătată, în care nu stăpânea duhul răzbunător al lui Hamlet sau Shylock, ci acela iertător şi milos al eroilor *Scrisorii pierdute*. Şi alte eseuri sunt remarcabile. Le lipseşte mai tuturor acel minim discernământ critic care l-ar fi oprit pe Steinhardt să umple de elogii opere fără importanţă, acordând unor scriitori de toată mâna o acoladă amicală, dar mai ales să le trateze ca simple puncte de plecare teoriile sale ieşite din comun. Împrumutând de la McLuhan metoda „analizei de câmp”, spectroscopice, „o analiză dincolo de text”, Steinhardt se specializează foarte repede în considerarea diverselor opere nu atât în contextul lor gravitaţional, cât ca pretexte de speculaţie, sigur, uneori uimitoare, dar adesea nesprijinite de operele înseşi. Deja în *Secretul „Scrisorii pierdute”* se putea remarca, pe măsură ce eseistul înainta pe calea ipotezei sale, desprinderea de spiritul deloc creştinesc al comediei caragialiene şi, în fond, de realitatea unui text prea bine cunoscut. Articolele lui Steinhardt sunt mai mereu, în pofida erudiţiei lor sclipitoare, nişte răstălmăciri. Steinhardt este un eseist cultivat şi inteligent, făcând totuşi figură de amator, poate şi din cauza varietăţii preocupărilor. A scris despre artă, teatru, literatură, morală, istorie, religie, despre scriitori clasici şi contemporani, români şi străini. Era competent în teologie, deşi fără studii speciale, ca şi în muzică. Informaţia lui este foarte întinsă. El pare a şti totul şi despre toate. Memoria îi funcţionează ca un fişier. Reversul acestor însuşiri este o anumită nefixare şi, mai ales, o generozitate care-l împiedică să-şi impună judecăţile critice.

Foarte frumoase sunt amintirile lui MIRCEA BERINDEI (1914-2000) din *Paravanul veneţian* (2004). Autorul este un fost diplomat, amator superior de literatură (a lăsat şi versuri şi două dialoguri platoniciene, dintre care unul prefaţat de Al. Phipippide în 1970, ca şi o monografie Proust, toate ignorate de critică), om fin, cultivat şi capabil de expresie literară. Titlul cărţii pos-

tume e o metaforă potrivită pentru felul în care Berindei priveşte trecutul: aesemenea paravanului de mătase pictat de o rudă care l-a fascinat în copilărie ca să-l dezamăgească mai târziu, când l-a regăsit într-un pod, grosolan şi ciuruit, întâmplări şi personaje revizitate după decenii îi arată autorului o faţă schimbată, îmbătrânită şi urâţită. Cartea seamănă cu un album de familie: o familie a cărei membri sunt oameni de seamă din aristocraţia românească antebelică ori înrudiţi cu ei din străinătate, de la bunica scriitorului (povestitoare excepţională într-un savuros jargon franco-moldav) la Martha Bibescu şi de la Elena Ghica la regele Gustav al Suediei şi la Napoleon. Memorabilă e străbunica Elena, geloasă pe fiica ei, care s-a căsătorit cu un bărbat la care aspira ea însăşi (delicioasă e scena în care fiica, abia cununată, sare din cupeul bărbatului în acela al iubitului), îi face vrăji şi, neieşindu-i la socoteală, încearcă s-o înjunghie. Iar când fiica renegată vine la înmormântarea tatălui, teribila mamă opreşte convoiul funerar, smulge coroana de trandafiri roşii adusă de fiică şi, sumecându-şi poalele rochiei de doliu, o calcă în picioare în văzul lumii. Extraordinare sunt şi povestirile Marthei Bibescu, Şeherezada. Câteva pagini antologice fixează relaţia dintre autor, tânăr romancier veleitar, şi o femeie mai în vârstă, al căror entuziasm şi erotic, schimb epistolar contrazis de reîntâlnirile pline de tensiune, conflictuale, între cei doi. O lume întreagă, urcând pe capilare nevăzute într-o istorie depărtată şi în timp, şi în spaţiu, reînvie şi moare din nou în paginile unui memoralist ale cărei evocări *hauts en couleurs* ne fac să regretăm că n-a scris mai mult.

Amintirile din pribegie (2002) ale lui NEAGU DJUVARA (n. 1916), al căror titlu „pastişează", vorba autorului însuşi, titlul celebru al lui Ion Ghica (cu care era rudă bună, marele scriitor fiind unchiul mamei, adică fratele străbunicii materne), sunt rodul unei memorii fabuloase şi descriu o pribegie despărţită prin exact un veac de aceea de după revoluţia din 1848 a lui Ghica. Neagu Djuvara n-a ţinut niciodată jurnal intim, nici nu s-a putut constitui, din cauza vitregiilor soartei, o arhivă personală, rătăcind până şi scrisorile primite în cei aproape cincizeci de ani la care se referă *Amintirile*. Istoricul care este Neagu Djuvara, autor al unor încântătoare, nu se dezminte: evenimentele sunt situate exact, personajele îşi au, toate, mica istorie personală, iar genealogia e, pe cât de abundentă, pe atât de încântătoare. Biografia însăşi a autorului este excepţională. Relatarea debutează cu o întâmplare şi cu o coincidenţă care anunţă turnura senzaţională pe care a luat-o, după al Doilea Război, viaţa lui Neagu Djuvara: tânărul diplomat e trimis curier diplomatic la Stockholm de către Mihai Antonescu, cu instrucţiuni pentru ministrul nostru din Suedia de a relua negocierile de pace cu ambasadoarea sovietică, faimoasa tovarăşă de revoluţie a lui Lenin, Aleksandra Kollontay („acum, o bătrână scofâlcită şi pipernicită, adusă în scaunul ei rulant de paralitică") şi asta, în dimineaţa zilei de 23 august 1944, aşa că lovitura de palat soldată cu arestarea Antoneştilor (care îi va lăsa misiunea fără obiect) îl prinde în avion, undeva între Bucureşti şi Berlin. Pribegia începe aşadar atunci. Neagu Djuvara nu mai revine în ţară decât în 1990, după cealaltă lovitură de palat, numită, ca şi precedenta, revoluţie. În pofida greutăţilor de tot felul, a nesiguranţei cotidiene, îmbrăcând deseori cele mai aventuroase veşminte, Neagu Djuvara îşi povesteşte viaţa cu o anume obiectivitate de istoric, dar şi cu haz, pe alocuri. N-are savoarea de povestitor a strămoşului ori paleta lui *haute en couleur*, dar are tonusul lui, bucuria amănuntului şi mai ales, rezultat al formaţiei, precizia informaţiei. *Amintirile* sunt o lectură captivantă şi deopotrivă un document de primă mână pentru exilul românesc din anii '50 şi, din nou, în anii '80, ai secolului trecut, completat de o exotică experienţă diplomatică în Niger, în plină destrămare a imperiului colonial francez din Africa subsahariană petrecută în deceniul intermediar.

În *Ofrande* (2002), ediţia revăzută a memoriilor CORNELIEI PILLAT (1921-2005), nora poetului, personalităţile istorice, voievozi sau clerici din secolele trecute, nu-şi fac apariţia în povestire ca la Mircea Berindei de exemplu, în mod aşa zicând direct, ci prin intermediul picturilor de pe pereţii bisericilor vechi cu inventarierea cărora Cornelia Pillat s-a ocupat cât a lucrat (până la arestarea lui Dinu Pillat) la Institutul de Istoria Artei condus de G. Oprescu, ori al tablourilor din casa Pillateştilor, de unde a fost alungată la naţionalizare. Dar sunt în amintirile pline de o indescriptibilă tandreţe ale Corneliei Pillat şi personaje contemporane, în viaţă, scriitori, artişti cunoscuţi, şi nu în ultimul rând membri ai familiei autoarei. Tatăl, Gheorghe Ene-Filipescu, unul din primii membri ai partidului socialist imediat după 1900, a murit în închisoare în 1952 fiindcă refuzase să facă pactul cu partidul comunist. Relatate de codeţinuţi (între care pastorul Wurmbrandt) suferinţele bătrânului, bolnav de tuberculoză, şi moartea lui în ateu care declară în clipa supremă că-l iubeşte pe Hristos ca pe un om, sunt absolut zguduitoare. Cu aceeaşi discretă profunzime sunt înfăţişate procesul lui Dinu Pillat ori întoarcerea acasă. Şi ce portrete! Frecventarea chipurilor pictate mişcă pensula autoarei în tuşe delicate şi deopotrivă viguroase. Lui Tudor Vianu „o undă de plictis îi trăgea în jos colţurile gurii sale mari, frumos conturate" făcându-l să semene cu un „prinţ oriental îngândurat" şi „cu luciri de smoală" în ochii absenţi. „Impenetrabilă", figura lui Ralea era „un dreptunghi subţire", „nasul lung şi buze sinuoase, blazate". Dan Cernovodeanu avea „expresia bosumflată a unui copil matur". Iar Dolores (Balaci) era „blondă, decolorată şi făcută ca o statuie mărginind un portal gotic". Experienţa istoricului de artă îşi spune şi ea cuvântul: „În acuarelele Mariei Pillat circulă aerul mângâind pajiştile fragede şi clăile moi de fân de pe malul Oltului". Cornelia Pillat are harul expresiei şi fineţea gustului caracteristic marilor artişti.

I.D. SÂRBU (1919-1989) a publicat prea puţin înainte de 1989 şi prea mult după aceea. Cota lui a crescut enorm în ultimele decenii. Astăzi plăteşte, se pare, pentru exagerarea valorii unei opere onorabile, dar nu mai mult. Omul a fost incontestabil superior operei, prin caracter, dar şi printr-o biografie ieşită din comun, care ar fi putut oferi material atât pentru ficţiune, cât şi pentru memorialistică. Fiul unui miner din Petrila şi al unei ţărănci aproape analfabete, dar pline de bun-simţ, şi-a petrecut copilăria într-un mediu complet dispărut astăzi, pe care-l evocă foarte plastic într-un rând: „Părinţii mei, oameni foarte săraci, locuiau într-o mizeră colonie minieră, participau anual la patru baluri mari, la câteva nunţi, la dese petreceri de familie. Tata îşi avea zilele sale de sindicat, cârciumă, «vandră». Mama, în fiecare seară după ce ne culca, pleca, nu în vizită, ci în «poveşti». Se culca la unu noaptea. Duminică eram cu toţii la biserică (tata cânta în cor), după masă, la obligatoria plimbare în parc. Fanfara cânta frumos, lumea trebuia să vadă cum suntem îmbrăcaţi. Existau popice, fotbal, chermeze. Joia şi duminica, câte un film mut. Ieşiri la iarbă verde de 1 Mai, Sînziene şi Sfânta Maria Mică. Mama, catolică rurală, bătea regulat, pe jos, lungile ei pelerinaje: la Lupeni, Haţeg, Radna. Venea obosită, dar fericită. Plină de lumină. În concediile sale, tata pleca «la coasă», la momârlani. Stătea două săptămâni la Băiuţa, Baru-Mare sau Merişor. Se citea enorm în colonie, se cânta seara. Numai pe uliţa noastră erau două trompete şi un clarinet". Din acelaşi *Jurnal al unui jurnalist fără jurnal*, apărut postum, ca şi majoritatea cărţilor autorului, în 1991 şi 1993, aflăm că a fost în linia întâi a frontului aproape o mie de zile, a dezertat, a căzut prizonier şi era să moară de tifos exantematic la Stalingrad, reuşind să ajungă în ţară pe jos, încălţat doar la un picior profitând de un ordin de retragere. Scena merită să fie reluată:

„Panică, haz. Cineva îmi furase o cizmă, n-aveam încotro, am încălţat-o pe cea care îmi rămăsese. Cu o singură cizmă am parcurs toată

Ucraina. Ocolind prin Crimeea, am ajuns în Polonia, apoi la Cernăuţi, apoi în spitalul-carantină. În sfârşit, după un an de la plecare (între timp fusesem oficial dat «căzut eroic în luptele de la Stalingrad»), am ajuns viu, dar cu o singură cizmă, la Sibiu. Trebuia să fiu lăsat la vatră. Dar, de la regimentul meu (35 Artilerie), nu voiau să-mi dea drumul până nu predam şi cealaltă cizmă. O săptămână am tot umblat prin oraş, încercând să găsesc o cizmă. Imposibil. Prietenul meu, fost mare legionar, Petre Hora, avea cizmele lângă masa lui de scris. A refuzat să mi le dea. În sfârşit, disperat, la sfatul unui coleg mai şmecher, am dat 100 de lei unui oltean şi acesta, repede, mi-a adus cizma de care aveam nevoie. Am predat efectele. Asta în mai 1943. În toamna anului 1944, la Gura Râului, eram echipat iar: fusesem numit sergent-interpret pe lângă un general rus. Am ales tot ce era mai bun în magazie – şi ascultam foarte amuzat lamentaţia bietului magaziner: «Nu am putut fi lăsat la vatră, fiindcă îmi lipseşte o cizmă, *o singură cizmă*, din inventar!»".

O imagine foarte puternică a Rusiei în plin război este aceea din istorisirea cerută în 1942, cu ocazia unei fugare permisii, de către Blaga: „Îi povestesc. Despre satele fără garduri şi fără niciun singur câine; despre bărbaţii speriaţi şi femeile curajoase şi pline de suflet; despre sărăcie şi resemnare, despre o învăţătoare din Razdelenaya care a vrut să-mi cumpere cutia *Elida* fiindcă mirosea frumos şi fiindcă avea pe faţă imaginea unei femei cosmetice, frumoase; despre noroaie şi foamete, suferinţă şi vocaţie pentru suferinţă. «Rusia, îi spunea cu inima mea de stânga, e un imens laborator social, jefuit şi spart acum de nişte armate barbar civilizate»". Inima de stânga (membru PCR din ilegalitate) şi antioccidentalismul vor rămâne şi când, îndemnat de directorul de studii de la Universitatea clujeană, în 1945, să se dezică public de profesorul său (acuzându-l nu de idealism, ci de agresivitate sexuală faţă de fiica lui), proaspătul asistent al lui Blaga îşi va rata cariera, refuzând, fiind apoi profesor pe la diferite licee de provincie şi scriitor nepublicabil. În închisoare, căci a avut parte şi de o condamnare la muncă silnică, e bătut groaznic, tot fiindcă nu dă curs îndemnului căpitanului anchetator Tudor Vornicu de a ceda. Întâlnindu-l, ani buni mai târziu, în ipostaza de moderator la TVR, e recunoscut: „«Tu eşti Sârbu?», mi-a zis. Am făcut semn că da. «Cum, s-a mirat el, trăieşti?!». Şi făcându-şi cruce s-a îndreptat spre ascensor". *Jurnalul* e pesimist, fără a fi mizantropic. El cuprinde, pe lângă amintiri şi confesiuni, multe consideraţii politice, extrase de lectură, comentarii critice. E totuşi mai mult un document personal decât unul de epocă. Autorul stă de vorbă cu propriile personaje din romane, povestiri şi piese. Se vede bine că e scris fără speranţa publicării: „Îmi ascund scrierile, îmi ascund gândurile, îmi ascund automat vorbirea. Adevărul despre mine însumi nu-l ştiu nici eu. Doar dacă voi reuşi să mor discret şi anonim, după ce numele meu (şi unele scrieri ale mele) vor fi «reabilitate», cineva care va avea răbdarea să parcurgă toate etapele ascunse în articolele (1940-1946), jurnalele, manuscrisele mele de sertar – poate acela să reuşească a-mi desena trista şi penibila mea siluetă spirituală".

Din nefericire, articolele nu mai interesează astăzi, puţinele fraze critice valabile trebuind căutate în acelaşi *Jurnal* de la sfârşitul epocii comuniste şi al vieţii autorului. Piesele de teatru, nu ştiu dacă puse în scenă vreodată măcar la Teatrul din Petroşani care poartă astăzi numele lui I.D. Sârbu, sunt dificile la lectură. Dintre romane, *Adio, Europa*, postum şi acesta, e o scriere comică, pe alocuri aproape un pamflet ideologic fără anvergură, cu personaje recognoscibile, îmbrăcată într-o parabolă a regimului totalitar. Unii l-au socotit o capodoperă a prozei noastre. În fond, ceea ce se reţine e pulsaţia autobiografică şi memorialistică din paginile despre nomenklatura craioveană şi, cum s-a remarcat, stilul vehement, brutal ca al lui P. Pandrea. Laborios, limbut, rău construit este celălalt roman, *Catedrala şi Lupul*, şi el apărut, ca mai toată opera lui I.D. Sârbu, abia în anii '90 ai secolului trecut, inclu-

siv sutele de scrisori (unele foarte interesante) către V. Nemoianu (care le-a și editat), M. Șora sau I. Negoițescu (Sârbu a fost cerchist sibian la revenirea de pe front, iar prima condamnare a datorat-o solidarității cu Doinaș în procesul acestuia din 1957, când Securitatea a încercat zadarnic să-l determine să colaboreze).

Probabil că scrisorile către V. Nemoianu și Ion Negoițescu, îndeosebi, publicate în volum de cel dintâi în 1994, reprezintă opera literară cea mai viabilă a lui I.D. Sârbu. În ciuda faptului că treceau prin vămi (nu toți corespondenții se aflau în exil), ele sunt sincere, uneori brutale, alteori pătimașe, neferindu-se de ochi indiscreți ca și cum expeditorul ar fi trăit într-o lume normală. I.D. Sârbu a acumulat (până la cincizeci și ceva de ani, câți avea când „debutează" ca epistolier) un enorm capital de frustrări și de suferințe. Biografia lui, ca și a altora din aceeași generație, amenința la un moment dat să depășească în interes opera literară. Oarece gelozii se simt mai de fiecare dată când epistolierul se referă la scriitorii contemporani care, spre deosebire de el, avuseseră norocul publicării. („Cariera mea literară – un cuțit fără lamă, căruia nu-i lipsea decât mânerul – Licktenberg"). O pagină despre Eugen Barbu are, de exemplu, o virulență pamfletară asemănătoare cu ale lui Caraion: „complexul inavuabil al autodidactului", „cine a pornit-o ca jandarm, jandarm rămâne și în Parnas", „*henormitatea* culturii sale", „tupeu bibliofil". Și încă: „Am citit *Princepele* – se simte efortul de a acoperi cu plus de lexic minusul de logos; efortul spre *stil* (cu orice preț) e atât de vizibil încât rezultatul doare [...] Simpla transcriere a acelor nume pe care le citează fără să fi citit ar fi trebuit să-i dea insomnii sau să-l interneze cu schizofrenie galopantă. Umbli la sfinți și miroși a vagin nespălat [...] Ciocoii vechi și noi – plus Pirgu după ce a citit *Corydon* și l-a ronțăit balcanic pe Faulkner..." Finețea spiritului se străvede prin grosolănia expresiei. Fraza e aspră, țesută ca și acul. Autorul nu-și alege vorbele și nici nu face economie, aglutinând până la sațiu. Un dinte are Sârbu și împotriva criticii, lipsite de cultură filosofică și ocupându-se nu de un Mateiu Caragiale, ci de „Barbu, Fănuș, Băieșu – niciunul dintre aceștia netrecând de genunchiul broaștei". Nu e mai îngăduitor nici cu străinii: „crotonul Eluard și maimuța Gide". Tratamentul se aplică și la prieteni: „Între timp (estimp) nestorul Regman (suflet candriu de papugiu, numai Doinaș îl întrece) a și sosit la tine, verbigen și filistin. Este totuși singurul dintre amicii mei critici care recunoaște în mod cinstit că nu îl poate citi pe D.R., decât mințind că l-a citit în timp ce scria despre el". O capodoperă de vervă malițioasă este portretul lui Negoițescu (dintr-o scrisoare către Nemoianu):

„Acestui Negoițescu, accidentat la călcâiul lui Achile, i-am scris zece scrisori, mi-a răspuns abia la două; la steaua care a răsărit, poate demult, ziceam eu, s-a stins în gips, dar raza lui abia acum lucește vederii noastre. Deci atâta știu, că prin februarie fu scos din gips, refuza cârjele fiindcă nu erau de aur. Diavol șchiop, incapabil nu să zboare, ci chiar să umble. I-am făcut în una din scrisori o savantă și o informată teorie legată de calcaneul sacru (astiagal), de rolul său în magie și fondul literar, i-am spus că Bărbatul se joacă cu calcaneul unor berbeci castrați, că *Barbu* vine de la *Barbut* și nu de la barbă, iar barbutul derivă din călcâieți. E o figură din ce în ce mai argentină acest Vego, atinge sublimul nu numai fiindcă se însoară cu absolut toate femeile pe care nu le-a avut, moare de grija tuturor cărților pe care nu le mai are, scrie o literatură a istoriei literare pe care n-o mai scrie, studiază Dostoievski, dar nu pentru a salva sufletul îndemonit al posedaților Europei, ci ca să-și piardă în rugăciuni și post nemțesc propriul său suflet de Alioșa Corydon – ei bine, după toate acestea, acest antitango formosus pastor își scrântește călcâiul în timpul unui dans tematic ciobănesc..."

Multe dintre scrisori sunt dramatice. Chinuit de singurătate, de nepublicarea operelor proprii (revine mereu la ele, obsesiv, terorizat aproape de spaima de a rămâne un necunoscut), Sârbu se

spovedeşte patetic şi e sufleteşte confuz: „Citesc fiindcă nu mai trăiesc, scriu fiindcă nu mai pot citi, trăiesc numai în măsura în care mai citesc şi mai scriu, totuşi".

Ceea ce rămâne de la VIRGIL IERUNCA (1920-2006) este partea de testimoniu din opera lui şi nu doar jurnalul propriu-zis (publicat sub titlul *Trecut-au anii...*, dar numai acela dintre 1949 şi apoi din 1960, restul, se pare, fiind distrus de autorul însuşi) sau cartea despre Piteşti, dar şi numeroasele articole critice, evocări, necrologuri, polemici strânse în seria de la Editura Humanitas din anii '90, valabile mai puţin sub raport critic decât ca documente intelectuale pentru o întreagă epocă. În aceasta constă deosebirea principală de opera Monicăi Lovinescu, superioară în latura critică, poate şi pentru că a avut o mai mare continuitate în întâmpinarea apariţiilor editoriale, poate şi pentru că referindu-se aproape exclusiv la romane şi rar la eseu ori istorie literară a avut un impact mai puternic asupra actualităţii strict literare. La Virgil Ierunca comentariul de carte nu este neapărat lipsit de discernământ, dar e deseori emfatic şi privilegind poezia apolitică din deceniile 7-9; izbitor este apoi aerul de cenzor moral al evenimentelor şi personalităţilor din ţară şi din exil pe care autorul şi-l arogă fără nicio ezitare. Cele mai multe texte din *Româneşte* (1964) şi din celelalte sunt polemice ori chiar pamfletare. Nu e cruţat niciunul dintre scriitorii care au colaborat cu regimul (înălţându-i imnuri de slavă ori făcând cultul personalităţii), fie aceia din generaţia vârstnică, de la Vianu, Arghezi, Noica, Adrian Maniu, Camil Petrescu, fie tinerii la un moment dat Nichita Stănescu, Ioan Alexandru, Marin Sorescu, pe care de altminteri Ierunca pariase la debutul lor. Cioculescu şi Streinu, căzuţi şi ei la compromisuri pe la mijlocul anilor '60, sunt numiţi ironic „Oreste şi Pylade". La zece ani de la moarte, Călinescu este încă o dată executat. Memorabile sunt paginile despre colaboraţioniştii din emigraţie, ca George Uscătescu, ori despre naţionalişti şovini ca E. Lozovan, ultimul detractor al lui Caragiale. Articolele sunt mai degrabă inflamate stilistic decât expresive. Acela despre Arghezi bunăoară nu rezistă comparaţiei cu *Tejgheaua cuvintelor* al lui Pamfil Şeicaru din aceiaşi ani. Cel mai interesant lucru din toate rămâne *Antologia ruşinii*, publicată în revistele exilului şi citită la *Europa liberă*, în care se păstrează, ca într-un insectar, toate stupidităţile conformiste şi josnice aşternute pe hârtie publică de trei generaţii de scriitori români. Poemele de exil (scrise cu intermitenţe între 1951 şi 1996) sunt simple ecouri din Blaga, Pierre Emmanuel şi Pierre Jean Jouve.

Fenomenul Piteşti (1981 în Franţa, 1990 în România) nu ţine de memorialistica propriu-zisă. Este cea dintâi analiză serioasă de la noi a fenomenului carceral. Bazat pe amintirile lui D. Bacu, aflat, el, la Piteşti la începutul deceniului, dar şi pe opere literare care se referă, fie şi indirect, la odiosul experiment (de pildă, un roman al lui Ion Lăncrănjan), sau care conţin utopii negative premonitorii (Sade, Dostoievski, Orwell), Ierunca nu se lasă antrenat de silă ori de resentiment şi descrie cu sânge rece mecanismul convertirii victimelor în călăi. E interesant că ororile din închisoarea piteşteană găsesc în el un analist mai reţinut decât găseau compromisurile, uneori veniale, ale scriitorilor în pamfletele din *Româneşte. Trecut-au anii...* (2000) este unul dintre cele mai bune jurnale intime din câte avem. E rândul lui Ierunca să-şi ia revanşa asupra Monicăi Lovinescu, ale cărei jurnale, acoperind o perioadă mult mai întinsă, sunt inferioare literar. Virgil Ierunca îşi consemnează cu grijă experienţele pariziene ale întâilor ani de exil. Un Paris în care îi întâlneşte pe Breton, Brauner, Caillois, Wahl, Brenda, Bataille, Sartre, Th. Mann, Ricoeur, dar şi pe unii ştiuţi din ţară, Luc Bădescu, fostul lui profesor de la Râmnicu Vâlcea, M. Eliade, E. Lovinescu, Emil Cioran, Celan, Basil Munteanu, Al. Vona etc. În afara unor mărturii ale dificultăţilor materiale inerente (fără bani, fără foc în casă, sărac lipit o vreme, autorul trăieşte din expediente şi împrumuturi), jurnalul conţine preponderent informaţii culturale: cunoştinţe, con-

ferințe, cărți, spectacole, discuții. Numai *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal* al lui I.D. Sârbu îi stă alături din acest punct de vedere. Tonul este de un extrem pesimism. E. Ionesco îi va deveni cu adevărat prieten mai târziu, când se va împăca, el, scepticul nemântuit, cu ideea că există alții mai pesimiști decât el. Fauna morală a emigrației pariziene din anii '50 nu are un evocator mai precis și mai netendențios decât Ierunca. Portretele nu sunt în *acva forte*, cum ne-am aștepta de la autorul articolelor, dar nici îngăduitoare. Cu sine autorul nu e câtuși de puțin complezent. Împrejurările colaborării de imediat după 1944 cu noul regim pe cale a se instala sunt franc recunoscute și aspru judecate. Om de stânga inițial, redactor cultural la *România liberă* în 1945-1946, Ierunca pierde la Paris sprijinul social-democraților români din exil care îl acuză a fi pactizat cu dreapta. E vorba de dreapta liberală, firește, nu de extrema legionară. Dar pentru *gauchiști*, dreapta e una singură. Înainte de toate, Ierunca devine anticomunist radical și notoriu. Toată atitudinea lui publică va fi de atunci înainte marcată de eșecul primei sale opțiuni politice. Nu e vorba doar de raporturile cu fugarii români. În anii '50 o astfel de atitudine era absolut contraproductivă în Occident, în Franța îndeosebi. O parte din întârzierea cu care Ierunca, de altfel ca și Cioran, a fost acceptat în mediile intelectuale franceze se datorează gauchismului la modă. Abia după un deceniu se va produce schimbarea la față a unui Malraux iar *leadership*-ul ideologic va trece din mâinile lui Sartre în cele ale lui Aron. Așa se explică de ce impactul în România comunistă (unde Ierunca era cunoscut prin intermediul *Europei libere*) al comentariilor sale politice sau filosofice va fi de la început mai mare decât în mediile franceze. Ironia pe care o pun unii încă astăzi în aprecierea unor personalități ca Monica Lovinescu ori Virgil Ierunca, atunci când constată că reputația lor în Franța a fost incomparabil sub nivelul aceleia din țară, nu e numai o dovadă de ignoranță, dar și una de gândire stupidă. Nimic, în fond, dacă trecem peste contextul politic, nu i-ar fi împiedicat pe Monica Lovinescu și pe Virgil Ierunca să publice cărți în Franța și să-și facă un nume. În anii '60 faptul devenise realizabil. Debutul exilului lor, într-un Paris dominat de o strângă prosovietică, pe cât de naivă ideologic, pe atât de agresivă verbal, le-a deschis însă un drum diferit și la care, mai târziu, nu mai aveau nici de ce, nici cum să renunțe: acela de a se consacra actualității din țară. Dar, păstrând proporțiile, n-a făcut Maiorescu același lucru cu trei sferturi de veac mai devreme?

Eminentă traducătoare în și din franceză, ANNIE BENTOIU (n. 1927) a publicat două volume de memorii intitulate *Timpul ce ni s-a dat*. Perioada la care se referă este cuprinsă între ajunul războiului mondial și începutul anilor '60. Există o anume diferență de ton între cele două volume. În cel dintâi, Annie Bentoiu evocă, nu fără nostalgie, o Românie patriarhală, aceea a copilăriei și adolescenței ei, de care ne despart mai puțin de trei sferturi de veac, dar, ca realitate sufletească, cu mult mai mult. Și Cornelia Pillat își amintește în *Ofrande* cam aceeași viață relativ tihnită și plină de bucurii simple, pe care o trăiau oamenii cu oarecare stare. Timpul avea încă răbdare! Deculeștii, familia dinspre tată, cumpătați, onești, fără fumuri, peste care se prăvălește comunismul ca o furtună pustiitoare, sunt boiernași din sudul țării. Mama este elvețiancă, niciodată perfect adaptată, dar îndurându-și soarta cu seninătate. Prin Pascal Bentoiu, marele compozitor, cu care s-a căsătorit în anii '50, Annie Bentoiu îl cunoaște pe unul dintre cei mai de seamă avocați români din secolul trecut, care se sfârșește în închisoare, la 70 de ani, în 1962, după două arestări separate prin optsprezece luni de libertate și doisprezece ani de nelibertate. Nimeni n-a înfățișat mai emoționant viața unui mare bărbat în timpul atât de scurt care i-a fost acordat ca o grație divină între o provizorie moarte civilă și o alta definitivă. Volumul al doilea al memoriilor este cu mult mai dramatic, constituind o mărturie pe alocuri cutremurătoare despre viața noastră cea de toate zilele din România de după mijlocul secolului

XX. Povestirile Anniei Bentoiu împrumută ceva din stoicismul scrisorilor soțului ei, Pascal (reproduse adesea în carte). Evenimente istorice majore sunt contrapunctate de întâmplări cotidiene dintre cele mai anodine, ba chiar amuzante uneori, deși pline de tristețe cel mai adesea. Remarcabile sunt portretele biografice: Aurelian Bentoiu, tante Alice, unchii lui Pascal, Alice și Ginel Teodorescu. O pagină greu de uitat rectifică portretul făcut de Sebastian în *Jurnal* lui Camil Petrescu: la aproape șaizeci de ani, Camil este un personaj absolut simpatic, de o mare vivacitate intelectuală și fizică („mișcările lui îți sugerau uneori o pisică, o veveriță, o pasăre mică"), jucându-se dezinvolt cu aparatul auditiv pe care altădată îl ascundea cu cochetărie, curios de orice („voia să știe, să înțeleagă, să i se explice"), de o delicatețe infinită, altruist și protector cu tinerii lui prieteni. Sunt, în amintirile Anniei Bentoiu, o mulțime de personaje pe care generația mea le-a întâlnit, la o altă vârstă, desigur, decât aceea din carte, cum ar fi Alexandru George, Mircea Pop (Alexandru Miran), Marta Cozmin, dr. Puiu Stoiculescu și alte multe siluete încântătoare, fiecare cu norocul sau nenorocul lui, în vremuri de restriște. O latură mai puțin obișnuită a *Timpului ce ni s-a dat* (are dreptate Dan C. Mihăilescu să spună că în cartea Anniei Bentoiu „timpul ce ni s-a dat este în realitate timpul ce ni s-a luat") este explorarea ziarelor epocii și a unor documente ori studii ulterioare. Suprapunerea aceasta nu numai că nu stânjenește autenticitatea întâmplărilor, dar o potențează la maximum. Autoarea n-are însă deloc morga cercetătorului științific. Timpul este în fond leit-motivul principal al unei cărți cu pagini deseori teribile, deși și fără emfază. Inevitabila revoltă este reținută cu o nobilă demnitate: „Trecutul (ne) devenise cu totul inaccesibil, viitorul era fără formă și fără îndurare: intensificăm cu voluptate prezentul, oarecum izolați în timp…", spune la un moment dat autoarea pe tonul cel mai natural din lume. O infinită delicatețe sufletească este pusă în slujba evocării unei istorii de care n-a fost cruțat niciunul dintre noi, oamenii unei generații care a avut șansa și totodată neșansa, deopotrivă de absurde, de a trăi două răsturnări ale ordinei politice și grozăvia celui mai înspăimântător deceniu de după mijlocul celui mai înspăimântător secol al mileniului încheiat.

Închisoarea noastră cea de toate zilele (1991-1997) a lui ION IOANID (1929-2003) a fost prima mărturie directă, și încă una de mare amploare, despre detenția politică românească. Autorul și-a scris memoriile în Germania, unde s-a stabilit după 1969, fiind vreme de două decenii crainic la postul de radio „Europa liberă" din München. Fusese arestat de două ori, în 1949, pentru câteva zile, și în 1952, pentru doisprezece ani, petrecuți în câteva dintre cele mai oribile temnițe și lagăre de muncă – Pitești, Cavnic, Jilava, Oradea, Aiud, Salcia – unde a întâlnit sute de tovarăși de suferință, fie din lotul Pătrășcanu (Harry Brauner, Bellu Silber ș.a.), fie foști politicieni, ofițeri, legionari, intelectuali anticomuniști, luptători în munți (Radu Cioculescu, Adrian Dimitriu, Alexandru Balș, Dem Dobrescu, generalul Ion Pantazi, Nichifor Crainic, Radu Gyr, Ion Caraion ș.a.). Cartea oferă și câteva liste de deținuți, însumând aproape cinci sute de nume. „Dicționarul" lui Ionițoiu s-a bazat pe informațiile lui Ion Ioanid, preluate de altfel și în revista *Memoria*. Niciuna dintre memoriile publicate după 1989 n-are caracter documentar la fel de pronunțat ca acel al lui Ioanid. Referindu-se la evenimente și la oameni, despre care a aflat la a doua mână, aceasta scrie: „Eu n-am făcut decât să le reproduc pe cele pe care le-am reținut din povestirile lor și nădăjduiesc că alții vor aduce amănunte suplimentare care să ajute reconstruirea datelor, faptelor și numelor, pentru a restabili cândva întregul adevăr". Aceeași atitudine o adopta autorul și cu privire la cele trăite de el însuși. Așa se explică minuția și precizia cu care sunt înfățișate lucrurile, indiferent de importanța lor, pe o mie șase sute de pagini format mare, câte cuprinde ediția în trei volume de la Humanitas. Nicio altă operă similară nu oferă o cantitate comparabilă de informații de tot soiul. Ioanid

nu e, propriu-vorbind, un scriitor, ca Steinhardt ori Pavlovici. Relatarea lui e liniară, cronologică, fără paranteze ori alternări de planuri, amânând scoaterea în evidență a unor întâmplări la momentul potrivit, cu puține comentarii și în general fără veleități literare. Oribilele experiențe carcerale au adesea un aspect brut, dar cu atât mai impresionant cu cât orice adaos „expresiv" le-ar dăuna. Sunt lucruri care nu pot fi privite în perspectivă ficțională. Acumularea de fapte și prezentarea lor detaliată, adesea tehnică, fac o impresie mai puternică decât orice romanțare. Și totuși însușirile de artă nu sunt cu totul absente: Ioanid are o bună stăpânire a suspansului, cartea lui fiind epic senzațională, ca un roman de aventuri sau polițist pe alocuri, care nu poate fi lăsat din mână. Evadarea din mina de la Cavnic a celor paisprezece deținuți este absolut palpitantă. Scene de roman sunt presărate pretutindeni. Ioanid face proză ca Monsieur Jourdain al lui Molière. Scoborârea în pivnițele domnești ale închisorii Văcărești este un episod dantesc. Înmormântarea lui Alexandru Balș (soțul Dinei Balș) este o astfel de scenă, hugoliană prin firescul cruzimii. Deținuții de drept depun trupul mortului într-o căruță plină cu paie. Totul e observat de povestitor și de alți „politici" pe ferestrele de la celulele lor care dau spre curtea interioară:

„...Din clădirea închisorii și-a făcut apariția alt gardian, în fruntea unui grup de patru deținuți, care transportau într-o pătură trupul neînsuflețit al lui Balș. Gardianul le-a dat dispoziția să urce mortul în căruță, să-l acopere bine cu paie și să nu uite să aducă pătura înapoi și, fără să mai aștepte să-și vadă ordinul executat, a intrat din nou în clădirea închisorii. Nici n-a apucat să tragă bine ușa după el, că cei patru deținuți, ca la comandă, s-au aplecat asupra cadavrului depus pe jos în curte și, cu rapiditatea și dexteritatea unor profesioniști, l-au dezbrăcat de haine, lăsându-i doar cămașa și chiloții. Într-o clipă, vestonul și pantalonii au dispărut sub propriile lor haine. Au luat apoi cadavrul de brațe și de picioare și l-au balansat de câteva ori înainte și înapoi, l-au aruncat peste paie în fundul căruței și, după ce au tras paiele peste el, au recuperat pătura și au intrat și ei în penitenciar. Peste câteva minute, a reapărut gardianul cel cărunt însoțit de încă doi deținuți purtători de unelte pentru săpături. După ce a verificat și constatat că încărcătura căruței se găsea la locul ei, s-a suit cu cei patru șuți în căruță, a luat hățurile în mână și a dat bici cailor. Așa l-am văzut de la fereastra noastră, reapărând în curtea mare a închisorii și îndreptându-se spre poarta principală de ieșire."

Închisoarea noastră cea de toate zilele este monumentul care se cuvenea ridicat în memoria miilor de nevinovați uciși în temnițele comuniste.

ADRIAN OPRESCU (n. 1929) n-a scris niciun rând până la 78 de ani, după cum aflăm de la Gabriel Liiceanu, editorul neașteptatei lui cărți de memorii, *Vărul Alexandru și alte povești adevărate* (2008). „Cultura lui umanistă se reducea la istorici și politologi francezi, scrie Liiceanu. Cu literatura nu avusese niciodată o bună întâlnire". Și, totuși, dincolo de interesul documentar, și el ieșit din comun, ca și de un evident talent, memoriile lui Adrian Oprescu denotă o cultură literară bine așezată în tradiția artelor frumoase. Puțini dintre prozatorii contemporani scriu cu atâta îngrijire și într-o limbă atât de curată. Memoriile se referă la două perioade complet diferite din viața autorului. „Perioada paradiziacă", după cum o numește singur, este a copilăriei într-o Românie antebelică, părându-ni-se astăzi mai apropiată de secolul XIX decât de secolul XXI. O știm foarte bine de la mai toți memorialiștii din ultima vreme. Provenit dintr-o familie cu oarecare stare, Adrian Oprescu își amintește, fără pic de sentimentalism ori de nostalgie, pe un ton exact și firesc, de timpul petrecut la Calafat sau în casa bunicilor de la Cozieni, pe când orășelele noastre semănau cu niște sate mari, cu gospodării prospere și eco-

nomic autarhice, care-şi produceau ele însele necesarul pentru trai, unde apa se scotea din fântână, nu exista canalizare, iar casele, cu camere înalte, cu bucătării, cămări şi pivniţe imense, se încălzeau cu lemne şi unde existenţa era încă aceea patriarhală. Din această preistorie, autorul e aruncat brutal în istorie odată cu arestarea lui în 1949. Restul cărţii e consacrat infernului şi este una dintre mărturiile cele mai zguduitoare pe care le avem. Adrian Oprescu nu e părăsit de uimitorul lui instinct literar şi relatarea grozăviilor trăite la Canal e făcută pe acelaşi ton cu care au fost povestite întâmplările fericite ale copilăriei. Nu e nici revoltă, nici resemnare. Şi, totuşi, câtă eficacitate, artistic vorbind! Am citit rareori pagini comparabile cu cele despre „trenul groazei", cu care deţinuţii sunt transportaţi, politici şi de drept comun laolaltă, de la Craiova prin Piteşti şi Bucureşti, la Poarta Albă, zile şi nopţi la rând, în condiţii asemănătoare cu cele descrise de Soljeniţân în *Arhipelagul Gulag*. Evenimentele de la Canal fac obiectul unui veritabil roman, captivant, cu scene înspăimântătoare, dar şi cu altele pline de umor, din care nu lipseşte grotescul, dar nici miraculosul. Un deţinut fură mâncare şi, ca să nu fie prins de potera lagărului, se ascunde într-o latrină. Descoperit, nu poate fi pedepsit, fiindcă mirosul oribil pe care-l degajă îl face invulnerabil. La fereastra celulelor închisorii bate periodic cu ciocul un cioroi poreclit Gogu de gardianul-şef, un fel de protector al lui, când cioroiul, odată lăsat să intre şi să poposească pe umărul câte unui deţinut, îi aduce cu mâna lui de mâncare, ştiind că politicii duc lipsă până şi de firimituri de pâine. În baraca cu scule de pe un şantier al lagărului, un bătrân deţinut, care face pe paznicul, e vizitat aproape zilnic de un copil de trei ani al nu ştiu cui care răzbate prin toate obstacolele, nevăzut de gardieni şi neoprit de sârma ghimpată. Arătat deţinuţilor şi paznicilor, cum doarme sub şuba bătrânului, aceştia sunt cuprinşi de o puternică emoţie, ca şi cum l-ar fi văzut pe însuşi „copilul sfânt". Memorialistica se mişcă pe registre variate. Autorul are o mână sigură de prozator adevărat.

Odată cu publicarea în Germania, în 1971, a romanului *Ostinato*, refuzat de cenzura din România, ia naştere „cazul Goma". Şase ani mai târziu, după încă două cărţi apărute în Occident, PAUL GOMA (n. 1935) îi adresează o scrisoare lui Nicolae Ceauşescu, pe care obţine câteva zeci de semnături, nu atât ale colegilor de breaslă (cu excepţia lui I. Negoiţescu şi a lui Ion Vianu), cât ale unor persoane necunoscute dintre care unele sperau să emigreze. Scrisoarea a fost considerată de aceea un fel de paşaport Nansen, după modelul unui danez care a înlesnit în timpul ocupaţiei naziste emigrarea unui număr mare de evrei. Ea a avut un mare ecou în ţară şi străinătate. *Ostinato* era a doua carte a lui Goma, după un volum de nuvele fără semnificaţie din 1969. Titlul însuşi era premonitoriu: în limbaj muzical, *basso Ostinato* (după cum remarcă autorul articolului din *Dicţionarul* academic) înseamnă iterarea unei teme pe care se construiesc variaţiuni. Multe din romanele ulterioare ale scriitorului vor relua tema universului carceral, într-o formă mai net autobigrafică decât *Ostinato*. *Gherla*, *Patimile după Piteşti* şi alte romane alcătuiesc împreună o adevărată saga memorialistică. *Din Calidor* sau *Arta refugii* au caracter memorialistic, deşi Basarabia copilăriei scriitorului reprezintă o oază idilică şi patriarhală în opera unui scriitor obsedat de întunericul regimului concentraţionar. Memorialistica propriu-zisă a lui Goma este impură, viciată de veleităţi literare. Ea evocă atât evenimente, experienţe trăite de autor, cât şi evenimente relatate de alţii, nediscriminând însă niciodată limpede între mărturia personală şi prelucrarea unor informaţii care au circulat oral sau în cărţi (cum ar fi acelea ale lui D. Bacu şi Virgil Ierunca despre Piteşti), mai mult, mixând perspectiva cea mai net subiectivă şi răceala documentului. Mărturia e adesea romanţată în spiritul ca şi în litera ei. Pagina de amintiri e sofisticată literar prin monologuri interioare ori prin dialoguri teatrale care indică prezumţia unei transcrieri obiec-

tive. Toate personajele vorbesc la fel: ele pier aşa-zicând pe limba autorului însuşi. Manierismul este insuportabil. Narator şi personaje delirează pe sute de pagini. Cititorul pierde treptat orice certitudine. De la un punct încolo este evident că Goma, arestat şi apoi silit să se expatrieze, îşi confecţionează o biografie de rezistent şi martir al comunismului. Autorul se substituie unor persoane reale ori, din contra, îşi atribuie biografia acelora. Tonul e frustrat, recriminator şi agresiv. Lui I. Negoiţescu i s-a părut că Goma are vocaţia aproape sadică a actelor de cruzime şi de tortură. Deşi şi-a retractat semnătura de pe apel, punându-şi cenuşă în cap, când a ieşit din închisoare, după numai câteva zile, în 1977, criticul a pariat până la capăt pe literatura tot mai abundentă şi mai tendenţioasă a lui Goma. Degradarea începea însă să se vadă cu ochiul liber. Documentar, *Jurnalul* (1997-1999) e complet necreditabil, o campanie lamentabilă contra a toţi şi a toate. Deloc întâmplător, o culegere de scrisori din aceiaşi ani se intitulează *Singur împotriva tuturor*. Goma este însă un erou prea mic pentru un război atât de mare. Dincolo de inexactităţi, minciuni şi procese de intenţie, *Jurnalul* e opera paranoică a unui autor bolnav de mania persecuţiei. El mai este şi dovada incontestabilă că Goma a scris toată viaţa o singură carte, în versiuni doar superficial diferite, rod al unei memorii revanşarde care s-a străduit să golească scena istorică a României recente de toţi protagoniştii ei, mai răi sau mai buni – învinuiţi la grămadă şi la nimereală de toate păcatele – spre a face loc unuia singur, deţinător infailibil al adevărului absolut. Din nefericire, la precaritatea talentului s-a adăugat o lipsă flagrantă de onestitate intelectuală şi morală. Ultimii simpatizanţi, Goma i-a pierdut scoborându-se la cel mai penibil antisemitism în eseul intitulat *Săptămâna roşie* (2002), în fond o lungă şi plicticoasă depoziţie referitoare la drama dublei sovietizări a Basarabiei, pusă în cârca exclusivă a evreilor locali care nu numai i-ar fi primit pe ocupanţi cu braţele deschise, dar s-ar fi dedat la atrocităţi contra populaţiei româneşti. Cel mai important disident român din regimul comunist îşi sfârşeşte cariera la Paris, intr-un exil devenit autoimpus, împroşcând cu noroi în stânga şi în dreapta, atât în cei care nu i-au fost alături în 1977, cât şi în cei fără de care disidenţa lui ar fi rămas fără ecou.

Între mărturiile directe despre viaţa în închisorile comuniste, *Tortura pe înţelesul tuturor* (2001) a lui FLORIN CONSTANTIN PAVLOVICI (n. 1936) rămâne, împreună cu *Jurnalul fericirii* şi *Închisoarea noastră cea de toate zilele*, o extraordinară operă de referinţă. Autorul a fost arestat imediat după sfârşitul facultăţii, în februarie 1959 şi a trecut pe la Jilava, Gherla, Salcia şi alte temniţe ori lagăre de muncă până în ianuarie 1964, când a fost eliberat, cu o jumătate de an înaintea decretului care desfiinţa detenţia politică. Şase ani fără condamnare, urmare a unui denunţ – ar fi declarat că-i displace romanul lui Z. Stancu, *Rădăcinile sunt amare*, lucru considerat drept dovadă de atitudine ostilă faţă de regim. Oricât de bizar ar părea astăzi un astfel de motiv, Pavlovici a fost anchetat şi torturat înainte de un proces neîncheiat cu o sentinţă, iar apoi purtat de colo-colo, cu ochelari negri la ochi, în zeghe, cu cătuşe, ca un criminal periculos, la fel cu atâţia alţii cu care paşii i s-au încrucişat, Alexandru Ivasiuc (ce personaj, în cartea lui Pavlovici!), Costi Brâncoveanu, Gaby Michăilescu, Aurel State, doctorul Eusebiu Munteanu, Marius Dumitraşcu (fostul meu coleg de facultate, ieşit şi el în 1964, trecându-şi după aceea Licenţa cu mine şi murind dintr-un infarct la 30 de ani!), preotul Matei Boilă, Al. Zub, Al. Paleologu, Sergiu Al-George, Ion Omescu, Mircea Marosin, I. D. Sârbu, avocatul Mircea Marin (care mi-a relatat prin 1965 sau 1966 unele din istoriile ce vor fi scrise ulterior de Pavlovici, într-o noapte, când, după un accident de tren, am mers pe jos dintr-o haltă de lângă Câmpina până la şoseaua naţională). Două lucruri sunt izbitoare în amintirile lui Pavlovici, dincolo de un imens talent literar: capacitatea de a sugera, fără urmă de emfază ori de dorinţă de revanşă, „banalitatea răului", cum

a caracterizat-o Hannah Arendt; şi umorul, *pince-sans-rire*, deseori negru, de care autorul se doreşte în stare chiar şi în faţa celor mai oribile atrocităţi. Arestarea şi purtarea lui prin tot soiul de locuri rele sunt foarte aproape de absurdităţile kafkiene. Însă tonul neutru, vocea niciodată ridicată, comentariul ironic, ireverenţios, dar nu cinic, scot din bestialele comportamente ori din teribilele experienţe nu doar sănătoase învăţăminte dar şi o suportabilă, pozitivă apreciere a naturii umane, niciodată ireversibil ticăloşită. Lumea temniţelor pune în evidenţă caractere pe care libertatea le ignoră. Pe lângă laşitate şi frică, există curaj şi simţ al solidarităţii. *Jurnalul fericirii* oferă exemple asemănătoare, însă din *Tortura pe înţelesul tuturor* lipseşte nota de idealism moral din cartea lui N. Steinhardt. Reţinut în judecăţi, relatând fapte ori descriind comportări, Pavlovici pare înclinat mai degrabă să depună mărturie decât să condamne. Un deţinut devenit torţionar la Piteşti şi condamnat apoi odată cu lotul Ţurcanu şi-a creat un mod de supravieţuire perfect, care presupune provocări şi bătăi cu alţi deţinuţi, doar pentru a-şi menţine condiţia fizică, şi o foame cronică pe care şi-o satisface devorând literalmente un câine, fără să lase nicio urmă: „Deţinuţii mai naivi se minunau de performanţa flămândului şi se întrebau cum a reuşit vânătorul să găsească un vânat atât de mare fără ajutorul bucătarilor. Şi, mai ales, nu înţelegeau ce a făcut cu resturile de la bogata şi excentrica lui masă. Răspunsul e simplu: Deaca nu gătea. Nu l-a fiert, nu la prăjit, l-a mâncat crud. Cât despre resturi, chiar şi neştiutorii noştri camarazi ar fi trebuit să-şi dea seama că foamea lui Dan Deaca nu tolera resturile." Altădată inventivul Robinson, fost medicinist, fură din groapa de lături a bucătăriei un intestin de cal şi-l ascunde sub podeaua izolatorului şi aranjează apoi un incident care să-l oblige pe caraliu să-l pedepsească ducându-l la izolator, unde stă exact atâta timp cât are nevoie ca să mănânce maţul. Comentariul autorului este de acelaşi tip cu cel de mai sus: „E de presupus că şi-a calculat gravitatea incidentului şi durata pedepsei în funcţie de lungimea maţului. Pentru că şi el [...] avea vână de matematician." Tot la Salcia, un deţinut moare, nu de foame, ci din prea multă mâncare: descoperind un depozit de grâu, al dihorilor, ronţăie bob cu bob până când i se umflă burta şi face ocluzia letală. Personajele sunt deseori memorabile. Ivasiuc e lipsit de orice îndemânare, pierzând veşnic pasul la sapă ori lopată cu ceilalţi deţinuţi, dar e premiat cu un drept la pachet fiindcă unul din comandanţi sosit în control, îl vede, singur, în faţa grupului de lucrători şi nu ştie că era de fapt cu un tur de câmp în urmă. Dacă nu se descurcă la muncă, la improvizat teorii strălucitoare, uitate de el însuși o clipă mai târziu, este campion. Un fost cofetar ştie şi spune pe de rost *Aşa grăit-a Zarathustra* exact ca eroii filmului *Fahrenheit 489* de mai târziu. Un altul mănâncă piesele de şah, făcute din miez de pâine, pe care le câştigă la joc, însă doar pe cele albe. Autorul, care-i era adversar, îşi dă seama ce se întâmplă când nu mai are ce piese să strângă: „De piesele negre, unse cu funingine, nu se atinsese." Dar merită amintite şi alte întâmplări. O pagină se cuvine citată în întregime, pentru acurateţea literară a expresiei, pentru hazul intrinsec, pentru nobleţea observaţiilor. Punctul de plecare e o lecţie de engleză în baracă, pe vremea rea:

„Avea, cred, preştiinţa limbii, altfel nu se explică rapiditatea cu care înţelegea orice subtilitate de morfologie sau sintaxă, cu o capacitate de înregistrare uluitoare. Se prea poate ca Sfântul Duh, cel ce îi învăţase pe apostoli să vorbească în toate limbile neamurilor, să fi pogorât şi asupra lui, sub forma unei gramatici universale. Rând pe rând elevii se retrăgeau. Singurul care nu se dădea dus era părintele Gheorghe Chiriac. Suferea de insaţietate culturală. Odată, când lecţia s-a ţinut pe patul meu de pe craca de sus, bulimia lingvistică a părintelui l-a scos din sărite pe profesor. L-a privit ţintă pe unicul elev rămas şi, cu cel mai bun accent Oxford al său, a declarat ca şi cum s-ar fi adresat unei clase întregi:

— Domnilor acum plec.

A folosit prezentul continuu, bizarerie a limbii engleze, care, tradus cuvânt cu cuvânt, sună așa: «Eu sunt plecând». S-a lăsat să cadă într-o rână, sprijinindu-și cotul de perna sub care îmi țineam periuța de dinți. S-a auzit un pârâit; ultima mea legătură cu civilizația se sfărâmase. Sașa Ivasiuc nu pleca nicăieri. Însă ideea că un om există doar plecând l-a convins pe părintele Chiriac. A luat-o către alt colț al barăcii.

Setea de a cunoaște era în fond, un deghizament al nefericirii, refuzul nostru de a ne abrutiza. Ca sistemul să funcționeze, elevul trebuia să joace, la rândul lui, rolul profesorului. Pentru noțiunile elementare, am avut și eu câțiva școlari. Unul dintre ei se numea Minculescu, era din Turnu-Măgurele și avea copii de vârsta mea. După vreo lună de engleză intensivă, progresele au fost minime. Deosebirea dintre verbele *a avea* și *a fi* și dintre adjectivele perechi rămânea un mister. Dacă îi cereai să spună *am un copil mic*, puteai fi sigur că-ți va răspunde *sunt un copil mare*. Când i-am propus să renunțe, m-a rugat să continue:

— Mai uit și eu de dorul de casă.

Dacă nu ar fi fost dorul, sentimentul acela ilegal, dar imposibil de controlat, bandiții ar fi putut să se declare mulțumiți. Baraca înlocuia biblioteca, salonul, amfiteatrul, spațiul de reculegere și rugăciune. Întreaga noastră biografie se condensa în ea, ca arborele în sămânță. Trăiam într-un calendar nou, al unei lumi noi. În perioadele de cracă, nu eram obligați să gândim. Nu trebuia să ne facem griji nici pentru ziua de azi, nici pentru ziua de mâine. Nu trebuia să scurmăm pământul, nici să-i culegem roadele. Mâncarea ni se aducea la ore fixe, nouă nu ne rămânea decât s-o mestecăm. Pentru deținutul de rând, gândea brigadierul. Pentru brigadieri, gândea gardianul. Pentru gardieni, comandantul lagărului. Un Hamlet îmbrăcat în zeghe ar fi fost o prostie de neînchipuit. «A fi sau a nu fi» era treaba Securității, a ministrului Drăghici, a lui Ghe. Gheorghiu-Dej, a Kremlinului. Nu le puteam lua noi un atribut pentru dobândirea căruia sacrificaseră valorile esențiale ale civilizației. După câte ne făcuseră, doar ei aveau dreptul să hamletizeze."

În bună măsură, ca și în cazul lui Paul Goma, toate romanele (*Captivi*, 1970, *Atrium*, 1974, *Cartea fiului*, 1976, *Octombrie ora 8*, 1981) și povestirile (*Noaptea pe latura lungă*, 1969, *Primele porți*, 1975) lui NORMAN MANEA (n. 1936) sunt autobiografice. Autorul e mai degrabă un memorialist decât un romancier, dublat de un bun eseist (*Anii de ucenicie ai lui August Prostul*, 1979, *Pe contur*, 1984), insuficient relevat în țară înaintea articolului *Happy Guilt* (*Felix culpa*), publicat în 1991 în revista americană *The New Republic* și, consacrat legionarismului tânărului M. Eliade. Așa se explică de ce abia cartea de memorii din 2003 *Întoarcerea huliganului*, apărută concomitent în România și în SUA, pare să-i fixeze mai limpede profilul scriitoricesc, cel puțin în critica românească, dezinteresată, cu două sau trei excepții (remarcabilă fiind doar aceea reprezentată de M. Iorgulescu), de proza propriu-zisă. *Întoarcerea huliganului* strânge într-un unic fascicul toate temele și obsesiile din romane și povestiri (acestea din urmă netăgăduit superioare, mai ales cele care evocă revenirea copilului din deportare). Fără literaturizarea iarăși în felul de la Goma, deși mult mai puțin manieristă, ar fi putut fi considerată o carte excepțională. Este evident că Manea nu reușește mai ales când face literatură. Nu sunt doar intersecțiile și suprapunerile de planuri temporale, retrospectivele amestecate cu anticipațiile într-un prezent continuu uneori obositor al narațiunii, mai este și metaforizarea dubioasă a unor scene de viață ce trebuiau tratate direct („În camera simplă, de lemn, insomnia nopții înstelate se prelungi în lumina zorilor pe cearceaful pătat de garoafele sângelui de fecioară"). Sau stilistica obositoare, inspirată de Paul Georgescu, a poreclelor și denumirilor comic-absurde. Spre deosebire de majoritatea memoriilor publicate după 1989, ale lui Manea și Goma sunt minate de veleități artistice și de expresie, ceea ce atenuează impactul unor întâmplări, ținând de mica ori de marea istorie, deseori teri-

bilă. O particularitate a memorialisticii lui Manea este impregnarea ei de ideologie. Dacă la Goma e vorba mai ales de o tendenţioasă subiectivitate malignă, rod al frustrărilor de tot felul, şi care aşază necontenit lucrurile cu capul în jos, la Manea, eseistul îşi amestecă cerneala cu a evocatorului trăgând spuza faptelor şi oamenilor pe turta speculaţiei politice şi morale. Se reiau multe din leit-motivele existente deja în prozele de ficţiune.

În special, dubla obsesie identitară a autorului: ca evreu şi ca exilat. Este, la Manea, aproape un complex al apartenenţei. Chestiunea evreiască este chiar anterioară naşterii scriitorului. „Anul huliganic" 1934 e discutat de el pe marginea romanului, tot memorialistic, al lui Sebastian, *De două mii de ani*. Primele îndoieli ale naratorului nu vin aşa-zicând nici măcar din faza intrauterină, ci de mai devreme, când părinţii lui abia se cunoscuseră (extraordinară poveste a întâlnirii lor în autobuzul arhiplin care merge la tradiţionalul iarmaroc de la Fălticeni!). Deportarea în Transnistria din 1941 nu face decât să agraveze complexul. Nici tranziţia postcomunistă nu e cruţată. După articolul despre Eliade, Manea se simte din nou ameninţat într-o ţară care i se pare stăpânită de duhurile, reînviate, ale legionarilor. Autorul îşi însuşeşte cu o anumită voluptate masochistă învinuirile de „trădător" cu care-l gratulează presa naţionalistă. Există chiar o notă orgolioasă, cu toată autoironia, în declaraţiile lui: „Trădătorul naţional sunt eu, nu cedez nimănui titlul!" Dificultatea constă în aceea că nu evreul era neapărat vizat de fanii lui Eliade, ci liberalul. H.R. Patapievici, neo-conservator el, sau Al. Paleologu liberal vechi au fost trataţi în acei ani la fel, ca să nu mai vorbim de Andrei Pleşu, G. Liiceanu şi de întreg Grupul pentru Dialog Social. „Huliganul, mai scrie Manea, cu privire la epoca de dinainte de '89, renunţase până la urmă la jocurile de societate, devenind ceea ce nu voia să admită că ar fi: un *troublion*, un *trouble maker*. Un fleac, de fapt: strecurasem, într-o revistă de provincie, câteva rânduri critice despre noul naţional-socialism românesc. Urmase, instantaneu, asaltul oficial". Nici de data asta nu era vorba de un evreu: asaltul oficial, care se folosea în anii '70 de berbecele protocronismului, îi privea pe criticii şi pe scriitorii neîndoctrinaţi suficient, indiferent de naţionalitatea lor. În plus, Manea nu s-a numărat printre protagoniştii luptei contra protocronismului care nu era altceva decât faţa culturală a naţional-comunismului. A-şi asuma, fie pentru perioada comunistă, fie pentru aceea postcomunistă, titlul de „trădător naţional" şi, încă, punându-l pe seama originii sale iudaice, nu e nici adevărat, nici onest. „Recenzia mea despre memoriile lui Mircea Eliade şi conecţia sa cu Garda de Fier mă promovase în rolul de inamic public numărul unu, divizia internaţională". Se subînţelege că internaţionalismul se referă la originea iudaică.

Paranoia pândeşte, am văzut, şi spaimele postdecembriste. Într-o imaginară discuţie cu un critic cândva dogmatic şi apoi romancier modernist (deşi nenumit, el este Paul Georgescu, despre care Manea a scris cu mare simpatie înainte, ca şi despre alţi scriitori cu trecut comunist, Geo Bogza, Radu Cosaşu, rânduiţi în acelaşi subcapitol din volumul *Pe contur* intitulat *Colegiale*, dar transformat în *Întoarcerea huliganului* în protagonist al unei anecdote triviale), Manea îi atribuie acestuia, mort înainte de revoluţie, observaţia că României i-a fost dat să fie verde, apoi roşie, apoi din nou verde: „...Aici nu-i loc pentru confuzii democratice şi culori spălăcite. Roşu sau verde, asta oferim". Este ideea curentă a istoriografiei comuniste, reluată şi de Catherine Durandin, după care politica interbelică era controlată de extremiştii celor două culori, care, în realitate, nu fuseseră niciodată la putere, dacă exceptăm toamna lui 1940 când Horia Sima era viceprim-ministru. Cu atât mai puţin după 1989 poate fi vorba de o renaştere a fascismului. Anii din urmă au arătat că fenomenul „România mare", spre a nu vorbi de refacerea Legiunii, este marginal. E cât se poate de semnificativ şi faptul că dominanta anilor '90 în România i se pare lui Manea a fi antisemitismul şi criptoco-

munismul. Liberalismul lui Manea e unul de tip american, de stânga, adică, explicabil în parte şi prin naivităţile utemistului din anii '50, care a acceptat excluderi şi linşaje morale. În ce priveşte condiţia exilatului, Norman Manea îi convoacă în dureroasele lui incertitudini pe Celan, pe Joyce şi pe alţi expatriaţi faimoşi. *Dialoguri imaginare* îi opune pe Sebastian, în foarte interesante pagini asemănătoare cu acelea Din *Două mii de ani*, deşi punctele de vedere diferă radical, şi pe Steinhardt, indescifrabil pentru „evreul ateu", cum se califică Manea singur, spre deosebire de „evreul creştinat" din *Jurnalul fericirii*. În parte, *Întoarcerea huliganului* răscumpără o operă prolixă, nehotărâtă între ficţiune şi mărturie, scrisă adesea în limbă de lemn, prezumţioasă şi greu de citit.

Banale, fără personalitate, sau pur şi simplu neliterare, merită totuşi o consemnare mult prea lăudatul *Jurnal* (1997) al Alicei Voinescu, *Jurnalul politic* (opt volume, între 1997 şi 2006) al lui Ioan HUDIŢĂ, extrem de minuţios şi, testimonial, inconfundabil, *Jurnalul* (1998) lui Leontin Jean Constantinescu, *Din amintirile unui secretar de redacţie* (1997) ale lui Alexandru Baciu, *Amintiri* (2003) ale Zoiei Cămărăşescu, nepoata lui Titu Maiorescu, *Memoriile* (2000) lui C. Beldie, *Nopţi albe şi zile negre* (1992) ale lui N. Carandino, nu aşa de interesante cum ne-am fi aşteptat, *Jocul cu moartea* (1999) al lui Mihai Rădulescu, *Scriitori care au devenit amintiri* (1999) de Virgil Carianopol, *Jurnalul* (2003) Marioarei Voiculescu, *Amintirile fără memorie* (1995) ale lui Alexandru Ciorănescu, *Nori peste balcoane* (1996), jurnalul de exil al Sandei Stolojan, nepoata lui Duiliu Zamfirescu, *Drumuri, încercări, împliniri* (1998) ale Luciei Apolzan, eleva lui D. Gusti, *Pagini de jurnal*, (2003) de Petru Comarnescu, *Jurnalul unui poet leneş* (2000), totuşi copios, ca o masă îmbelşugată, al lui Victor Felea, *Cu faţa spre trecut* (2005) de Ion Papuc, *O viaţă trăită, o viaţă visată* (1996), scurtele memorii ale lui Romul Munteanu, pline de ranchiună împotriva criticii, în care E. Barbu nu e pomenit, *Strada Lebedei 8*, paginile din jurnal ale lui Traian Chelariu, document factual şi moral excepţional, literar indigest, *Memoriile* (1999) lui Virgil Gheorghiu, *Credinţa noastră este viaţa noastră* (2003), memorii din anii 1947-1961 ale cardinalului greco-catolic Iuliu Hossu, document al unui caracter excepţional, relatând suferinţa spirituală a celor închişi („Cea mai mare durere a sufletului nostru a fost lipsa sfintei liturghii; n-am putut liturghisi în patru ani şi şapte luni în penitenciarul de la Sighet nicio sfântă slujbă liturgică; n-am ţinut în mână nicio carte, nici n-am văzut vreo carte; n-am citit un şir") şi altele, de toată mâna, dintre care unele şi-au găsit locul în capitolele consacrate autorilor lor.

Postfață

Nostalgia esteticului

Carte frumoasă, cinste cui te-a scris,
Tu nu răspunzi la nicio întrebare.
Tudor Arghezi

Sub acest titlu am ţinut, cu un deceniu în urmă, o conferinţă la Universitatea din Oradea, în care era vorba despre ceea ce numeam agresiunile la adresa criticii literare din anii de comunism şi, apoi, din cei ai tranziţiei de după 1989. Nu m-a preocupat atunci istoria literară, chiar dacă, inseparabilă de critică, aşa cum o concepem cu toţii de la Călinescu şi Wellek încoace, nici ea n-a avut cum să fie cruţată de încercări de deturnare de la rosturile fireşti. Deşi publicasem întâiul volum al *Istoriei critice,* nu-mi pusesem decât în treacăt întrebarea asupra relativului discredit al genului ca atare, nu doar în România postcomunistă, dar în toate ţările, indiferent de natura experienţei lor politice recente. Era totuşi evident că exemple de istorii literare capabile să-şi marcheze epoca, aşa cum o făcuseră cele ale lui De Sanctis, Thibaudet ori Călinescu la vremea lor, nu mai prea puteau fi date după Al Doilea Război. Rafturile librăriilor pariziene, pe care le cunosc mai bine, nu duc, ce e drept, lipsă nici astăzi, la începutul noului mileniu, de istorii literare: doar că ele sunt, fără excepţie, destinate studiului universitar, sunt aşadar manuale sau au caracterul unor panorame care aruncă o privire asupra unor perioade, genuri, specii ori curente literare, ignorând sensul istoric general al literaturii. Lucrurile stau probabil la fel în toate librăriile din lume. Piaţa de carte românească fiind încă destul de săracă în materie, cunoaşte acelaşi fenomen. Cu excepţia, aceleia în mai multe volume, a lui Ion Rotaru, *O istorie a literaturii române* (al cărei titlu indică deja o limitare), lipsită şi de spirit critic, şi de originalitate, celelalte sunt manuale deghizate (Al. Piru, D. Micu) sau, lucru semnificativ, la care voi reveni, consacrate exclusiv literaturii contemporane (Marian Popa, Alex. Ştefănescu). Cauzele fenomenului nu pot fi neapărat altele, în diferite literaturi, fapt este că n-au fost decât rareori considerate cu atenţie. În ce mă priveşte, m-am gândit la acelea valabile pentru situaţia din literatura română, încă înainte de a fi sigur că voi scrie eu însumi, într-o zi, o istorie literară.

O primă cauză conjuncturală, decisivă acum patruzeci şi mai bine de ani, consta în greutatea de a articula faptele de istorie a literaturii în

istoria socială şi politică. Istorii sociale şi politice nu se mai publicaseră de la aceea a lui M. Roller, care stabilise standardele marxiste. Modelul sovietic al *Cursului scurt de istorie a P.C.(b) al Uniunii Sovietice,* ale cărui ediţii succesive însemnau tot atâtea versiuni diferite ale realităţii politice, întocmai ca rescrierea istoriei lumii în romanul *1984* al lui Orwell de către ţările care deţin, pe rând, puterea, nu-i încuraja pe istoricii noştri să se apuce de treabă. Ei erau conştienţi că nu pot ţine pasul cu imprevizibilul documentelor de partid. Riscul era oarecum acelaşi şi pentru istoriile literare, deşi, mai ales în anii '60-'70, literatura şi critica îşi cuceriseră un statut de relativă independenţă. În curând, se va adăuga la schimbarea neîncetată de perspectivă ideologică, emigrarea masivă a unor scriitori, asupra cărora Cenzura va impune o tăcere asurzitoare. Tot ce se putea face era evitarea spaţiului public, în sens larg, şi retragerea în acela universitar, unde şi istoria generală, şi aceea literară au continuat a fi predate studenţilor. Ca unul care a predat, un sfert de secol, literatura contemporană, cea mai vulnerabilă la tabuuri ideologice, pot depune mărturie că procesul de instruire a fost liber, mergând până la citarea normală a acelor autori sau opere interzise dezbaterii în publicaţii. Istoricii generalişti care se ocupau de perioade vechi aveau aceeaşi libertate. Excepţia o furnizau specialiştii în istoria contemporană pentru care cuvântările lui Ceauşescu deveniseră, ca documentele P.C.R. înainte, literă de lege. O situaţie foarte tristă, dar care vorbeşte de la sine, a apărut la începutul anului 1990, când profesorii de la catedra de istorie contemporană a Universităţii Bucureşti mi-au semnalat (eram rector interimar) că toate tezele de licenţă prevăzute a fi susţinute în sesiunea de vară tratau exclusiv aspecte din cuvântările dictatorului înlăturat de la putere în decembrie 1989.

Dacă această primă cauză n-a putut fi exprimată decât în mod voalat înainte de 1989, o a doua s-a bucurat de pe atunci de oarecare răspândire. Astăzi o consider mai degrabă un alibi decât o explicaţie (în parte, totuşi valabilă). E vorba de efectul pervers pe care l-a avut cea mai importantă teorie, aceea a lui Călinescu, referitoare la coincidenţa dintre critică şi istorie literară. Formulată, se ştie, la finele deceniului 4 din secolul trecut, teoria a putut fi reluată deschis, după război, abia în deceniul 7. Efectul a constat într-o paradoxală escamotare a istoriei literare, critica ocupând întreg prim-planul. Întâmplător sau nu, în deceniul 7, a cunoscut o mare trecere printre intelectualii români şi structuralismul francez. Grefa acestuia pe corpul tezelor călinesciene a distrus aproape orice interes al criticilor literari din generaţia '60 pentru istoria literară propriu-zisă. E sigur şi că anistorismul teoretic al structuralismului a oferit criticilor şi o imunitate practică. Şi-au acordat ei înşişi scuturile necesare, evitând contactul care le putea fi fatal cu o istorie generală ideologizată şi, încă, într-un mod din ce în ce mai puţin previzibil. Au scris panorame sau „metamorfoze" (care aveau avantajul de a se referi doar la schimbarea formelor literare), ocolind cu grijă evoluţia contextului istoric.

N-am avut până de curând o explicaţie pentru insuccesul ideii de istorie literară după 1989. Observasem că ideea nu mai era la modă nicăieri, dar nu ştiam unde ar trebui căutată cauza unui fenomen care nu mai era local, ci global. Am început să înţeleg ce se întâmplă după ce am citit vehementul rechizitoriu la adresa universităţii americane din *Criza spiritului american* a lui Allan Bloom. Şi în alte cazuri, o carte sau alta a stat la originea închegării propriilor mele idei şi convingeri. Fără să fi citit *Mimesis* de Auerbach n-aş fi scris *Arca lui Noe,* cartea despre roman. Iar *Canonul occidental* al celuilalt Bloom, Harold, m-a silit să revăd structura *Istoriei critice.* Ceea ce, în *Criza spiritului american,* mi-a sugerat o explicaţie pentru dezinteresul constant, după 1989, faţă de istoria literaturii (nu atât ca disciplină de studiu, care a rămas, în curriculumul universitar, cât ca disciplină liberală, ca şi critica) nu este atât concepţia esenţialmente antiistoristă pe care Allan Bloom o descoperă (confundând, din păcate, istoris-

mul cu istoricismul, în sensul lui Karl Popper), cât descrierea tipului de *high education* care a cucerit America începând din anii '60 ai secolului trecut şi care, din câte ştiu, a continuat să fie practicat, în forme agravate, şi după douăzeci de ani de la apariţia, în 1987, a cărţii. Pe scurt, e vorba de un model de educaţie construit în universitatea americană pe temeiul lipsei unui *background* cultural autohton şi exportat ulterior în universităţile europene, unde, deşi existau suficiente motive ca el să nu funcţioneze, s-a impus totuşi cu mare repeziciune, distrugând organicitatea procesului cultural specific. Iată un aspect al „americanizării" Europei occidentale şi, în deceniile din urmă, şi al fostelor ţări comuniste, care n-a fost remarcat înainte de Bloom. Americanilor le lipseşte, crede Bloom, simţul istoric pe care în Europa îl garantează existenţa unor Mari Cărţi, considerate fondatoare. În locul unei tradiţii viabile locale şi organice, pe care emigranţii n-o descoperiseră când puseseră piciorul pe noul continent (mai mult, ei au distrus tradiţia indienilor americani, care li se pare a supravieţui ca o curiozitate primitivă), părinţii fondatori ai Americii au propovăduit principiile lor de libertate şi de egalitate. America actuală n-a fost rodul, din această cauză, al unei evoluţii etnice, sociale, morale, religioase sau politice, aşa cum a fost Europa, ci al implementării raţionalismului şi democraţiei burgheze, formulate de gânditorii englezi şi francezi din secolele XVII şi XVIII, într-o societate fără conştiinţa unui trecut naţional propriu. Anii '60 ai secolului XX, au rupt ultimele legături cu tradiţia europeană importată cu două secole înainte, transformând întreaga educaţie şi cultură din America. Noua Americă fără trecut, în sens european, a devenit la rândul ei exportatoare de standarde, şi unde dacă nu într-o Europă care beneficia de o istorie complet diferită, uimitor de repede devenită în deceniile finale ale secolului XX o clonă americană. Prăbuşirea comunismului din ţările din Est a condus la dispariţia nu numai a Zidului Berlinului, simbolul divizării continentului nostru, dar şi a oricărui zid protector în calea americanizării întregului continent. Pentru străvechea lui universitate, „Declaraţia de la Bologna" din anii '90 a însemnat grabnicul sfârşit al unui început care data doar din anii '80.

„Americanizarea" culturală reprezintă, cu tot ce presupune ea, cum vom vedea, cea din urmă agresiune de până astăzi contra istoriei şi criticii literare. Ca să înţelegem mai bine ce se petrece sub ochii noştri – proces care s-ar putea dovedi ireversibil – trebuie să reamintim agresiunile din toată a doua jumătate a secolului XX, pe care generaţia mea le-a trăit aşa-zicând pe pielea ei. În conferinţa de la Universitatea din Oradea, m-am referit, cum am mai spus, doar la agresiunile împotriva criticii. Introducând în discuţie şi istoria literară, trebuie să precizez din capul locului că agresiunile n-au fost neapărat altele chiar dacă li s-au dat uneori nume diferite; au fost în orice caz la fel de puternic resimţite în istoria literară, ca şi în critică, ducând la anularea uneia şi la deturnarea celeilalte. E vorba, în principal, de trei agresiuni.

Cea dintâi se situează în primele ore ale comunismului românesc, la sfârşitul deceniului 5 şi de-a lungul întregului deceniu 6, şi vine din siluirea faptelor literare de către doctrina marxism-leninismului (mai exact a versiunii ei jdanoviste, devenită ideologia oficială a Cominformului). În critica propriu-zisă, jdanovismul s-a manifestat ca un „sociologism vulgar", cum, eufemistic, va fi numit mai târziu, când s-a produs o oarecare relaxare ideologică, urmare a spiritului Genevei, unde, după moartea lui Stalin s-au întâlnit Eisenhower şi Hruşciov. Sociologismul vulgar presupunea interpretarea romanelor, poeziilor ori pieselor de teatru exclusiv prin conţinuturile lor, raportate nu la spiritul realităţii, ci la litera documentelor de partid, pe care trebuiau s-o ilustreze fidel, obligativitate înscrisă în tezele realismului-socialist. Valoarea artistică a operelor, care era oricum, din cauza falsificării adevărului vieţii, ca şi inexistentă, nu conta deloc în aprecierea critică. Maculatura realist-socialistă s-a dovedit epidemică. Scriitori

dintre cei mai talentaţi au creat opere la fel de idioate precum veleitarii şi impostorii. Din radiografie a operelor, critica a devenit ideologie. Când, în 1965, am publicat *Literatura română de azi*, în colaborare cu D. Micu, n-am acordat criticii din anii '50 niciun capitol, considerând că nu era demnă de numele ei. Istoria literară s-a confruntat cu aceleaşi probleme, obligată să-şi caute adăpost într-o activitate de pură erudiţie, inclusiv alcătuirea de ediţii critice, legate de autori neinterzişi şi care aparţineau aproape fără excepţie unui trecut cât mai îndepărtat. Modernii şi contemporanii au fost excluşi. Operaţia principală a istoricului literar devenise rescrierea istoriei literaturii. Rezultatul a fost dublu: abandonarea unei bune părţi din tradiţia validă estetic a literaturii şi o nouă şi falsă ierarhie de valori. Esteticul, botezat estetism, era respins ca o expresie a decadenţei culturii burgheze. E semnificativ că Sorin Toma şi-a intitulat studiul despre Arghezi *Poezia putrefacţiei sau putrefacţia poeziei*: un conţinut care nu reflecta standardele morale şi ideologice comuniste era „putred", după cum tot „putredă" era şi poezia care se referea la el. Dar o istorie literară căreia i se impunea despre ce să scrie şi despre ce să nu scrie nu putea fi mai bună decât o critică ale cărei ierarhii îi erau dictate de către oficialitate. Se poate remarca şi că ierarhia tendenţioasă avea urmări similare în istorie, ca şi în critică. Mai interesantă pentru demonstraţia mea este ruptura de trecut. Termenul care, câţiva ani mai târziu, a fost folosit pentru acest fel de a dispreţui tradiţia vie a fost *proletcultism*. Aşa cum am arătat la momentul potrivit, termenul avea alt înţeles decât acela prin care, în Rusia sovietizată, Bogdanov încerca să afirme un soi de avangardă literară creată de proletariat şi visa la oarecare independenţă de politic. Nu e limpede de ce, dar în România prin proletcultism s-a înţeles dezrădăcinarea artei noi, ştergerea cu buretele a antecedentelor. Era un fel de a limita literatura la un prezent considerat etern. Proletcultismul a intrat însă repede în conflict, ceea ce explică abandonarea şi critica lui, chiar din prima jumătate a anilor '50, cu natura utopistă a ideologiei comuniste, care, şi dintr-o *mauvaise conscience*, paria pe prezent doar în măsura în care el putea fi apreciat ca o fază, penultima, din evoluţia societăţii umane. E semnificativ că tocmai utopismul îi oprea pe ideologii partidelor aflate la putere în tot Estul să se numească comuniste, preferând sinonimul relativ *muncitoreşti*, ori să aplice acelaşi adjectiv democraţiilor şi republicilor de tip leninist, botezate, ele, *populare*. Chiar şi socialismul era un termen rezervat istoricilor. Cât despre comunism, el s-a tot construit, mai paşnic ori mai violent, mai cu grabă ori, mai ales, fără, mereu amânat pentru un viitor incert. A fost nevoie ca, în paranoia lui, Ceauşescu să nu mai facă nicio deosebire între realitate şi ficţiune ideologică pentru ca P.M.R. să redevină P.C.R., R.P.R. să fie rebotezată R.S.R., şi ca etapa istorică însăşi să se cheme Epoca de Aur. Doar partidul se considera pe sine comunist. În sens strict, utopismul face imposibilă istoria literaturii, care nu poate prevedea decât trecutul, tot aşa cum proletcultismul o anula, silind-o să renunţe la orice criterii de organicitate a evoluţiei.

Zece-cincisprezece ani mai târziu, agresiunea a venit dinspre un anumit spirit ştiinţific care respingea diacronia. E vorba de structuralism pe bază lingvistică şi, în general, de semiotica generalizată din deceniile de după el. La origine s-a aflat Franţa, dar SUA au fost repede cucerite. Domeniul atins de noul scientism se întinde de la literatură şi artă la arheologie şi biologie. Toma Pavel, structuralist el însuşi când a emigrat în SUA în 1970 (*Sintaxa narativă a tragediilor lui Corneille* e o dovadă aproape ortodoxă), va examina mirajul structuralist al modernizării gândirii într-o carte astăzi clasică, *The Feud of Language*, din 1989. În România mirajul constatat de Pavel a mai avut şi un alt sens decât acela pur ştiinţific la care se referă eseistul american vorbind despre Occident: el a reprezentat o şansă de evadare din abordarea sociologist-vulgară şi primitivă, ale cărei standarde le fixase ideologia; şi-a putut permite, apoi, un alt jargon

decât acela marxist, care avea în plus un aer nobil, intelectual şi modern. Structuralismul a viciat critica literară şi a anihilat istoria literară. Criticii i-a dat iluzia că poate aspira la titlul de ştiinţă, dotând-o cu un arsenal conceptual care se voia clar şi precis. Critica structuralistă s-a dovedit însă în bună măsură o impostură. Ea nu se mai interesa de opera literară ca de un produs istoric şi axiologic. Esteticul era pus în paranteză, ca şi istoricul. Dacă raţiunile aprecierii textelor literare de către sociologismul vulgar se aflau în afara textelor, într-o transcendenţă ideologică, raţiunile aprecierii de către structuralism erau, ele, imanente textului. Continuau însă a nu avea nicio atingere cu esenţa estetică a literaturii, reducând operele la procedee şi practici textuale şi inducând o ciudată idee de progres al literaturii sub raportul tehnicii. Nu afirma Nathalie Sarraute în *L'Ere du soupçon* că analiza psihologică din noul roman francez, produs în mare parte de viziunea structuralistă, e superioară aceleia, naive, din romanele lui Dostoievski? Cât despre istoria literară, ea a încetat pentru două decenii să mai ispitească pe cineva. Nimeni n-a explicat până astăzi de ce a fost tolerat structuralismul în România din jurul lui 1970. Explicaţia e totuşi simplă. Ca şi în cazul liricii din anii '60, încurajate la evazionism şi abstracţie, critica a fost lăsată să se delecteze cu jocurile de artificii textuale şi neistorice (în ciuda faptului că marxismul era fundamental legat de diacronie), din aceeaşi *mauvaise conscience* care dusese la condamnarea urgentă a proletcultismului: realitatea prezentă, a societăţii, ca şi a literaturii, intens recomandată de ideologie, nu era altceva decât paravanul demagogic pentru un interes opus şi anume acela de a se vorbi cât mai puţin şi, în orice caz, cât mai puţin concret despre prezent. Referenţialitatea operelor literare deranja în mai mare măsură Cenzura decât orice abatere de la principiile sacrosancte ale istoricităţii şi realismului. Tezele fondatoare erau sacrificate din necesităţi pragmatice. Conştientă de pericol, Cenzura s-a lăsat totuşi surprinsă de reacţia, care n-a întârziat, la aceste manipulări. În plină erupţie de *nouveaux romans,* de poeme textuale şi de studii structuraliste, se produce explozia unui realism *sans-rivage* care face din romanul anilor '70 unul social-politic foarte critic şi polemic, capabil să ia pe cont propriu dezbaterea tuturor marilor probleme cu care se confrunta (dar pe care le ascundea) regimul comunist. Nu mai puţin polemice vor fi teatrul, filmul şi chiar lirica acelor ani. Critica se va trezi într-o nouă situaţie fără ieşire, deşi nu sunt sigur că trebuie să vorbim de o veritabilă agresiune. Ea reuşise, după 1965, să contracareze efectele sociologismului vulgar şi chiar să stabilească o scară normală de valori, atât pentru prezent, cât şi pentru trecut. Îşi asumase aşadar şi rolul istoriei literare care îşi continua netulburată hibernarea: şi anume reevaluarea operelor vechi, clasice sau moderne. Aproape fără excepţie, cronicarii literari ai generaţiei '60 trec pragul dintre articolul de întâmpinare şi studiul istoric al literaturii. Principalul mod de a conturna dificultăţile ideologice constase într-o nouă maioresciană separare a esteticului de etic şi social. Cum operele literare începeau tocmai acum să aibă un conţinut supărător pentru Cenzură, estetismul criticii trebuia să dea dovadă de mai multă abilitate spre a rosti fie şi parţial adevărul. Lucrurile au fost în realitate mai complicate decât par astăzi. Oficialitatea, care încuraja evazionismul prozei şi purismul poeziei, avusese în egală măsură precauţia nedeclarată de a tolera această nouă critică estetică, ieşită din mantaua marii critici moderne interbelice. Avantajul unor judecăţi curat estetice era de a nu băga degetele în ochii cititorilor ca să le atragă atenţia asupra naturii tot mai subversive a tematicii şi discursului literar. Lăsaţi de capul lor, criticii au contribuit şi la stabilirea unui canon bazat pe estetic, nu pe ideologic. Au plătit un preţ care li se va reproşa spre finele epocii comuniste şi mai ales după aceea, dar au câştigat o bătălie importantă pentru supravieţuirea literaturii valoroase artistic. Tezele din iulie 1971 ale lui Ceauşescu au reprezentat o virulentă contraofensivă a ideologicului contra artisticului.

Intuiţia îi spunea lui Ceauşescu că literatura şi critica scăpaseră de sub control. Şi chiar dacă nu şi-a atins pe deplin scopul, contraofensiva a izbutit totuşi să dubleze canonul critic cu unul oficial şi să imprime pseudoculturii pe care o promova un caracter de masă. Până la sfârşitul regimului, această dublă contabilitate morală a rămas activă. Protocronismul a încercat, la rândul lui, să recupereze terenul pierdut, rescriind, într-o manieră naţionalist-emfatică, istoria literaturii. Critica estetică şi cea protocronistă n-au izbutit să se scoată una pe cealaltă în afara legii culturale. Dar a existat cel puţin o alternativă, imposibil de conceput în deceniile anterioare. În anii din urmă, s-a vorbit despre estetismul criticii din anii '60-'80 ca despre o strategie. Elementul strategic a existat, o ştim noi înşine prea bine, de vreme ce esteticul devenise un instrument de ţinere la distanţă a subproducţiilor literare temeinic inspirate ideologic. Dar a vedea aici doar simplul exorcism de alungare a diavolului ideologic ne-ar întoarce la agresiunile repetate contra actului critic. Critica anilor '70-'80 a fost estetică nu doar din nevoia de a ierarhiza corect operele şi de a stăvili valul de „cântări ale României" în stare de a fanatiza tineretul. Ea a redevenit estetică, urmând exemplul criticii interbelice, prin întoarcerea la uneltele ei fireşti şi în definitiv la condiţia ei naturală de existenţă. Şi-a jucat cu succes şansa şi a câştigat. Recitite astăzi, articolele şi cărţile de critică literară din ultimele două decenii de comunism par mult mai puţin „datate" decât, de exemplu, romanele. Doar poezia lirică a vremii mai poate pretinde o atât de sănătoasă stare fizică şi morală. La un moment dat, în ultimii ani de ceauşism, în publicaţii româneşti din străinătate, iar în primii ani ai tranziţiei şi în dezbaterea publică internă, s-a aflat o idee pusă în circulaţie în cronicile radiofonice de la „Europa liberă" ale Monicăi Lovinescu: *est-etica*. Conceptul voia să acopere partea de observaţie socială din romanele anilor '80 într-un fel mai explicit decât o făcea critica estetică din ţară. Dar totodată să sugereze pentru operele literare un statut mai complex. Operele ar fi trebuit să satisfacă nu doar cerinţe estetice, ci şi etice. La drept vorbind, critica ar fi avut obligaţia de a face eticul explicit. Până la urmă, deşi disputa n-a fost niciodată tranşată, statutul acesta s-a dovedit mai degrabă ambiguu. Era destul de greu să tragi o linie despărţitoare între opere valoroase şi opere doar curajoase. Şi nu întotdeauna operele erau şi una, şi alta. Recitind critica acelor ani, observăm că sunt destule cazuri în care îndrăzneala operelor a fost abuziv apreciată, ele neavând decât o însemnătate etică şi deloc una estetică, precum sunt cazuri în care opere evazioniste au stat în umbra celor realiste, ca mai puţin reprezentative. Un exemplu pentru primul abuz a fost romanul *Biblioteca din Alexandria* al lui Petre Sălcudeanu. Pentru cea de-a doua situaţie, exemple stau romanele aşa-zişilor scriitori târgovişteni, nerecunoscute drept canonice cel puţin pentru o bucată de vreme. După 1989 s-a întâmplat, din contra, dar tot ca urmare a unor astfel de confuzii, să fie decanonizaţi autori realişti, care plătiseră un preţ mai mare sau mai mic pentru adevărul operelor lor, şi propuşi cu mare stăruinţă în locul lor autorii aceloraşi ficţiuni non-politice, care nu erau neapărat superioare, dar nu plătiseră – nu trebuiseră să plătească –vreun preţ.

Cea din urmă şi cea mai puternică agresiune contra criticii şi istoriei literare se produce tocmai când toată lumea nutrea speranţa întoarcerii definitive a criticului şi a istoricului literar la uneltele lor: după 1989. N-a fost nevoie decât de câţiva ani pentru ca iluzia normalizării să fie brutal spulberată. Presa literară şi-a văzut aproape imediat diminuat statutul. Numărul publicaţiilor şi al cărţilor de literatură a crescut astronomic, ca şi al editurilor, tirajele au scăzut în schimb drastic, fără ca totodată cititorii să mai poată fi identificaţi, preţul cărţii a sărit în aer, cronicarii literari, mai toţi aparţinând noilor generaţii, au rămas în majoritatea lor nişte anonimi plivitori de buruieni pe ogorul literaturii. Prestigiul literar, odinioară considerabil, al scriitorului, chiar şi în ochii oficialităţii comuniste,

care încerca mereu să-l reprime, dar n-a reuşit niciodată să-l ignore, s-a redus treptat şi ireversibil. Deja pe la sfârşitul anilor '90, cartea nu mai avea un loc semnificativ într-o societate tulbure, nesigură de viitor şi disputată de către o mulţime de atracţii şi interese care mai de care mai derizorii. Laolaltă cu teatrul, muzica uşoară şi sportul, literatura a devenit un divertisment. Şi, în acelaşi timp, un bun comercial, judecat în funcţie de cerere şi ofertă. Editorii n-au mai tipărit cărţi de poezie decât dacă au beneficiat de subvenţii şi sponsorizări. Cărţile de critică şi istorie literară au apărut doar când şi în câte exemplare erau dorite de şcoli şi universităţi. Romanele au avut un regim ceva mai bun, dar absolut haotic. A explodat, în schimb, piaţa traducerilor, dar fără criteriu de valoare, în condiţiile unei piraterii editoriale cronice. O noutate absolută a devenit literatura pe internet (sau pe *net,* cum i s-a spus cu una dintre acele prescurtări specifice cyberspaţiului), în progres cantitativ uluitor, însă scăpând oricărui control de calitate. Deşi i s-au consacrat studii şi cărţi, literatura pe *net* n-a reuşit, până când scriu aceste rânduri, decât mediocra performanţă de a se constitui într-o lume paralelă cu aceea literară tradiţională şi, în pofida numărului mare de accesări, fără putere reală asupra societăţii şi chiar şi fără răspândirea în toate straturile şi mediile pe care a cunoscut-o aşa-numita cândva literatură de consum.

E curioasă, în aceste condiţii, somaţia lui Sorin Alexandrescu, la care ne-am referit în capitolul pe care i l-am consacrat, de abandonare a canonului estetic. Textul din *Privind înapoi, modernitatea* (1999) sună aşa:

„O discuţie despre canon ar trebui să pornească de la recunoaşterea faptului evident că «ordinea literară» românească a fost stabilită de patru oameni: Maiorescu (1940-1917), Lovinescu (1899-1965), Călinescu (1899-1965) şi Manolescu (n. 1939). [...] Însemnătatea «celor patru» este enormă.

Ceva demiurgic, astăzi încă fascinant, însoţeşte gesturile lor: Maiorescu ridică din mâlul primordial arhipeleagul genurilor şi atitudinilor literare, Lovinescu taie în pădurile şi poienile lui contururile primelor oraşe şi conferă modernismului unica îndreptăţire a existenţei în cultură, Călinescu aduce în *Istoria* lui prima imagine despre sine modernă a literaturii române, iar Manolescu salvează decenii de-a rândul, de neghina comunistă, grâul curat. Metafora despărţirii apelor de uscat, gestul demiurgic prin excelenţă, implică totodată indignarea apelor, respingerea formelor alternative ca *anti*-forme. Demiurgul este şi Marele Defensor: Maiorescu ne apără de demagogie, Lovinescu de păşunism, Călinescu de naţionalism şi antisemitism în plină perioadă antonesciană, iar Manolescu respinge asalturile staliniste şi neaoşiste."

După cum se poate remarca, Sorin Alexandrescu e de părere că, dacă latura instauratoare a canonului poate fi socotită astăzi parţial caducă (apele au fost despărţite de uscat, *în linii mari*), latura protecţionistă, „defensoare", nu şi-a pierdut actualitatea, chiar dacă primejdiile nu mai vin neapărat din aceleaşi direcţii (păşunismul ori stalinismul nu mai atacă, dar demagogia, naţionalismul, antisemitismul, da). Problema e însă rău pusă: canonul cu pricina trebuie şi va fi contestat (sunt de acord) în măsura în care el pare şi este *unic* şi *exclusivist,* nicidecum fiindcă este *estetic.* Somaţia lui Sorin Alexandrescu se cuvine adresată celui dintâi, nu celui din urmă. În literatură, canonul, fie ori nu pluralist, nu poate fi decât estetic. Şi cum să credem că ne vom putea lipsi de el tocmai azi când atacul masiv, grav, necruţător vine dinspre dispariţia criteriilor de valoare şi a ierarhiilor, urmare a consumatorismului, a „bătăliei canonice" de tip american şi a încercării de abolire a spiritului critic?

Asupra acestui din urmă aspect se cuvine să insistăm şi anume absenţa spiritului critic dintr-o producţie orientată aproape exclusiv în funcţie de reguli comerciale. Succesul şi nu

valoarea constituie criteriul principal al editării literaturii. Cronicarii literari au devenit un fel de contabili consultaţi pentru previziunile lor referitoare la succesul de vânzare al cărţilor, dar nu ascultaţi pentru opiniile lor critice. Dispariţia din curriculumul universitar ori reducerea orelor de literatură şi istorie a literaturii a părut a fi consecinţa scăderii, încă din liceu şi gimnaziu, a interesului pentru carte. Universitatea românească s-a „americanizat" şi ea în deceniile din urmă, mult mai rapid decât ar fi fost de aşteptat. Ştiinţele umaniste şi facultăţile de profil n-au dispărut, dar nici nu şi-au recăpătat însemnătatea pierdută încă de pe vremea învăţământului politehnic ceauşist, când la Metalurgie intrau câteva sute de studenţi, iar la Filologie, doar câteva zeci. Cu excepţia englezei, şi asta din cauze practice, limbile străine şi-au redus bugetul de ore, iar limbile clasice au dispărut din liceu şi sunt pe cale să dispară şi din universităţi. Religia, obligatorie la clasele mici, liceu şi facultate, se predă, conform Legii învăţământului, în funcţie de numărul de elevi aparţinând diferitelor culte legal înfiinţate, dar de obicei nu se pot forma clase decât cu ortodocşi, celelalte culte nefiind suficient reprezentate. Preoţii profesori, în loc să predea istoria religiilor sau a bisericii, fie şi aceea majoritară în statul român, se dedau la cele mai josnice şi inculte acte de prozelitism, cu toată interzicerea propagandei religioase şi politice în şcoli. Aceste constatări, valabile şi pentru universitatea actuală din alte ţări, mai degrabă ascund decât fac evidente motivele pentru care critica şi istoria literară suportă în anii 2000 agresiunea cea mai energică din toate şi care le ameninţă cu ieşirea din scena culturală. Allan Bloom lasă să se-nţeleagă că orientarea actuală a universităţii are la bază exigenţele unui număr tot mai mare de studenţi care nu citesc cărţi şi pierd pe zi ce trece sensul tradiţiei istorice fondatoare, cândva întreţinut în America de spiritul european al generaţiilor succesive de imigranţi. În România raportul dintre cauze şi efecte este, dacă nu mă înşel, exact invers. La noi, tradiţia locală, glasul strămoşilor şi al pământului, sângele şi credinţa ortodoxă au fost şi au rămas puternice. Mai mult, ele au ţinut în balanţă trendul opus. De fiecare dată când a părut să iasă biruitoare tradiţia europenizării sau a occidentalizării – în Romantismul de la mijlocul secolului XIX, după întregirea din 1918, după 1989 – au luat naştere reacţia autohtonistă cea mai virulentă şi un naţionalism cu toate ingredientele antisemite şi rasiste. S-ar zice că niciodată nu s-a putut ca un european şi chiar planetar (căci studiase la Constantinopol, stătea la Sankt-Petersburg şi era solicitat să intre în Academia berlineză, cunoscător a douăsprezece limbi, dintre care două moarte) ca Dimitrie Cantemir să nu fie silit să facă pereche cu un Ion Neculce, boier pravoslavnic, depeizat pretutindeni dincolo de graniţe, străduindu-se cu preţul unor imense umilinţe să se repatrieze, incapabil să gândească ori să scrie în afara moşiei lui din cea mai săracă parte a Moldovei. România n-a avut, cu excepţia unor poeţi ardeleni, profeţi ori visători. Viitorul a contat mereu mai puţin decât trecutul. Când proletcultismul a fărâmat legătura cu trecutul, el a fost repede pedepsit şi doar atunci, pentru prima şi ultima oară, în numele utopiei, adică al viitorului. Integrarea europeană a găsit tradiţia în cea mai precară stare cu putinţă. În afara naţionaliştilor care însă nu-şi mai dau întâlnire pe terenul culturii, ci pe acela al politicii, intelectualii tineri, din generaţiile postdecembriste, fruct al universităţii de tip american, nu mai citesc fiindcă nu-şi regăsesc în ficţiunile literare preocupările lor de toată ziua. Cu alte cuvinte, ei nu mai văd rostul să fie informaţi despre lucruri care n-au nicio legătură cu ei şi cu viaţa lor. Reevaluarea operelor publicate în timpul comunismului nu e treaba lor. Istoria literaturii nu poate ocoli, ea, această problemă, care este morală şi totodată estetică. Dar istoria literaturii a încetat să mai fie o disciplină universitară atractivă, fiindcă istoria ca atare nu-i mai interesează pe studenţi. După o scurtă perioadă în care a existat un oarecare interes de această natură, pentru personaje ori evenimente pe care

comunismul le prezentase tendențios și fals, sau pentru romane ca *Delirul,* în care autorii schițaseră o vagă tentativă de reabilitare, interesul a dispărut complet. Educația actuală, la toate nivelele, pleacă de la principiul flatării prostești a așteptărilor și dorințelor acelor tineri care n-au decât dorințe superflue și nu așteaptă nimic important în latură spirituală, satisfăcuți dacă obțin repede, fără efort, fără școală, situații sociale care să le permită a trăi bine din punct de vedere material și a-și vedea răsplătită din plin nevoia de sex sau de divertisment. Pentru prima oară România cunoaște o generație pentru care timpul n-are decât dimensiunea prezentului, și încă un prezent presupus, în mod desigur *inconștient,* ca fiind etern. Nimic din ce precede această stare actuală nu pare să prezinte vreo atracție, de un ordin sau altul, pentru generația 2000. Pentru fiii și nepoții celor care și-au pus speranțe deșarte în utopismul comunist, viitorul a fost golit de orice transcendență. Literatura generației 2000 este oglinda acestui prezenteism ale cărui porți spre trecut și spre viitor au fost închise: o literatură egoistă și egocentristă, senzuală, superficială, interpretând libertatea cuvântului ca pe o libertate a expresiei, de unde aspectul frecvent pornografic, bazată pe o inteligență naturală și mai rar pe o cultură, needucată sau pur și simplu castrată spiritual și moral, simplu document personal, uneori atât de sincer, încât pare (chiar și dacă nu este) autentic. Romanul, lirica se înscriu pe aceeași linie. A doua sau a treia carte a unui autor nu mai are nici măcar acea minimă valoare de autenticitate confesivă din cea dintâi, fiindcă, odată epuizată puțina experiență de viață, nu mai rămâne mare lucru de spus. Trei sferturi dintre tinerii care au șocat la debut n-au confirmat mai apoi. O astfel de literatură nu poate avea niciun viitor.

Am lăsat pentru la sfârșit o formă mult mai gravă de discredit, și deloc conjuncturală, de care are parte astăzi istoria literară și care se bazează pe o neînțelegere a rostului ei principal. Istoria literară ar fi devenit o întreprindere inutilă într-o epocă în care literatura însăși ocupă în viața noastră un loc secundar. Eroarea conținută în întrebarea cu pricina provine dintr-o iluzie: literatura n-ar avea nevoie de istorie sau de critică spre a exista, pentru că, universale fiind, valorile literare se impun de la sine. Aserțiunea nu este corectă. În lipsa istoriei literare și a criticii, literatura nu poate exista ca literatură, ca, adică, ansamblu coerent de opere și ca ierarhie de valori. N-ar fi un cosmos, ci un haos, precum, gândiți-vă o clipă!, universul cel mare în absența legii gravitației. Literatura, în sensul pe care-l dăm cuvântului noi, europenii, de la care l-au împrumutat și alții, nu datează de la începutul lumii, ci doar de câteva secole, din Renaștere, mai exact, de când primii oameni moderni au dobândit simțul istoric și au început să se refere la antichitate ca la un trecut, important, dar definitiv apus. Literatura s-a născut odată cu bibliotecile, așa cum arta plastică s-a născut, tot atunci, odată cu muzeele (lucru știut istoricilor artei, de la André Malraux la Hans Belting, dar ignorat de istoricii literari), ca spațiu prin excelență laic și istoric. Nu literatura a dat naștere criticii și istoriei literare, ci istoria și critica literară au dat naștere literaturii, prin chiar faptul că au făcut-o conștientă de noua ei natură: din sacră și înaltă, literatura a devenit profană și comună. Cartea a lăsat locul cărților. Criteriile după care era judecată Cartea – unicitatea și universalitatea – și-au pierdut relevanța. Bibliotecile mănăstirești ale Evului Mediu erau mai mult niște sanctuare care conțineau versiunile unei singure Cărți, și care nu era citită din plăcere, ci ca instrument de întreținere a credinței, ea însăși unică, și de convertire a celor de altă credință. Bibliotecile de după Renaștere adăpostesc cărți diferite, a căror lectură a devenit scop în sine. Literatura nu mai este considerată universală, ci istorică. Se naște și moare ca toate formele din istorie. Legitimarea literaturii, așa cum o înțelegem în ultima jumătate de mileniu, se datorează, așadar, istoriei literare. Nu e de-ajuns să existe cărți, ca să avem o literatură. Iar o literatură, în afara propriei ei

istorii, ar fi ameninţată, prin încetarea raporturilor mutuale dintre opere scrise în decursul secolelor, în împrejurări şi cu motivaţii diferite, să se transforme într-un maldăr de cărţi tot mai ilizibile.

În aceste condiţii, e aproape imposibil de prevăzut ce se va întâmpla cu critica şi istoria literară. Încercând să îndulcească hapul, unii comentatori au socotit normală diminuarea spiritului critic într-o lume fără centru şi fără margini şi în care succesul cărţilor are standarde mult mai limpezi decât valoarea lor. Mircea Cărtărescu a considerat inevitabil acest fenomen, descriindu-l sub numele de postmodernism, în care superficia şi efemerul contează mai mult decât profunzimea şi durata. Susan Sontag a vorbit şi ea despre înlocuirea hermeneuticii moderne cu o erotică postmodernă. Însă o cultură, fie şi a divertismentului trecător şi repede schimbător, nu se poate realiza în absenţa monitorizării ei de către o critică, fie şi alta decât cea tradiţională. O astfel de cultură ar fi ca un sac fără fund sau ca o mare bibliotecă fără o regulă de clasificare a cărţilor. Un al doilea argument este că nicio critică a literaturii nu e valabilă pe termen lung (pe termen scurt, literatura se poate dispensa de o asemenea critică), dacă nu este una estetică. „Americanizarea" ne-a adus un concept diferit de critică, pornit tot din universităţi, numit studii culturale, care discută mai degrabă contexte decât texte, iar când totuşi are în vedere texte, face observaţii şi analize nespecifice, privitoare la sociologia lumii ficţionale, ori la psihologia personajelor ei, la instituţiile şi la ideile politice care îl preocupă pe scriitor, la convingerile lui sexiste ori feministe. Nimic din toate aceste observaţii, uneori ascuţite, inteligente, nu ţine de specificul literar al operei. Accepţiunea în care trebuie luată critica estetică este aceea a citirii operelor literare pentru frumuseţea şi valoarea lor literară. În acest sens, critica este o lectură în principal estetică. Criticul nu este nici sociolog, nici politolog, nici filosof (deşi poate fi câte ceva din toate acestea). El este un om dotat cu simţ estetic, aşa cum altul este dotat cu ureche muzicală sau cu ochi pentru pictură. Simţurile culturale sunt, ca şi cele naturale, înnăscute, dar, spre deosebire de ele, şi educate. Gusturile naturale nu se discută, cele culturale, da. Dictonul latin se referă la cele dintâi. Acest fapt îl îndreptăţeşte pe cititorul neavizat să spere că poate citi un roman pentru el însuşi, pentru splendoarea sau bogăţia lumii lui fictive, pentru personajele a căror viaţă ori al căror destin îi sunt zugrăvite, şi nu pentru o referenţialitate brută şi imediată, în care să se regăsească pe sine şi lumea lui reală. S-a remarcat demult că nu ne cunoaştem niciodată atât de profund şi de complet un seamăn real, oricât de apropiat, pe cât cunoaştem un personaj de roman. Despre niciuna din iubitele noastre nu ştim atâtea câte ştim despre Emma Bovary. Viaţa noastră nu se poate compara cu viaţa celui mai neînsemnat erou dintr-o piesă de teatru. Oricâtă sinceritate şi onestitate am pune într-o declaraţie de dragoste, nu vom egala lirica erotică a celui mai modest poet. Critica trebuie să fie estetică spre a-i convinge pe cititori că un roman, o piesă ori o poezie merită să fie citite pentru ceea ce numai ele pot să le spună. Tot aşa o sonată ori un tablou. Pentru un surd, Mozart nu există, nici pentru un orb, Picasso. Norocul literaturii este că nu e legată de niciun simţ natural. Mesajul unei opere literare nu este doar unic şi irepetabil, dar el nu poate fi transmis prin niciun alt mod decât lectura operei cu pricina. Puţini sunt cei care gândesc că o înlănţuire sonoră dintr-o bucată muzicală nu poate fi redată verbal. Critica are menirea să arate celor mult mai mulţi că niciun vers nu poate fi redat decât prin cuvintele care-l compun şi, încă, în ordinea strictă în care le-a orânduit poetul. Literatura are ceva din rigoarea matematicii, în ciuda aparenţei de aleatoriu şi de aproximaţie cu care se prezintă în ochii atâtora. Numai critica estetică are acces la exactitatea exprimării literare.

După 1989, istoria literară românească şi-a adăugat câteva titluri, fără să pară a fi ieşit din

impasul epistemologic în care se află de peste o jumătate de veac. Cea mai frecventă întrebare care mi s-a pus, şi încă de către literaţi, a fost de ce scriu o istorie a literaturii într-o vreme în care nu se mai scriu istorii ale literaturii. Am evocat mai sus premisa eronată a discreditului diciplinei ca atare. Aş adăuga că, aşa cum numai critica estetică ne poate revela esenţa operelor de literatură, numai istoria literară ne poate releva esenţa literaturii naţionale în tot cursul existenţei sale. Premisa mea este că nu te poţi cunoaşte pe tine însuţi, ca individ sau ca cetăţean, dacă nu-ţi cunoşti trecutul personal sau naţional. Prezenteismul sărăceşte spiritual generaţia 2000, în primul rând pentru că o ţine în ignoranţă de sine. Tinerii de azi par din ce în ce mai puţin ispitiţi să afle altceva decât ce nevoi imediate au şi în ce mod şi le pot satisface. Istoria literară e singura care ar putea să le inculce ideea că, prin adevărul celuilalt, care a trăit în altă epocă şi în alte împrejurări, având alte dorinţe sau temeri, ajungi la propriul adevăr cu mult mai sigur decât pe orice altă cale. Am încercat, nu o dată, să-i fac pe studenţii mei să înţeleagă de ce trebuie să citească romanele epocii comuniste. În mintea lor era trează bănuiala că vreau să-i oblig să se informeze despre o lume care nu mai era a lor şi care nu le spunea nimic. Întrebarea lor, de obicei subînţeleasă, era: „La ce bun?" Le ajunge să ştie câte ceva, nu prea multe, despre lumea lor. N-aveau nicio curiozitate pentru trecut şi nu doreau să fie încărcaţi cu privaţiunile şi suferinţele noastre. Pur şi simplu, trecutul, istoria ori literatura nu-i priveau. Răspunsul meu, nu în toate cazurile convingător, era că nu despre Ioana Olaru, tânăra din romanul lui Buzura a cărei soartă nefericită a zguduit inimile a mii de femei care s-au identificat cu ea în anii '80, vreau de fapt să le vorbesc, ci despre ei înşişi. Nu numai că nu e profitabil să te dezinteresezi de tot ce nu te priveşte, fiindcă nu aparţine standardelor tale profesionale ori intereselor tale personale, dar e de-a dreptul primejdios să refuzi să vezi cum ai ajuns la ele sau să crezi că nu se putea ca tu însuţi să-ţi ratezi şansa, aşa cum a ratat-o Ioana Olaru pe a ei. Nu ştim niciodată ce ne rezervă viitorul. Ca să nu cădem în greşeala de a socoti că ne merităm, cumva de la sine, viaţa liberă de azi şi că nu e cu putinţă să o mai pierdem, e bine să înţelegem şi ce s-a ales de speranţele unora mai puţin norocoşi decât noi. Tinerii preferă uneori argumentul că viaţa lor este separată de aceea a personajelor din romanul epocii comuniste printr-o prăpastie greu de trecut şi că problemele lor se află la o distanţă astronomică de ale personajelor din romane. Nu e vorba de mărimea ori de micimea distanţei. Între criteriile morale ale femeilor din România Ioanei Olaru şi ale celor din Rusia Annei Karenina nu era o diferenţă mai puţin însemnată. Cât despre abisuri, oare acela dintre normele de care se călăuzeau în viaţă eroii lui Shakespeare, şi cele de care se călăuzesc contemporanii noştri nu ar trebui să ni se pară şi mai greu de trecut? Asta înseamnă să nu-l mai citim pe Shakespeare fiindcă ni se pare absurd ca părinţii să se opună căsătoriei copiilor, mai mult, să-i împingă la sinucidere? Sau să ni se pară desuete romanele victoriene, fiindcă nu putem compătimi cu nişte biete femei incapabile de a decide asupra vieţii lor? Adevărata problemă a literaturii este totdeauna estetică, niciodată morală ori de altă natură: este greşită premisa că, dacă nu ne identificăm cu personajele de roman ori cu simţirea poetului liric, romanul ori poezia ne rămân indiferente. Lectura estetică nu mizează pe identificare, aşa cum o face aceea naivă. Nu e obligatoriu să plângem alături de o eroină sedusă şi abandonată. Drama ori tragedia nu sunt o *Love story*. Exact din acest motiv pledez pentru estetismul criticii: doar o astfel de lectură ne poate face să vedem că diferenţa este aceea care ne îmbogăţeşte cu adevărat şi că încercând să-i cunoaştem pe alţii, diferiţi de noi, reuşim să ne cunoaştem mai bine pe noi înşine. Şansa diferenţei este aceea că ne solicită să apreciem, să comparăm, să ne exersăm spiritul critic. Identificarea este sentimentală, diferenţa este intelectuală şi morală.

Dacă am fi asemănători ca mod de a gândi, comportament sexual ori motivaţii politice, oare n-am fi, abia atunci, îndreptăţiţi să ne întrebăm, ca unii dintre studenţii mei: „La ce bun?" Istoria literaturii, bazată pe critica estetică, e calea regală a cunoaşterii de noi înşine, ca subiecte istorice şi morale. Cei de ieri sunt ipostaze ale noastre din alte epoci şi locuri, cu care împărtăşim anumite valori şi de care ne despart altele. Allan Bloom, spre deosebire de Lovinescu, nu socoteşte inevitabilă mutaţia tuturor valorilor. Împotriva relativismului şi chiar a istorismului, Bloom le consideră pe unele absolute şi universale. Chiar dacă ieri n-au existat valori universale, dată fiind varietatea culturilor şi lipsa de comunicare între ele, astăzi existenţa lor nu mai poate fi respinsă, fie şi pentru un viitor oarecare. Sunt convins apoi că există valori absolute, printre ele numărând-o şi pe aceea estetică, rod al tradiţiei şi educaţiei, care au lucrat la uniformizare lent, dar puternic, ca apa, fărâmând stâncile. În epoca actuală, a globalizării, aproape nu mai este îndoială cu privire la valori ca bunuri comune ale unei tradiţii planetare. Dacă nu reducem esteticul la programe, recomandări, mentalităţi ori tehnici de şcoală literară, nu avem nicio dificultate în a admite că ne simţim confortabil în prezenţa unor personaje indiferent de originea lor în literatura clasică ori romantică, în aceea elină ori în aceea engleză victoriană. Aristofan şi Molière, Eschil şi Corneille, Cervantes şi Tolstoi continuă să emită mesaje inteligibile de pe planetele lor îndepărtate de a noastră la ani-lumină. Etica, religia, practicile lor sexuale nu mai au, poate, multe în comun cu ale noastre. Dar esteticul e totdeauna o punte de trecere între epoci oricât de diferite. Aşa cum o înţeleg şi cum aş dori s-o fi pus pe hârtie (căci nu am nicio simpatie pentru suportul electronic ori pentru acela virtual al computerului, simţindu-mă eu cu adevărat în galaxia lui Gutenberg), istoria literaturii reface verigă cu verigă lanţul de autori, deopotrivă diferiţi de mine şi aidoma mie, ale căror opere în proză sau în versuri, lirice sau romantice, realiste sau fantastice, comice sau tragice, au hrănit spiritul milioanelor de cititori şi au furnizat criticilor literari interpretări profunde sau sclipitoare. Istoria literaturii reprezintă cel mai puternic liant al comunităţii oamenilor care nu se mulţumesc a-şi trăi viaţa doar în realitate („trăind în cercul vostru strâmt", vorba poetului), ci râvnesc şi la una în imaginaţie, fantasmatică sau eroică.

Un scenariu aproape apocaliptic descrie George Steiner în culegerea de conferinţe pe tema redefinirii culturii intitulată *In Bluebeard's Castle* (1971). Exemplificând cu poezia (şi mai ales cu aceea de inspiraţie pastorală), Steiner împinge scepticismul lui Lovinescu referitor la durata valorilor până la a considera normală „amnezia" de care suferă epoca pe care el o numeşte „postculturală". Nu scepticismul e greu de combătut în scenariul steinian. În definitiv, autorul însuşi ne reaminteşte că, deşi nicio speranţă rezonabilă n-ar fi putut fi nutrită de vechii romani supuşi invaziilor ori de europenii medievali căzuţi victimă ciumei, civilizaţia şi cultura au găsit resursele de a reînvia. Mereu în alte forme, desigur. Dar dacă e aşa, n-avem motive de spaimă noi, cei care am apucat zorii secolului XXI, într-o lume care şi-a organizat mult mai sigure moduri de a preîntâmpina catastrofele de tot felul. Însăşi capacitatea culturii occidentale (europene, în general) de a se deschide spre alte culturi, absorbindu-le ori prelucrându-le, şi, de la o vreme încoace, respectându-le în spiritul şi litera lor, ne garantează faptul că amnezia nu e ireversibilă, iar prezenteismul generaţiilor din urmă nu e definitiv. Steiner are totuşi dreptate să vadă principala cauză a amneziei în declinul spiritului umanist. Observaţia ne întoarce la istoria (şi) literară: baza ei este umanismul renascentist. Disciplina însăşi a luat naştere astfel şi nu întâmplător ea s-a dovedit rodul noii didactici. Declinul umanismului înseamnă închiderea accesului la toată această cultură. Scrie Steiner: „Ca galaxiile aflate dincolo de orizontul nostru vizibil, cea mai mare parte a poeziei engleze, de la *Ovide* de Caxton la

Sweeney printre privighetori, alunecă dinspre o prezenţă activă spre muzeul erudiţiei universitare. Puternic înrădăcinată cum este în corpul adânc şi multiplu al referinţelor umaniste şi biblice, cu sintaxa şi cu vocabularul ei impecabil, arta perfectă a poeziei engleze, în care Chaucer şi Spenser dialoghează cu Tennyson şi T.S. Eliot, scapă de aici înainte la lectură". Avem însă destule dovezi că astfel de transformări nu sunt neapărat definitive. Ruptura de care Steiner vorbeşte este aceea dintre vechea poezie engleză şi poezia modernă. Modernismul a rupt punţile, acceptând din literatura anterioară numai ceea ce considera reperabil: iar prin recuperare urmaşii lui Baudelaire au înţeles identificare. Postmodernismul în schimb are un simţ mult mai dezvoltat pentru tot ce diferă de el. Când îşi rostea conferinţele, Steiner nu auzise de postomdernism. Ca şi în cazul, pe care l-am evocat, al romanelor, postmodernii, adică noi, suntem înclinaţi să preferăm diferenţa, şi poeţii sau romancierii de odinioară încep să ne placă pentru ei înşişi. Este argumentul cel mai greu de răsturnat în favoarea istoriei literaturii, chiar dacă nu neapărat al istoriei literaturii la care visez: şi anume aceea estetică.

Închei cu mărturisirea unei nevindecate, deşi nu de tot lipsite de speranţă, nostalgii a esteticului, în care văd singura cale de acces, *hic et nunc,* la sufletul nemuritor al literaturii *urbi et orbi,* şi totodată cu versurile lui Yeats care fac elogiul cărţii:

„Eram cei din urmă romantici –
aveam ca obiect
Frumuseţea şi sfinţenia tradiţiei;
Tot ceea ce stă scris în ceea ce poeţii
numesc
Cartea; ceea ce ştie cel mai bine să
sanctifice
Spiritul omului sau să exalte poemul.
Dar totul s-a schimbat, mândrul cal
şi-a pierdut cavalerul;
Totuşi Homer, din înaltul acestei şei,
Străbate unda întunecată pe care lebăda
pluteşte în derivă."

BIBLIOGRAFIE*

GENERALĂ. Istorii literare. Panorame. Dicționare. Enciclopedii

Gh. ADAMESCU, *Istoria literaturii române*, 1913. Ion APETROAIE, *Literatura română a secolului XX*, I, 1978. N.I. APOSTOLESCU, *Istoria literaturii române moderne*, I-II, 1913-1916. Eugen BARBU, *O istorie polemică și antologică a literaturii române de la origini până în prezent*, vol. I: *Poezia contemporană*, 1975. Ovidiu BÂRLEA, *Istoria folcloristicii românești*, 1974. Eva BEHRING, *Scriitori români din exil* (1945-1989), 2001. Olimpia BERCA, *Dicționar al scriitorilor bănățeni (1940-1996)*, 1996. Victoria I. BITTE, Tiberiu CHIȘ, N. SÂRBU, *Dicționarul scriitorilor din Caraș-Severin, 1998.* Gh. BOGDAN-DUICĂ, *Istoria literaturii române moderne. Întâii poeți munteni*, 1923. Ioan BRADU, *Poeții și prozatorii bihoreni*, 1948. Virgil BRĂDĂȚEANU, *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului*, I-III, 1966-1982. Marin BUCUR, *Istoriografia literară românească de la origini până la G. Călinescu*, 1973. Nicolae BUSUIOC, *Scriitori ieșeni contemporani. Dicționar bibliografic*, 1997 (ed. II, 2002). Nicolae CARTOJAN, *Istoria literaturii române vechi*, I-III, 1940-1945 (ed. II, 1996). G. CĂLINESCU, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. II, 1982). Mihai CIMPOI, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, ed. II, 1997. Ștefan CIOBANU, *Istoria literaturii române vechi*, 1947 (ed. II, 1989). Șerban CIOCULESCU, Tudor VIANU, Vladimir STREINU, *Istoria literaturii române moderne*, 1944 (ed. II, 1971). Constantin CIOPRAGA, *Literatura română între 1900-1918*, 1970. Alexandru CIORĂNESCU, *Teatrul românesc în versuri și izvoarele lui*, 1943. Stan V. CRISTEA, *Județul Teleorman. Dicționar bibliografic*, 1996. Ov.S. CROHMĂLNICEANU, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I-III, 1972-1975 (vol. I, ed. 1967). Aron DENSUSIANU, *Istoria limbei și literaturei române*, 1885 (ed. II, 1894). Ovid DENSUSIANU, *Literatura română modernă*, I-III, 1920-1933. DICȚIONARUL LITERATURII ROMÂNE DE LA ORIGINI PÂNĂ LA 1900, 1979. DICȚIONAR ANALITIC DE OPERE LITERARE ROMÂNEȘTI (coordonator Ion Pop), I-IV, 1998-2003. DICȚIONAR CRONOLOGIC AL LITERATURII ROMÂNE, 1979. DICȚIONARUL SCRIITORILOR ROMÂNI (coordonatori Mircea ZACIU, Marian PAPAHAGI și Aurel SASU), I-IV, 1995-2002 (DICȚIONAR ESENȚIAL AL SCRIITORILOR ROMÂNI, în aceeași coordonare, într-un singur volum, 2000). DRAMATURGIA ROMÂNEASCĂ ÎN INTERVIURI (coord. A. Sasu-Mariana Vartic), I-IV, 1995-1997. Gabriel DRĂGAN, *Istoria literaturii române*, 1943 (ed. III). N. DRĂGANU, *Histoire de la littérature roumaine de Transylvanie des origines à la fin du XVIII^e^ siècle*, 1938). Radu FLORA, *Literatura română din Voivodina. Panorama unui sfert de veac (1946-1970)*, 1971. Moses GASTER, *Literatura populară română*, 1883. Mircea GHIȚULESCU, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, 2000. Ion HANGIU, DICȚIONARUL PRESEI ROMÂNEȘTI (1790-1990), 1996 (ed. II). Ana și Arcadie HINESCU, *Oameni de ieri și de azi ai Blajului. Mic dicționar*, 1994. Enea HODOȘ, *Manual de istoria*

---

* Bibliografia e împărțită în două capitole: 1) generalități (istorii literare, dicționare ș.a.); 2) opere literare și referințe critice. Ordinea este alfabetică în primul capitol, iar în al doilea, cronologică, adică urmând periodizarea întregului material, dar și alfabetică în interiorul fiecărei perioade în parte. Sunt indicate exclusiv edițiile consultate și/sau citate. Titlurile de opere literare au o singură apariție. Cele de opere incluse în serii de *Opere complete*, *Opere alese* ori *Scrieri* nu sunt menționate și separat decât dacă există diferențe semnificative. Titlurile de studii critice pot apărea de mai multe ori, în bibliografia autorului lor și în bibliografia autorilor la ale căror opere se referă.

Bibliografia nu este un scop în sine. Ea trebuie considerată un instrument de lucru, menit să permită întregirea contextului din care au fost scoase citatele și totodată verificarea comentariilor din cuprinsul *Istoriei critice*.

Bibliografia a fost corectată cu atenție. Dar, cum se știe, nu există corectură perfectă. Nu ne rămâne decât să invocăm îngăduința cititorului pentru inevitabilele erori.

literaturii române, 1893. Nicolae IORGA, *Istoria literaturii româneşti contemporane*, I-II, 1934. Acelaşi, *Istoria literaturii religioase a românilor până la 1688*, 1904. Acelaşi, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*, I-II, 1901 (ed. II, 1969). Acelaşi, *Istoria literaturii româneşti în secolul al XIX-lea, de la 1821 înainte*, I-III, 1907-1909 (ed. II, 1983). Acelaşi, *Istoria literaturii româneşti. Introducere sintetică*, 1929 (ed. II, 1977). ISTORIA LITERATURII ROMÂNE (tratatul academic, colectiv), vol. I, 1964 (ed. II, 1970), II, 1968, III, 1973. G. IVAŞCU, *Istoria literaturii române*, I, 1969. Silvia LAZAROVICI, *Dicţionarul scriitorilor botoşăneni (1945-2000)*, 2000. I.D. LĂUDAT, *Istoria literaturii române vechi*, I-III, 1962-1968. Ion Bogdan LEFTER, *Scriitori români din anii '80-'90. Dicţionar bio-bibliografic*, I-III, 2000-2001. LITERATURA ROMÂNĂ. DICŢIONAR CRONOLOGIC (coordonatori I.C. Chiţimia, Al. Dima), 1979. LITERATURA ROMÂNĂ CONTEMPORANĂ (coordonator Marin Bucur), I, *Poezia*, 1980. C. LOGHIN, *Istoria literaturii române din Bucovina (1775-1918), în legătură cu evoluţia culturală şi politică*, 1926. E. LOVINESCU, *Istoria civilizaţiei române moderne*, I-III, 1924-1925. Acelaşi, *Istoria literaturii române contemporane*, I-VI, 1926-1929 (ed. II, 1973). Gino LUPI, *Storia dello letteratura romena*, 1955. Florin MANOLESCU, *Enciclopedia exilului literar românesc* (1945-1989), 2003. D. MICU, *Scurtă istorie a literaturii române*, I-IV, 1994-1997. Mărgărita MILLER-VERGHI şi Ecaterina SĂNDULESCU, *Evoluţia scrisului feminin în România*, 1935. Al. MIRODAN, *Dicţionar neconvenţional al scriitorilor evrei de limbă română*, I-II, 1996-1997. Vicu MÂNDRA, *Istoria literaturii dramatice româneşti*, I, 1985. Doina MODOLA, *Dramaturgia românească între 1900-1918*, 1983. Mihai MORARU, Cătălina VELEVLESCU, *Bibliografia analitică a literaturii române vechi*, vol. I, *Cărţile populare laice*, partea I, 1976, partea a II-a, 1978. Basil MUNTEANO, *Panorama de la littérature roumaine contemporaine*, 1938. D. MURĂRAŞU, *Istoria literaturii române*, 1940 (alte ediţii, 1941, 1943, 1946, la Madrid, 1959). Florin MUSCALU, *Dicţionarul publiciştilor vrânceni. De la origini până în anul 2000*, 1999. Ion NEGOIŢESCU, *Istoria literaturii române*, I (1800-1945), 1991. Iulian NEGRILĂ, *Dicţionarul scriitorilor arădeni de azi*, 1997. Irina PETRAŞ, *Panorama criticii literare româneşti* (1950-2000), 2001. Victor PETRESCU, Serghie PARASCHIVA, *Dicţionar de literatură al judeţului Dâmboviţa* (1508-1998), 1999. Al. PIRU, *Istoria literaturii române*, I. *Perioada veche*, II, *Epoca premodernă*, 1970 (ed. revăzută, *Istoria literaturii române de la origini până la 1830*, 1977). Acelaşi, *Poezia românească contemporană* (1950-1975), I-II, 1975. Acelaşi, *Istoria literaturii române de la început până azi*, 1981. Vasile Grigore POP, *Conspect asupra literaturei române şi a literaţilor ei de la început şi până astăzi, în ordine cronologică*, I-II, 1875-1876. Marian POPA, *Dicţionar de literatură română contemporană*, 1971 (ed. II, 1977). Acelaşi, *Istoria literaturii de azi pe mâine*, I-II, 2001. Ştefan N. POPA, *O istorie a literaturii române din Voivodina*, 1997. Sextil PUŞCARIU, *Istoria literaturii române. Epoca veche*, 1921 (ed. II, 1930, ed. III, 1936). Maria RAZBA, *Personalităţi hunedorene (sec. XV-XX). Dicţionar*, 2000. Georgeta şi Nicolin RĂDUICĂ, *Dicţionarul presei româneşti* (1731-1918), 1995. ROMANUL ROMÂNESC ÎN INTERVIURI (coord. A. Sasu-Mariana Vartic), I-IV, 1985-1991. Costa ROŞU, *Dicţionarul literaturii române din Iugoslavia*, 1989. Ion ROTARU, *O istorie a literaturii române*, I-III, 1971-1987 (ed. II în 6 vol. 1994-2001). Aurel SASU, *Dicţionarul scriitorilor români din Statele Unite şi Canada*, 2001. Emil SATCO, Ioan PÂNZAR, *Dicţionar de literatură. Bucovina*, 1993. Mircea SCARLAT, *Istoria poeziei româneşti*, I-IV, 1982-1990 (ed. II, f.a.). I.D. SUCIU, *Literatura bănăţeană de la început până la Unire* (1582-1918), 1940. Vladimir STREINU, *Versificaţia modernă*, 1966. Alex ŞTEFĂNESCU, *Istoria literaturii române contemporane* (1941-2000), 2005. Radu G. ŢEPOSU, *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, 1993. Laurenţiu ULICI, *Literatura română contemporană, I, Promoţia '70*, 1995. Cornel UNGUREANU, *Istoria secretă a literaturii române*, 2007. Tudor VIANU, *Arta prozatorilor români*, 1941 (ed. II, 1966). George VULTURESCU, *Cultură şi literatură în ţinuturile Sătmarului* (1700-2000), 2000. H. ZALIS, *Istoria literaturii române contemporane*, 2006. Aurel SASU, *Dicţionarul biografic al literaturii române* (A-L, M-Z), 2006.

OPERE ŞI REFERINŢE CRITICE

Secolele XVI-XVIII. Literatura medievală

Opere literare

ANONIMUL BRÂNCOVENESC, în *Cronicari munteni*, 2 vol, 1961 (ed. II, 1984). Constantin CANTACUZINO (Stolnicul), *Istoria Ţării Româneşti*, în *Cronicari munteni*, 1961. Dimitrie CANTEMIR, *Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor*, în *Operele principelui Demetriu Cantemir, tipărite de Societatea Academică Română*, vol. 7, 1901. Acelaşi, *Divanul*, în *Opere complete*, ed. crit., vol. 1, 1974. Acelaşi, *Istoria ieroglifică*, I-II, 1965. CĂRŢILE POPULARE ÎN CULTURA ROMÂNEASCĂ, I-II, 1963 (ed. II *Cele mai vechi cărţi populare în literatura română*, 1996). Miron COSTIN, *Opere*, 1958 (alte ediţii, 1984, 1991). CRONICI ŞI POVESTIRI ROMÂNEŞTI VERSIFICATE, ed. crit., 1967. DOSOFTEI, *Opere*, ed. crit., 1978. Radu GRECEANU, în *Cronicari munteni*, ed. II, 1984, vol. 2. Antim IVIREANUL, *Opere*, ed. crit., 1972. LETOPISEŢUL CANTACUZINESC, în *Cronicari munteni*, ed. 1961, vol. 1. Ion NECULCE, *Opere*, ed. crit., 1982. Radu POPESCU, *Istoria domnilor Ţării Româneşti*, în *Cronicari munteni*, ed. 1984, vol. 1. OCCISIO GREGORII IN MOLDAVIA VODAE TRAGEDIA EXPRESSA, 1983. Grigore URECHE, *Letopiseţul Ţării Moldovei*, 1987. VARLAAM, *Carte românească de învăţătură*, 1943 (altă ediţie în *Opere*, vol. 1, 1991). Alte texte mărunte au fost citate din: BIBLIA DE LA BUCUREŞTI, 1988, NOUL TESTAMENT DE LA BĂLGRAD, 1988, CRESTOMAŢIE DE LITERATURĂ ROMÂNĂ VECHE, vol. 1, 1984, G. MIHĂILĂ şi Dan ZAMFIRESCU, *Literatura română veche* (1402-1647), vol. I-II, 1969. POEZIA MEDIEVALĂ ÎN LIMBA ROMÂNĂ (antologie NEGRICI), 1996. POEZIE ROMÂNEASCĂ VECHE (antologie SCARLAT), 1985, şi Al. ROSETTI, *Câteva precizări asupra literaturii române vechi*, ed. 2, 1985.

Referinţe critice

N. CARTOJAN, *Cărţile populare în literatura românească*, I-II, ed. 2, 1974. I.C. CHIŢIMIA, *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, 1974. Şerban CIOCULESCU, *Itinerar critic*, 1976. Acelaşi, *Varietăţi critice*, 1966. Pompiliu CONSTANTINESCU, *Scrieri*, I-VI, 1967-1972. Valeriu CRISTEA, *Introducere în opera lui Ion Neculce*, 1984. Doina CURTICĂPEANU, *Orizonturile vieţii în literatura veche românească*, 1975. E.R. CURTIUS, *Literatura europeană şi Evul Mediu latin*, 1970. Mihai DINU, *Ritm şi rimă în poezia românească*, 1986. Georges DUBY, *Arta şi societatea (980-1420)*, 1987. Alexandru DUŢU, *Coordonate ale literaturii româneşti în secolul al XVIII-lea*, 1968. Acelaşi, *Explorări în istoria literaturii române*, 1969. L. GÁLDI, *Introducere în istoria versului românesc*, 1971. Ion GHEŢIE şi Alexandru MAREŞ, *Originile scrisului în literatura română*, 1985. Traian HERSENI, *Forme străvechi de cultură poporană*, 1977. Ion ISTRATE, *Barocul literar românesc*, 1982. Mihail KOGĂLNICEANU, *Opere*, vol. 2, 1976. Dan Horia MAZILU, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, 1976. Acelaşi, *Cronicari munteni*, 1978. Acelaşi, *Literatura română în epoca Renaşterii*, 1984. Acelaşi, *Proza oratorică în literatura română veche*, 2 vol., 1986, 1987. Acelaşi, *Recitind literatura română veche*, I-IV, 1994. Acelaşi, *Literatura română barocă în context european*, 1996. G. MIHĂILĂ, *Contribuţii la istoria culturii şi literaturii române vechi*, 1972. Eugen NEGRICI, *Antim – logos şi personalitate*, 1971 (ed. II, 1997). Acelaşi, *Expresivitatea involuntară*, 1977 (ed. II, 2000). Acelaşi, *Naraţiunea în cronicile lui Gr. Ureche şi Miron Costin*, 1972 (ed. II, 1998). Edgar PAPU, *Barocul ca tip de existenţă*, I-II, 1977. Al. PIRU, *Analize şi sinteze critice*, 1973. Magdalena POPESCU, postfaţă la *Letopiseţul*... de Miron Costin, 1975. Mircea

SCARLAT, *Introducere în opera lui Miron Costin*, 1976. Acelaşi, postfaţă la *Letopiseţul*... lui Gr. Ureche, 1978. G.G. URSU, *Memorialistica în opera cronicarilor*, 1972. Petru VAIDA, *Dimitrie Cantemir şi umanismul*, 1972. D. VELCIU, *Cronicarul Radu Popescu*, 1987. Acelaşi, *Grigore Ureche*, 1979. Acelaşi, *Miron Costin*, 1973. Dan ZAMFIRESCU, *Studii şi articole de literatură română veche*, 1967. Acelaşi, *Contribuţii la istoria literaturii române vechi*, 1981.

Secolul XIX

Neoclasicismul

Opere literare

Vasile AARON, *Scrieri literare inedite (1820-1845)*, în *Documente şi manuscrise literare*, IV, 1981. Ion BARAC, *Arghir şi Elena* (publ.de V. Haneş), 1924. George BARONZI, în *Epopei naţionale*, 1979. Alecu BELDIMAN, în *Scrieri literare inedite*..., ibid. D. BOLINTINEANU, în *Epopei naţionale*, id. Acelaşi, *Opere*, II, *Poezii*, 1982. Ion BUDAI-DELEANU, *Opere*, I, 1974. Acelaşi, *Trei viteji*, 1958. I.I. BUMBAC, în *Epopei naţionale*, id. V. BUMBAC, în *Epopei naţionale*, id. Ioan CANTACUZINO, în *Poezia română clasică*, 1970. Costache CONACHI, *Scrieri alese*, 1963. Acelaşi, în *Scrieri literare inedite*..., ibid. Aron DENSUSIANU, în *Epopei naţionale*, id. Nicolae DIMACHI, în *Scrieri literare inedite*..., ibid. Dionisie ECLESIARHUL, *Hronograf (1764-1815)*, în *Cronicele medievale ale României*, X, 1987. Ion Heliade RĂDULESCU, în *Epopei naţionale*, id. M. EMINESCU, *Opere alese*, III, ed. 2, 1973. Vasile FABIAN (BOB), în *Poezia românească clasică*, ibid. Dinicu GOLESCU, *Însemnare a călătoriei mele*, 1977 (altă ediţie în *Scrieri*, 1990). Iordache GOLESCU, în *Primii noştri dramaturgi*, 1956. Acelaşi, în *Satire şi pamflete (1800-1848)*, 1968. Acelaşi, *Proverbe comentate*, 1973. Acelaşi, în *Scrieri alese*, 1990. Acelaşi, *Proverbe*, 1990 (ed. II, 1998). Alte scrieri ale aceluiaşi în *Manuscriptum* 1 şi 2 (1982), în *Revista de istorie şi teorie literară*, 3-4 (1988) şi în *Proverbele românilor*, VIII şi IX, de N. ZANE. Gheorghe LAZĂR, în *Viaţa şi opera lui*..., de G. Bogdan-DUICĂ şi G. POPA-LISEANU, 1924. Acelaşi, în *Oratori şi elocinţă românească*, 1985. Petru MAIOR, *Scrieri*, 2 vol. ed. crit., 1976. Samuil MICU, *Scurtă cunoştinţă a istoriei românilor*, 1963. Acelaşi (cu alte scrieri) şi alţi ardeleni mărunţi în *Şcoala Ardeleană*, 3 vol., ed. crit., 1970. Acelaşi, *Istoria românilor*, ed. princeps după ms., 1995. Matei MILU, în *Poezie românească clasică*, ibid. Barbu PARIS MUMULEANU, *Scrieri*, 1972. Costache NEGRUZZI, *Opere*, 3 vol., ed. crit., 1974-1986. Anton PANN, *Scrieri literare*, 3 vol., 1963. Gh. PEŞACOV, în *Scrieri literare inedite*..., id. Petrache POENARU, în *Oratori şi elocinţă românească*, ibid. Vasile POGOR, *Scrieri alese*, 1986. D. SCAVINSCHI, în *Poezie românească clasică*, ibid. Nicolae STOICA de HAŢEG, *Cronica Banatului*, ed. 2, 1981. Gheorghe ŞINCAI, *Cronica românilor*, 3 vol., 1978. Ion N. ŞOIMESCU, în *Epopei naţionale*..., id. Ionică TĂUTU, *Scrieri social-politice*, 1974. Alecu VĂCĂRESCU, în *Poeţii Văcăreşti*, 1961. Iancu VĂCĂRESCU, în *Poeţii Văcăreşti*, id. Ienăchiţă VĂCĂRESCU, în *Poeţii Văcăreşti*, id. Acelaşi, *Istoria preaputernicilor împăraţi otomani*, în *Poeţii Văcăreşti*, 1982. Alte texte mărunte în PRIMII NOŞTRI DRAMATURGI, 1956. ÎNCEPUTURILE TEATRULUI ROMÂNESC, 1963.

Referinţe critice

Mircea ANGHELESCU, *Textul şi realitatea*, 1988. Paul CORNEA, *Studii de literatură română modernă*, 1962. C.Th. DIMARAS, *Istoria literaturii neogreceşti*, 1968. Neagu DJUVARA, *Între Orient şi Occident. Ţările române la începutul epocii moderne (1800-1848)*, 1995. Pompiliu ELIADE, *Influenţa franceză asupra spiritului public în România. Originile*, 1982. G. IBRĂILEANU, *Opere*, ed. crit. 1, 1974, 7 şi 8, 1979, 9, 1980. PERPESSICIUS, *Opere*, 2, 1967, 3, 1971. Ioana Em. PETRESCU, *Ion Budai Deleanu şi eposul comic*, 1974. Aceeaşi, *Ion Eliade Rădulescu* în *Mic dicţionar de scriitori români*, 1978. D. POPOVICI, *Studii literare*, 1, 1972, 2, 1974. E. SIMION, *Dimineaţa poeţilor*, 1980. Elvira SOROHAN, *Introducere în opera lui Ion Budai-Deleanu*, 1984. Marin SORESCU, *Anton Pann*, în *Revista de istorie şi teorie literară*, 1-2, 1987. Paul ZARIFOPOL, *Pentru arta literară*, 2, 1971.

Romantismul

Opere literare

Vasile ALECSANDRI, *Opere*, I-X, 1966-1985. Grigore ALEXANDRESCU, *Opere complete*, 1940. Acelaşi, *Opere*, I, ed. crit., 1957 (ed. II, 1975). Acelaşi, *Versuri şi proză*, 1968 (alte ediţii Fischer, 1977, 1994). Vasile ALEXANDRESCU-URECHIĂ, *Omul muntelui* (apărut sub pseudonimul DOAMNA), 1858. Gheorghe ASACHI, *Opere*, I-II, ed. crit., 1973-1981. Acelaşi, *Leucaida...*, în *Studii şi documente* (ed. G. Sorescu), 1974 şi 1991. Acelaşi, *Opere*, I-II (Chişinău), 1991 George BARONZI, *Misterele Bucureştilor*, I, II, 1862-1864, Nicolae BĂLCESCU, *Opere*, I-IV, ed. crit., 1974-1990. C. BOERESCU, *Aldo şi Aminta sau bandiţii*, 1855. Dimitrie BOLINTINEANU, *Opere*, I-XI, 1981-1989. I.M. BUJOREANU, *Mistere din Bucureşti* (ed. „Restituiri", 1984). H. BUVELOT, *Radu VII de la Afumaţi, nuvelă istorică scoasă din Istoria Ţărei Româneşti a veacului XVI şi tradusă în româneşte de S. Andronic*, 1846. Alecu CANTACUZINO, *Serile de toamnă la ţară* („Restituiri", 1973). CATASTIHUL AMORULUI. LA GURA SOBEI, 1986. Vasile CÂRLOVA, în *Primii noştri poeţi*, 1954 (şi alte ediţii, de ex. *Ruinurile Târgoviştii*, ed. M. Sorescu, 1975). Timotei CIPARIU, *Discursuri*, („Restituiri", 1984). Acelaşi, *Jurnal* („Restituiri", 1972). Acelaşi, poezii în *Studii de literatură română şi comparată*, vol. 2, de Ion Breazu, 1973. Ion CODRU-DRĂGUŞANU, *Peregrinul transilvan*, 1980. Al. DEPĂRĂŢEANU, *Scrieri*, 1980. D.F.B., *Elvira sau amorul făr' de sfârşit*, 1845. Ion HELIADE RĂDULESCU, *Opere*, I-III, 1967-1975. Acelaşi, *Suvenire şi impresii ale unui proscris*, 1975. Acelaşi, *Critică literară*, 1979. Acelaşi, *Corespondenţă inedită*, 1992. Acelaşi, *Istoria critică şi universală. Biblicele. Echilibrul între antiteze*, 2002. Acelaşi, *Opere*, 2002. Constantin FACA, *Comodia vremi (Franţuzitele)*, 1906. Nicolae FILIMON, *Opere*, I-II, ed. crit., 1975-1978 (ed. II, 1998). Ion GHICA, *Opere*, I-VI, 1967-1988. Pantazi GHICA, *Un boem român*, 1860. B.-P. HASDEU, *Scrieri literare, morale şi politice*, I-II, 1937. Acelaşi, *Opere*, I-VI, 1986-2003. Acelaşi, în *Documente şi manuscrise literare*, vol. 3 (corespondenţa), 1976. Radu IONESCU, *Scrieri alese* („Restitutio"), 1974. Petre ISPIRESCU, *Legendele sau basmele românilor. Snoave sau povestiri populare*, I-II, 1983. Acelaşi, în *Documente şi manuscrise literare*, vol. 2 (*Jurnal*), 1969. Mihail KOGĂLNICEANU, *Opere*, I-V, ed. crit., 1974-1989. Acelaşi, *Discursuri parlamentare*, 1994. Acelaşi, *Scrisori (1834-1849)*, 1913. Grigore LĂCUSTEANU, *Amintirile colonelului...*, 1935. Costache NEGRI, *Scrieri*, I-II, 1986. Costache NEGRUZZI, *Opere*, I-III, ed. crit., 1974-1986. Acelaşi, *Păcatele tinereţelor*, ed. princeps, 1857. Alexandru ODOBESCU, *Opere*, I-XIII, ed. crit., 1965-1996. Alexandru PELIMON, *Hoţii şi hagiul*, 1853. Dimitrie RALET, *Suvenire şi impresii de călătorie* („Restitutio", 1979). C.A. ROSETTI,

Ceasurile de mulțumire ale lui..., 1843. Acelaşi, *Jurnalul meu* („Restituiri", 1974). Acelaşi, *Corespondență: C.A. Rosetti către Maria Rosetti*, I-II, 1988-1998. Alecu RUSSO, *Scrieri literare*, I-II, 1996. Constantin SION, *Arhondologia Moldovei*, 1973. Costache SION, *Memorial*, în Gh. Ungureanu, *Familia Sion*, 1936 (şi, fragmentar, în Ş. Cioculescu, *Varietăți critice*, 1969). George SION, *Versuri. Suvenire contimporane*, I-II, („Bibl. pt. toți"), 1973. Alte texte mărunte (îndeosebi din capitolul *Ideologia*). Florian AARON, *Idee repede de istoria Prințipatului Țării Rumâneşti*, tom I-III, 1835-1838. ARTE POETICE. *Romantismul*, 1982. GÂNDIREA ROMÂNEASCĂ ÎN EPOCA PAŞOPTISTĂ (antologie de P. Cornea şi M. Zamfir), I-II, 1968-1969. DIN ISTORIA TEORIEI ŞI ISTORIEI LITERARE ROMÂNEŞTI (antologie de G. Ivaşcu), 1967.

Referințe critice

Mircea ANGHELESCU, *Introducere în opera lui Petre Ispirescu*, 1987. Acelaşi, *I.E. Rădulescu – o biografie a operei*, 1986. Acelaşi, *Literatura română şi Orientul*, 1975. Acelaşi, *Textul şi realitatea*, 1988. Andrei BODIU, *Şapte teme ale romanului*, 2002. Marin BUCUR, *C.A. Rosetti, mesianism şi donquijotism revoluționar*, 1970. Ştefan CAZIMIR, *Nu numai Caragiale*, 1984. Livius CIOCÂRLIE, *Mari corespondențe*, 1981. Şerban CIOCULESCU, *Varietăți critice*, 1966. Acelaşi, *Prozatori români*, 1977. Acelaşi, *Itinerar critic*, vol. 4, 1984, vol. 5, 1989. Alexandru CIORĂNESCU, *Vasile Alecsandri*, 1973. Pompiliu CONSTANTINESCU, *Scrieri*, vol. 3, 1966, vol. 6, 1972. Paul CORNEA, *Aproapele şi departele*, 1990. Acelaşi, *De la Alecsandri la Eminescu*, 1966. Acelaşi, *Oamenii începutului de drum*, 1974. Acelaşi, *Originile romantismului românesc*, 1985. Acelaşi, *Studii de literatură română modernă*, 1962. Acelaşi, *Regula jocului*, 1980. Anton COSMA, *Geneza romanului românesc*, 1985. Valeriu CRISTEA, *Alianțe literare*, 1977. Doina CURTICĂPEANU, *Vasile Alecsandri, prozator*, 1977. Viorica DIACONESCU, *Pantazi Ghica*, 1987. G. DIMISIANU, *Introducere în opera lui C. Negruzzi*, 1984 (ed. II, 2007). Acelaşi, *Clasici români din secolele XIX şi XX*, 1996. Charles DROUHET, *V. Alecsandri şi scriitorii francezi*, 1929. Acelaşi, *Studii de literatură română şi comparată*, 1983. Dana DUMITRIU, *Introducere în opera lui C.A. Rosetti*, 1984. Mircea ELIADE, *Despre Eminescu şi Hasdeu*, 1987. Florin FAIFER, *Semnele lui Hermes*, 1993. Mihai Dinu GHEORGHIU, *Cercetări contemporane de sociologia culturii* (antologie de studii), 1988. Mihai GHERMAN, *Figura lui Mihai Viteazul: între istorie şi literatură*, în revista *Tribuna*, nr. 3, 1989. G. IBRĂILEANU, *Opere*, vol. 8, 1979. I. HELIADE RĂDULESCU, *Interpretat de...*, 1980. E. LOVINESCU, *Critice*, vol. 3, 1920. Acelaşi, *Costache Negruzzi. Viața şi opera lui*, ed. III. 1940. Acelaşi, *Grigore Alexandrescu, viața şi opera lui*, ed. II, 1928. Acelaşi, *Gheorghe Asachi*, ed. defin., 1927. Acelaşi, *Opere*, I-VIII, 1982-1989. Dan MĂNUCĂ, *Lectură şi interpretare. Un model epic*, 1988. Ion NEGOIȚESCU. *Scriitori moderni*, I-II, 1996-1997. Acelaşi, *Engrame*, 1975. Virgil NEMOIANU, *Îmblânzirea romantismului*, 1998. Acelaşi, *Micro-armonia*, 2003. Alexandru PALEOLOGU, *Simțul practic*, 1974. E. PAPU, *Din clasicii noştri*, 1977. Acelaşi, *Evoluția şi formele genului liric*, ed. I, 2, 1972. Acelaşi, *Existența romantică. Schiță morfologică a romantismului*, 1980. D. PĂCURARIU, *D. Bolintineanu*, ed. 2, 1969. Acelaşi, *Clasicismul românesc*, 1971. Acelaşi, *Ion Ghica*, 1965. Acelaşi, *A.I. Odobescu*, 1966. Acelaşi, *Curente literare româneşti şi context european*, 1998. PERPESSICIUS, *Jurnal de lector, completat cu eminesciana*, 1944. Camil PETRESCU, *Teze şi antiteze*, f.a. [1936]. Ioana Em. PETRESCU, *Configurații*, 1981. Aceeaşi, *Mutațiile poeziei româneşti*, 1989. Dumitru POPOVICI, *Romantismul românesc*, 1969. Acelaşi, *La littérature roumaine à l'époque des Lumières*, 1945 (ed. rom. în *Studii literare*, I, 1972). Acelaşi, *Ideologia literară a lui I.H. Rădulescu*, 1935. Acelaşi, *Santa cetate. Între utopie şi poezie*, 1935. Al. PIRU, *C. Negruzzi*, 1966. Acelaşi, *Introducere în opera lui I.H. Rădulescu*, 1971. Acelaşi, *Introducere în opera lui V. Alecsandri*, 1978. Acelaşi, *Surâzătorul Alecsandri*, 1991. Acelaşi, *De la Alecsandri la Eminescu*,

2001. Acelaşi, *De la Dosoftei la Bolintineanu*, 2001. Al. SĂNDULESCU, *Literatura epistolară*, 1972. E. SIMION, *Dimineața poeților*, 1980. Elena TACCIU, *Romantismul românesc*, I-III, 1982-1987. Mircea ZACIU, *Bivuac*, 1974. Acelaşi, *Lucrări şi zile*, 1975. Acelaşi, *Ordinea şi aventura*, 1973. Acelaşi, *Viaticum*, 1983. Mihai ZAMFIR *Introducere în poezia lui Alexandru Macedonski* (1972). Acelaşi, *Cealaltă față a prozei*, 1988. Acelaşi, *Din secolul romantic*, 1989. Paul ZARIFOPOL, *Pentru arta literară*, I-II, 1971.

Junimismul

Opere literare

I.L. CARAGIALE, *Opere*, I-VIII, 1930-1942. Acelaşi, *Opere*, I-IV, 1959-1964. Acelaşi, *Scrisori şi acte*, 1963. Acelaşi, *Despre lume, artă şi neamul românesc*, 1994. Acelaşi, *Momente*, 1997. Acelaşi, *Publicistică şi corespondență*, 1999. Ion CREANGĂ, *Poveşti, amintiri, povestiri*, 1964 (alte ediții 1975, 1978, 1983). Acelaşi, *Opere*, I-II, 1970. Acelaşi, *Povestea lui Ionică cel prost. Povestea poveştilor*, 1990. Mihai EMINESCU, *Opere*, I-XVI, 1939-1989. Acelaşi, *Poesii* (ed. anastatică), 1989. Acelaşi, *Dulcea mea Doamnă – Eminul meu iubit* (coresp. cu Veronica Micle), 2000. Titu MAIORESCU, *Opere*, I-IV, 1978-1988. Acelaşi, *Însemnări zilnice*, I-III, 1937-1943. Acelaşi, *Duiliu Zamfirescu şi... în scrisori* (1884-1913), 1938 (ed. II, 1944). Acelaşi, *Jurnal şi epistolar*, I-III, 1975-1989. Acelaşi, *Prelegeri de filosofie*, 1980. Acelaşi, *Scrieri din tinerețe (1858-1862)*, 1981. Acelaşi, *Cugetări şi aforisme*, 1986. Acelaşi, *Discursuri parlamentare cu priviri asupra dezvoltării politice a României sub domnia lui Carol I*, 2001. Acelaşi, *Istoria contemporană a României (1866-1900)*, 2002. Ion SLAVICI, *Opere*, I-XIV, 1967-1987. Acelaşi, *Primele şi ultimele*, 2000. Alte texte mărunte în E. LOVINESCU, *Antologia literaturii junimiste...*, 1942.

Referințe critice

Ioana BOT, *Eminescu – poetul național*, 2001. Jean BOUTIÈRE, *La vie et l'œuvre de Ion Creangă, 1930.* Savin BRATU, *Creangă. O biografie a operei*, 1963. Ion BREAZU, *Literatura „Tribunei"*, 1936. Acelaşi, *Studii de literatură română şi comparată*, I-II, 1970-1973.D. CARACOSTEA, *Semnificația lui Titu Maiorescu*, 1940. Acelaşi, *Arta cuvântului la Eminescu*, 1938. Acelaşi, *Creativitatea eminesciană*, 1943. Ştefan CAZIMIR, *Caragiale. Universul comic*, 1967. Acelaşi, *Nu numai Caragiale*, 1984. Acelaşi, *I.L. Caragiale față cu kitschul*, 1988. Acelaşi, *Caragiale e cu noi!*, 1997. Acelaşi, *De ce nene Iancule?*, 1998. Acelaşi, *Caragiale recidivus*, 2002. CAZUL EMINESCU, 1999. Alexandru CĂLINESCU, *Caragiale şi vârsta modernă a literaturii*, 1976. G. CĂLINESCU, *Viața lui Mihai Eminescu*, ed. III, 1938, şi ed. 1964 şi ed. 2002. Acelaşi, *Opera lui Mihai Eminescu*, I-V, 1934-1936. *Opere*, vol. XVII, 1983. Acelaşi, *Viața lui Ion Creangă*, 1938 şi ed. 1964. Matei CĂLINESCU, *Titanul şi geniul în poezia lui Eminescu*, 1964. Şerban CIOCULESCU, *Viața lui I.L. Caragiale*, 1940. Acelaşi, *Varietăți critice*, 1966. Acelaşi, *I.L. Caragiale*, 1967. Acelaşi, *Eminesciana*, 1985. Acelaşi, *Caragialiana*, 2003. I. CONSTANTINESCU, *Caragiale şi începuturile teatrului european modern*, 1974. Petru CREȚIA, *Testamentul unui eminescolog*, 1998. Valeriu CRISTEA, *Dicționarul personajelor lui Creangă*, 1999. Acelaşi, *Domeniul criticii*, 1976. Acelaşi, *Alianțe literare*, 1977. Acelaşi, *Fereastra criticului*, 1987. Ioan Petru CULIANU, *Studii româneşti*, 2000. Nicolae DAVIDESCU, *Aspecte şi direcții literare*, 1975. G. DIMISIANU, *Lumea criticului*, 2000. Alexandru DOBRESCU, *Introducere în opera lui Titu Maiorescu*, 1988. Caius DOBRESCU, *Eminescu*, 2004. A.C. DRAGOMIR, *Interpretări platoniciene*, 2004 Mihail DRAGOMIRESCU, *Critica ştiințifică şi Eminescu*, ed. III, 1925. Acelaşi, *Critică*, I-II, 1927-1928. Zoe DUMITRESCU-BUŞULENGA,

Creangă, ed. II, 2000. Aceeaşi, *Eminescu*, 1963. Aceeaşi, *M. Eminescu, creaţie şi cultură*, 2000. Aceeaşi, *Eminescu şi romantismul german*, 1986. Aceeaşi, *Eminescu, viaţa*, 2000. Pompiliu ELIADE, *Causeries littéraires*, I-II, 1903. B. ELVIN, *Modernitatea clasicului Caragiale*, 1967. Alexandru GEORGE, *Caragiale*, 1996. Nicolae GEORGESCU, *Eminescu şi editorii săi*, I-II, 2000. Dan GRĂDINARU, *Ion Creangă*, 2002. Ilie GUŢAN, *Ion Creangă, treptele receptării operei*, 2003. Ilina GREGORI, *Eminescu la Berlin*, 2004. G. IBRĂILEANU, *Opere*, I-X, 1974-1981. Eugène IONESCO, *Notes et contrenotes*, 1962. Mircea IORGULESCU, *Marea trăncăneală*, ed. II, 1994. Alexandru IVASIUC, *Radicalitate şi valoare*, 1972. E. LOVINESCU, *Critice*, vol. II, 1910, vol. III, 1915, şi vol. IX ed. defin., 1923. Acelaşi, *Titu Maiorescu*, I-II, 1940. Acelaşi, *P.P. Carp, critic literar şi literat*, 1941. Acelaşi *Titu Maiorescu şi contemporanii lui*, I-II, 1942-1944. Acelaşi, *Titu Maiorescu şi posteritatea lui critică*, 1943. Florin MANOLESCU, *Caragiale şi Caragiale*, 1983. Pompiliu MARCEA, *Ioan Slavici*, 1965. Dan C. MIHĂILESCU, *Perspective eminesciene*, 1982. Acelaşi, studiu introductiv la *Despre lume, artă şi neamul românesc*, antologie Caragiale, 1994. Acelaşi, studiu introductiv la *Publicistică şi corespondenţă*, antologie Caragiale, 1999. Florin MIHĂILESCU, *Conceptul de critică literară*, I, 1976. George MUNTEANU, *Introducere în opera lui Creangă*, 1976. Acelaşi, *Hyperion I. Viaţa lui Eminescu*, 1975. Acelaşi, *Eminescu şi eminescianismul: structuri fundamentale*, 1987. Ion NEGOIŢESCU, *Poezia lui Eminescu*, 1968. Acelaşi, *Eminescu şi antinomiile posterităţii*, 1998. Gellu NEGREA, *Anticaragiale*, 2001. C. NOICA, *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii româneşti*, 1975. Z. ORNEA, *Viaţa lui Titu Maiorescu*, ed. 2, 1997. Acelaşi, *Junimea şi Junimismul*, I-II, 1998. Alexandru PALEOLOGU, *Spiritul şi litera*, ed. II, 2007. Acelaşi, *Bunul-simţ ca paradox*, ed. III, 2005. Acelaşi, *Ipoteze de lucru*, ed. III, 2007. Acelaşi, *Despre lucrurile cu adevărat importante*, ed. III, 2006. E. PAPU, *Poezia lui Eminescu*, 1971. Ioana PÂRVULESCU, *În Ţara Miticilor. De şapte ori Caragiale*, 2007. Ioana Em. PETRESCU, *Eminescu, modele cosmogonice şi viziune poetică*, 1978. Aceeaşi, *Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti*, 1989. Marta PETREU, *Filosofia lui Caragiale*, 2003. Magdalena POPESCU, *Ioan Slavici*, 1977. Mihai RALEA, *Valori*, 1935. Cornel REGMAN, *Confluenţe literare*, 1966. Acelaşi, *Cărţi, autori, tendinţe*, 1967. Acelaşi, *Creangă: O biografie a operei*, 1995. Liviu RUSU, *Scrieri despre Titu Maiorescu*, 1979. Mircea SCARLAT, *Posteritatea lui Creangă*, 1990. E. SIMION, *Proza lui Eminescu*, 1964. Acelaşi, studiu introductiv la Slavici, *Opere*, I, 2001. SOVEJA (Simion Mehedinţi), *Titu Maiorescu*, 1925. Monica SPIRIDON, *Eminescu, proza jurnalistică*, 2003. Ioan STANOMIR, *Reacţiune şi conservatorism*, 2000. Nicolae STEINHARDT, *Cartea împărtăşaniei*, 1995. Vladimir STREINU, *Clasicii noştri*, ed. II, 1969. Acelaşi, *Ion Creangă*, 1970. Ciprian ŞIULEA, *Retori, simulacre, imposturi*, 2003. Mircea TOMUŞ, *Opera lui I.L. Caragiale*, ed. II, 2002. Acelaşi, *Teatrul lui Caragiale dincolo de mimesis*, 2002. M. UNGHEANU, *Pădurea de simboluri*, 1973. Ion VARTIC, *Modelul şi oglinda*, 1972. Acelaşi, studiu introductiv la *Momente* („Patrimoniu"), 1997. D. VATAMANIUC, *Ioan Slavici şi lumea prin care a trecut*, 1968. Acelaşi, *Ioan Slavici. Opera literară*, 1970. Acelaşi, *Ioan Slavici. Biobibliografie*, 1973. Acelaşi, *Studii şi documente privind activitatea lui Ioan Slavici*, I-II, 1976. Acelaşi, *Eminescu. Manuscrisele: jurnal al formării intelectuale şi al lărgirii orizontului ştiinţific*, 1988. Acelaşi, *Eminescu. Contribuţii documentare*, 1993. Acelaşi, *Eminescu şi Transilvania*, 1995. Acelaşi, *Publicistica lui Eminescu (1887-1888, 1888-1889)*, 1996. Acelaşi, *Caietele Eminescu. Mitologie şi document*, 1998. Tudor VIANU, *Poezia lui Eminescu*, 1930. Acelaşi, *Trei critici literari (T. Maiorescu etc.)*, 1944. Acelaşi, *Opere*, I-XIV, 1971-1990. Paul ZARIFOPOL, *Pentru arta literară*, I-II, 1997-1998.

Secolul XX
Modernismul

Sfârşit de secol. Început de secol

Opere literare

Ion AGÂRBICEANU, *Opere*, I-XVII, 1962-2002. Dimitrie ANGHEL, *Poezii. Opere complete*, 1922. Acelaşi, *Proză. Opere complete*, 1924. Acelaşi, *Scrieri* (în colaborare cu Iosif), I-II, 1982. G. BACOVIA, *Opere*, 2001. Ilarie CHENDI, *Scrieri*, I-IV, 1988-2003. G. COŞBUC, *Opere alese*, I-VIII, 1966-1988. Acelaşi, trad. *Divina Comedie*, 1925-1932. Acelaşi, *Comentarii la „Divina Comedie"*, I-II, 1963-1965. Alexandru DAVILA, *Vlaicu-Vodă şi alte scrieri despre teatru*, 1975. Acelaşi, *Le Cotillon*, *bluette*, 1900. Acelaşi, *Din torsul zilelor*, I-II, 1928. Acelaşi, „Jurnal intim" în *Manuscriptum*, 1-4, 1972. Acelaşi, *Corespondenţă inedită*, 1973. B. Şt. DELAVRANCEA, *Opere*, I-X, 1965-1979. Acelaşi, *Discursuri*, 1977. Acelaşi, *Jurnal de război*, 1972. Constantin DOBROGEANU-GHEREA, *Opere complete*, I-VIII, 1976-1983. Gala GALACTION, *Opere*, I-VII, 1994-2003. Acelaşi, *Jurnal*, I-VI, ed. 2, 1996-2003. Octavian GOGA, *Opere*, I-III, 1967-1972 (alte ediţii 1994, 2003). Acelaşi, *Precursori*, 1989. Acelaşi, *Mustul care fierbe*, 1992. Acelaşi, [*Jurnal politic*] (1931). Calistrat HOGAŞ, *Pe drumuri de munte*, I-II, 1944-1947. G. IBRĂILEANU, *Opere*, I-X, 1974-1981. Nicolae IORGA, pentru *Istoriile literare*, v. supra cap. *Generală*. Alte opere: *Toate poeziile lui N. Iorga*, I-II, 1939-1940. *O luptă literară*, I-II, 1979. *O viaţă de om aşa cum a fost*, 1972. *Oameni cari au fost*, I-II, 1996-1997. *Memorii*, I-VII, 1931-1939. *Teatru*, I-II, 1974-1980. Şt.O. IOSIF, *Scrieri*, I-II, 1982. Alexandru MACEDONSKI, *Opere*, I-VIII, 1966-1993. Ion MINULESCU, *Opere*, I-IV, 1974-1983. Ştefan PETICĂ, *Scrieri*, I-II, 1970-1974. RONETTI-ROMAN, *Radu (poemă)*, ed. 2, 1914. Acelaşi, *Două măsuri*, 1898. Acelaşi, *Manasse*, 1900. Mihail SĂULESCU, *Versuri. Teatru. Articole*, 1974. Mihail SORBUL, *Teatru*, I-II, 1956. George TOPÂRCEANU, *Scrieri*, 1983. Acelaşi, *Pirin-Planina, episoduri tragice şi comice din captivitate*, 1936. Acelaşi, *Postume*, 1938. Duiliu ZAMFIRESCU, *Opere*, I-VIII, 1970-1985. Unii simbolişti şi parnasieni mărunţi, în *Antologia poeziei simboliste* de Lidia Bote, 1968, şi în *Poezia simbolistă românească* de Rodica Zafiu, 1996.

Referinţe critice

Ioan ADAM, *Oglinda şi modelul. Ideologia literară a lui Duiliu Zamfirescu*, 2002. Felix ADERCA, *C. Dobrogeanu-Gherea, viaţa şi opera*, 1947. Virgil ARDELEANU, *Proza poeţilor*, 1968. Andrei BODIU, *Coşbuc*, 2002. G. BOGDAN-DUICĂ, *Studii şi articole*, 1975. Lidia BOTE, *Simbolismul românesc*, 1966. Emanoil BUCUŢA, pref. la *Titu Maiorescu şi Duiliu Zamfirescu în scrisori (1884-1913)*, 1937. C. DOBROGEANU-GHEREA interpretat de..., 1975. Ion CARAION, *G. Bacovia. Sfârşitul continuu*, 1977. Constantin CĂLIN, *Dosarul Bacovia*, 1999. Matei CĂLINESCU, *Aspecte literare*, 1965. Ilarie CHENDI, *Foiletoane*, 1904. Ion CHINEZU, *Pagini de critică*, 1969. Şerban CIOCULESCU, *Dimitrie Anghel*, 1945. Pompiliu CONSTANTINESCU, *Scrieri*, vol. 3, 1969. Nicolae DAVIDESCU, pref. la Şt. Petică, *Opere*, 1938. Daniel DIMITRIU, *Bacovia*, 1982. Vasile FANACHE, *Poezia lui Bacovia*, 1995. Dinu FLĂMÂND, *Bacovia*, 1979. GALACTION interpretat de..., 1978. Liviu GRĂSOIU, *Topârceanu sau Chiriaşul grăbit al literaturii române*, 1999. Gh. GRIGURCU, *Bacovia, un antisentimental*, 1974. Ilie GUŢAN, *Goga. Argumentul operei*, 1987. Ioan HOLBAN, *Proza criticilor*, 1983. G. IBRĂILEANU, *Opere*, vol. 2, 1975. IORGA *interpretat de...*, 1979. Ion Bogdan LEFTER,

Bacovia, un model al tranziției, 2001. E. LOVINESCU, *Critice*, vol. I și vol. III, 1915, vol. VI, 1921. MACEDONSKI interpretat de..., 1975. Titu MAIORESCU, *Critice*, vol. 3, 1908. Adrian MARINO, *Viața lui Macedonski*, 1966. Același, *Opera lui Macedonski*, 1967. Dumitru MICU, *Început de secol (1900-1916)*, 1970. Doina MODOLA, *Dramaturgia românească între 1900 și 1918*, 1983. Zina MOLCUȚ, *Ștefan Petică și vremea sa*, 1980. Ion NEGOIȚESCU, *Scriitori moderni*, 1966. Același, *Însemnări critice*, 1970. Același, *Alte însemnări critice*, 1980. Z. ORNEA, *Sămănătorismul*, 1970. Același, *Poporanismul*, 1972. Același, *Țărănismul*, 1969. Același, *Viața lui C. Dobrogeanu-Gherea*, 1981. Același, *Opera lui C. Dobrogeanu-Gherea*, 1982. Marian PAPAHAGI, *Eros și utopie*, 1980. PERPESSICIUS, *Mențiuni critice*, vol. 1, 1932, vol. 2, 1934, vol. 3, 1936, și vol. 4, 1938. Liviu PETRESCU, *Realitate și romanesc*, 1969. Mihail PETROVEANU, *Bacovia*, 1974. Ion PILLAT, *Tradiție și literatură*, 1943. Al. PIRU, *Varia*, vol. 2, 1972. Petru POANTĂ, *G. Coșbuc, poetul*, 1994. Mircea POPA, *Ilarie Chendi*, 1973. Același, *Introducere în opera lui Agârbiceanu*, 1982. Marin PREDA, *Imposibila întoarcere*, 1970. Cornel REGMAN, *Agârbiceanu și demonii*, 1973. Vladimir STREINU, *Clasicii noștri*, ed. II, 1969. Același, *Calistrat Hogaș*, 1968. Același, *Pagini de critică literară*, 1968-1977. Pamfil ȘEICARU, *Nicolae Iorga*, ed. III, 2002. C. TRANDAFIR, *Introducere în opera lui Petică*, 1984. Ion TRIVALE, *Cronici literare*, 1915. Tudor VIANU, pref. la Macedonski, *Opere* 1939-1946. Același, *Figuri și forme literare*, 1946. Același, *Opere*, vol. III, 1983. Ion VINEA, *Opere*, (*Publicistica, 1913-1919*), 2001. Mihai ZAMFIR, *Introducere în poezia lui Macedonski*, 1972. Același, *Poemul românesc în proză*, 1981.

Marii scriitori

Opere literare

Tudor ARGHEZI, *Scrieri*, I-XXXIX, 1962-1994. Același, *Opere*, I-VII, 1999-2007. Ion BARBU, *Opere*, I-II, 2000. Lucian BLAGA, *Opere*, I-XII, 1974-1995. Același, *Opere*, ed. crit., I-VI, 1982-1997. M. BLECHER, *Întâmplări în realitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată. Corp transparent. Corespondență*, 1999. Același, în *M. Blecher mai puțin cunoscut: corespondență și receptare critică*, 2000. Mateiu I. CARAGIALE, *Opere*, ed. crit., 2001. Același, în *Mateiu Caragiale – un personaj. Dosar al existenței*, 1979. G. CĂLINESCU, *Opere*, I-XVII, 1965-1983. Același, *Opere*, ed. crit., I-IV. 1993-2002. Același, *Istoria literaturii...*, 1941. Același, *Istoria literaturii...*, 1982. Același, *Viața lui Mihai Eminescu*, ed. 1938, 1964 și 2002. Același, *Opera lui Mihai Eminescu*, I-V, 1934-1936. Același, *Cronicile optimistului*, 1964. Același, *Studii și cercetări literare*, 1966. Același, *Universul poeziei*, 1971. Același, *Texte social-politice* (1944-1965), 1971. Același, *Literatura nouă*, 1972. Același, *Gâlceava înțeleptului cu lumea (cronicile mizantropului și optimistului, 1928-1949)*, I-II, 1973-1974. Același, *„Scrinul negru" și Dosarele „Scrinului negru"*, 1977. Același, *Corespondența lui G.C. cu Al. Rosetti (1935-1951)*, 1977. Același, *Corespondența lui Al. Rosetti cu G.C.*, 1984. Același, *G.C. și contemporanii săi* (corespondență), I-II, 1984-1987. Același, *Fals jurnal*, 1999. Anton HOLBAN, *Opere*, I-III, 1970-1975. Același, *Opere*, I, 1997. E. LOVINESCU, *Scrieri*, 1-8, 1969-1980. Același, *Opere*, I-VIII, 1982-1989. Același, *Istoria literaturii române contemporane*, I-III, 1926-1929. Același, *Istoria literaturii...*, 1937. Același, *Istoria civilizației române moderne*, I-III, 1924-1925. Același, *Titu Maiorescu*, I-II, 1940. Același, *T. Maiorescu și contemporanii lui*, I-II, 1943-1944. Același, *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, 1943. Același, *P.P. Carp, critic literar și literat*, 1941. Același, *Memorii*, I-III, 1932. Același, *Aqua forte*, 1943. Același, *Agende literare*, 1-6, 1993-2002. *Critice* (necuprinse în *Scrieri* și *Opere*) în mai multe volume, în două ediții principale, începând din 1909). Hortensia PAPADAT-BENGESCU, *Opere*, I-V, 1972-1988. Aceeași, *Teatru*, 1965. Aceeași, *Sangvine*, 1973. Aceeași, *Sărbătoare în familie*, 1976. Aceeași, *Arabescul amintirilor* (roman memorialistic), 1986.

Camil PETRESCU, *Opere*, I-VI, 1973-1983. Acelaşi, *Teze şi antiteze*, f.a. [1936]. Acelaşi, *Un om între oameni*, I-III, 1955-1959. Acelaşi, *Doctrina substanţei*, 1988. Acelaşi, *Note zilnice* (1927-1940), 1975. Acelaşi, *Note zilnice*, 2003. Liviu REBREANU, *Opere*, I-XXIII, 1968-2005. Mihail SADOVEANU, *Opere*, I-VII, 1940-1952. Acelaşi, *Opere*, I-XXII, 1954-1974. Acelaşi, *Opere*, ed. crit., 1-8, 1981-2002 (un prim volum dintr-o ed. crit. de *Opere*, 1981). Acelaşi, *Corespondenţa debutului (1894-1904)*, 1977. Câteva cărţi (de ex. romanul *Uvar*, 1932) n-au fost reluate niciodată în ediţiile de *Opere*.

Referinţe critice

Viorel ALECU, *Opera literară a lui G. Călinescu*, 1974. ANONIMUS NOTARIUS, 1943. Tudor ARGHEZI interpretat de..., 1981. Nicolae BALOTĂ, *De la Ion la Ioanide*, 1974. Acelaşi, *Opera lui Tudor Arghezi*, ed. III, 1997. ION BARBU interpretat de... . Fănuş BĂILEŞTEANU, *Introducere în opera lui Sadoveanu*, 1977. Ion BĂLU, *G. Călinescu. Biobibliografie*, 1975. Acelaşi, *Viaţa lui G. Călinescu*, ed. II, 1994. Acelaşi, *Opera lui G. Călinescu*, 2001. Acelaşi, *Viaţa lui Lucian Blaga*, I-IV, 1995-1996. Acelaşi, *Opera lui Lucian Blaga*, 1997. Marin BEŞTELIU, *Tudor Arghezi, poet religios*, 1999. Andrei BODIU, *Ion Barbu*, 2005. Mateiu I. CARAGIALE, interpretat de..., 1985. Ion CARAION, *Sfârşitul continu*, 1977. Liviu CĂLIN, *Camil Petrescu între oglinzi paralele*, 1976. Alexandru CĂLINESCU, *Anton Holban şi complexul lucidităţii*, 1983. G. CĂLINESCU interpretat de..., 1971. Acelaşi, prefaţă la M. Sadoveanu, *Romane şi povestiri istorice*, 1961. Matei CĂLINESCU, *Mateiu Caragiale*: RECITIRI, ed. II, 2007. Mihai CIMPOI, *Lucian Blaga*, 1997. V. CIOBANU, *Hortensia Papadat-Bengescu*, 1965. Şerban CIOCULESCU, *Argheziana*, 1985. Acelaşi, *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, ed. II, 1971. Acelaşi, *Poeţi români*, 1982. Constantin CIOPRAGA, *Mhail Sadoveanu*, 1966. Pompiliu CONSTANTINESCU, *Tudor Arghezi*, 1940. Liana COZEA, *Exerciţii de admiraţie şi reproş. Hortensia Papadat-Bengescu*, 2002. Luiza-Maria CRISTESCU, *Hortensia Papadat-Bengescu, portret de romancier*, 1976. Ovidiu COTRUŞ, *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, 1977. Ov.S. CROHMĂLNICEANU, *Tudor Arghezi*, 1960. Acelaşi, *Lucian Blaga*, 1963. Acelaşi, *Expresionismul în literatura română*, 1971. Constantin CUBLEŞAN, *Romancierul Rebreanu*, 2001. S. DAMIAN, *G. Călinescu, romancier*, 1971. Acelaşi, *La ora 12, ziua: eseu despre romanele lui G. Călinescu*, 1995. B. ELVIN, *Camil Petrescu*, 1962. Constantin FÂNTÂNERU, *Poezia lui L. Blaga şi gândirea mitică*, 1940. Şerban FOARŢĂ, *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu*, 1980. George GANĂ, *Opera literară a lui L. Blaga*, 1976. Alexandru GEORGE, *Semne şi repere*, 1971. Acelaşi, *Marele Alpha*, 1970. Acelaşi, *În jurul lui E. Lovinescu*, 1975. Acelaşi, *Mateiu I. Caragiale*, 1981. Acelaşi, studiu introductiv la *Opere*, I, 1982. Paul GEORGESCU, *Polivalenţa necesară*, 1962. Nicolae GHERAN, *Tânărul Rebreanu*, 1977. Acelaşi, *Rebreanu, amiaza unei vieţi*, 1989. Ovidiu GHIDIRMIC, *Camil Petrescu sau patosul lucidităţii*, 1975. Gh. GLODEANU, *Poetica misterelor în opera lui Mateiu I. Caragiale*, 2003. Acelaşi, *Poetica romanului românesc interbelic. O posibilă tipologie a romanului*, 1998. Gheorghe GRIGURCU, *Bacovia, un antisentimental*, 1974. Acelaşi *Lovinescu între continuatori şi uzurpatori*, 1997. Ilie GUŢAN, *Tudor Arghezi. Imaginarul erotic*, 1980. Ioan HOLBAN, *Hortensia Papadat-Bengescu*, 1985. Virgil IERUNCA, *Româneşte*, 1963. M. ILOVICI, *Tinereţea lui Camil Petrescu*, 1969. E. IONESCU, *Nu*, 1934. I. IOVAN, *Mateiu Caragiale, portretul unui dandy român*, 2002. Ion Bogdan LEFTER, *Doi nuvelişti: L. Rebreanu şi Hortensia Papadat-Bengescu*, 2001. LOVINESCU interpretat de..., 1972. Liviu MALIŢA, *Alt Rebreanu*, 2000. MÁNACS György, *Ion Barbu. „Gest închis"*..., 1984. Pompiliu MARCEA, *Lumea operei lui Sadoveanu*, 1976. Acelaşi, *Umanitatea lui Sadoveanu de la A la Z*, 1977. Mircea MARTIN, *G. Călinescu şi „complexele" literaturii române*, ed. II, 2002. Dan MĂNUCĂ, *L. Rebreanu sau lumea prezumtivului*, 1995. Doina MERCHEŞ, *Hortensia Papadat-Bengescu. Bibliografie*, 1977. Dumitru MICU, *Sensul etic al operei lui Mihail Sadoveanu*, 1965.

Acelaşi, *Opera lui T. Arghezi. Eseu despre vârstele interioare*, 1965. Acelaşi, *Lirica lui L. Blaga*, 1967. Acelaşi, *G. Călinescu între Apollo şi Dyonisos*, 1979. Acelaşi, *L. Blaga. Autofăurirea unui logos*, 2003. Dan C. MIHĂILESCU, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, 1984. Florin MIHĂILESCU, *E. Lovinescu şi antinomiile criticii*, 1972. Acelaşi, *Introducere în opera Hortensiei Papadat-Bengescu*, 1976. Marin MINCU, *Ion Barbu. Eseu despre textualizarea poetică*, 1981. Mircea MUTHU, *L. Rebreanu sau paradoxul organicului*, 1993. Acelaşi, *L. Blaga – dimensiuni răsăritene*, 2000. Ion NEGOIŢESCU, *Lovinescu*, 1970. Acelaşi, *Despre E. Lovinescu*, 1999. Basarab NICOLESCU, *Cosmologia „Jocului secund"*, 1968. I. OPRIŞAN. *Opera lui Sadoveanu*, 1986. Acelaşi, *G. Călinescu, spectacolul personalităţii*, 1999. Alexandru PALEOLOGU, *Treptele lumii sau calea către sine a lui M. Sadoveanu*, 1978. Marian PAPAHAGI, *Critica de atelier*, 1983. Irina PETRAŞ, *Camil Petrescu. Schiţe pentru un portret*, ed. II, 2003. Aurel PETRESCU, *Opera lui Camil Petrescu*, 1972. Camil PETRESCU interpretat de…, 1984. Camil PETRESCU, *G. Călinescu sub zodia seninătăţii imperturbabile…*, 1933. Ioana Em. PETRESCU, *Ion Barbu şi poetica modernismului*, 1993. Radu PETRESCU, *Bacovia*, 1999. Mihail PETROVEANU, *Tudor Arghezi, poetul*, 1961. Dinu PILLAT, *Ion Barbu*, ed. II, 1982. Al. PIRU, *Liviu Rebreanu*, 1965. Ion POP, *Lucian Blaga, universul liricii*, 1981. Marian POPA, *Camil Petrescu*, 1972. Alexandru PROTOPOPESCU, *Romanul psihologic românesc*, 1978. Lucian RAICU, *Liviu Rebreanu*, 1967. Cornel REGMAN, *Colocvial*, 1976. Liviu REBREANU interpretat de…, 1973. Aurel SASU, *Liviu Rebreanu, sărbătoarea operei*, 1978. Al. SĂNDULESCU, *Introducere în opera lui Liviu Rebreanu*, 1977. Mircea SCARLAT, *Ion Barbu, poezie şi deziderat*, 1981. Acelaşi, *G. Bacovia. Nuanţări*, 1987. Mihail SEBASTIAN, *Eseuri. Cronici. Memorial*, 1972. E. SIMION, *Scepticul mântuit*, 1971. Acelaşi, studiu introductiv la Lovinescu, *Scrieri*, I, 1969. Ion SIMUŢ, *Dincolo de realism*, 1997. Dan TEODORESCU, *Poetica lui Ion Barbu*, 1978. N. TERTULIAN, *E. Lovinescu şi contradicţiile estetismului*, 1958. Eugen TODORAN, *L. Blaga, mitul dramatic*, 1985. Eugenia TUDOR ANTON, *Hortensia Papadat-Bengescu, marea europeană*, 2001. Radu G. ŢEPOSU, *Suferinţele tânărului Blecher*, 1996. Pavel ŢUGUI, *Arghezi necunoscut…*, 1998. Viola VANCEA, *Hortensia Papadat-Bengescu, universul citadin*, 1980. Ion VARTIC, *Spectacol interior*, 1977. Mariana VARTIC, *Anton Holban şi personajul ca actor*, 1983. Teodor VÂRGOLICI, *Mateiu Caragiale*, 1970. Tudor VIANU, *Poezia lui Ion Barbu*, 1930. Acelaşi, *Tudor Arghezi, poet al omului*, 1961. Maria VODĂ CĂPUŞAN, *Camil Petrescu. Realia*, 1988. Ileana VRANCEA, *Între Aristarc şi bietul Ioanide*, 1978. Mihai ZAMFIR, *Cealaltă faţă a prozei*, 1988.

Poezia. Romanul. Teatrul. Critica

Opere literare

Felix ADERCA, *Domnişoara din strada Neptun*, roman, ed. 4, 1982. Acelaşi, *Ţapul*, alte titluri la reeditări, *Mireasa multiplă*, *Zeul iubirii*, roman, ed. 4, 1991. Acelaşi, *Omul descompus*, roman, 1925. Acelaşi, *Femeia cu carnea albă*, roman, 1927. Acelaşi, *Mic tratat de estetică*, 1929. Acelaşi, *Aventurile dlui Lăcustă-Termidor*, 1932. Acelaşi, *Oraşele înecate*, roman s.f., ed. 2, 1966. Acelaşi, *A fost odată un imperiu…*, roman, 1939. Acelaşi, *Revolte*, roman, ed. 2, 1967. Acelaşi, *C. Dobrogeanu-Gherea, viaţa şi opera*, 1947. Acelaşi, *Teatru*, 1974. Acelaşi, *Contribuţii critice*, I-II, 1983-1988. Acelaşi, *Oameni excepţionali*, jurnal intim, 1995. Ştefan BACIU, *Poemele poetului tânăr*, 1991. Acelaşi, *Poemele poetului singur*, 2002. Acelaşi, *Praful de pe tobă* (Memorii, 1918-1946), 1980. H. BONCIU, *Lada cu năluci*, 1932. Acelaşi, *Eu şi Orientul*, 1932. Acelaşi, *Bagaj*, 1934. Acelaşi, *Pensiunea doamnei Pipersberg*, 1935 (ed. 2, cenzurată, 1984). Acelaşi, *Brom*, 1939. Dan BOTTA, *Scrieri*, I-IV, 1968. Acelaşi, *Cazul Blaga*, 1941. Emil BOTTA, *Scrieri*, I-II, *Versuri*, III, Proză şi publicistică, 1980-1987. Dumitru CARACOSTEA,

Studii critice, 1982. Acelaşi *Scrieri alese*, I-II, 1986-1988. Ion CHINEZU, *Pagini de critică*, 1969. Şerban CIOCULESCU, *Viaţa lui I.L. Caragiale*, ed. 1986. Acelaşi, *Aspecte lirice contemporane*, 1942. Acelaşi, *Istoria literaturii române moderne* (în colab.), 1944. Acelaşi, *Dimitrie Anghel. Viaţa şi opera*, 1945. Acelaşi, *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, ed. 1971. Acelaşi, *Varietăţi critice*, 1966. Acelaşi, *Medalioane franceze*, 1947. Acelaşi, *Aspecte literare contemporane* (1932-1947), 1972. Acelaşi, *Itinerar critic*, I-IV, 1973-1989. Acelaşi, *Amintiri*, ed. 1981. Acelaşi, *Prozatori români*, 1977. Acelaşi, *Poeţi români*, 1982. Acelaşi, *Argheziana*, 1985. Acelaşi, *Eminesciana*, 1985. Acelaşi, *Caragialiana*, ed. 2003. G. CIPRIAN, *Scrieri*, I-II, 1965. Pompiliu CONSTANTINESCU, *Scrieri*, I-VI, 1967-1972. Acelaşi, *Tudor Arghezi*, 1940. Acelaşi, *Caleidoscop*, 1974. B. FUNDOIANU, *Poezii*, I-II, 1983. Acelaşi, *Imagini şi cărţi din Franţa*, ed. 2, 1980. Virgil GHEORGHIU, *Poezii* (1928-1977), 1986. Emil GULIAN, *Duh de basm*, poeme, 1934. Adrian MANIU, *Figurile de ceară*, poeme în proză, 1912. Acelaşi, *Salomeea*, 1915. Acelaşi, *Din paharul cu otravă*, 1919. Acelaşi, *Lângă pământ*, 1924. Acelaşi, *Drumul spre stele*, 1930. Acelaşi, *Focurile primăverii şi flăcări de toamnă*, 1935. Acelaşi, *Cântece de dragoste şi moarte*, 1935. Acelaşi, *Versuri*, ed. def., 1938. Acelaşi, *Scrieri*, I-II, 1968 (versiune nouă). Acelaşi, *Lupii de aramă* (teatru), 1974. Gib. I. MIHĂESCU, *Opere*, ed. crit., I-V, 1976-1985. Dinu NICODIN, *O plimbare pe Olt*, 1930. Acelaşi, *Lupii*, 1932. Acelaşi, *Aghan*, 1940. Acelaşi, *Pravoslavnica ocrotire*, 1941. Acelaşi, *Revoluţia*, ed. 2, 2000. PERPESSICIUS, *Opere*, I-XII, 1966-1983. Acelaşi, *Scriitori români*, 1986-1990. Cezar PETRESCU, *Întunecare*, I-II, 1927-1928 (ed. defin. 1943). Acelaşi, *Omul care şi-a găsit umbra*, 1928. Acelaşi, *Aranca, ştima lacurilor*, 1929 (ed. defin. 1943). Acelaşi, *Simfonia fantastică*, 1929 (ed. defin. 1944). Acelaşi, *Calea Victoriei*, 1930 (ed. defin. 1943). Acelaşi, *La Paradis general*, ed. 3, 1970. Acelaşi, *Comoara regelui Dromichet*, 1931 (ed. defin. 1943). Acelaşi, *Kremlin*, ed. 2, 1998. Acelaşi, *Baletul mecanic*, ed. 2, 1975. Acelaşi, *Plecat fără adresă*, ed. 2, 1973. Acelaşi, *Fram, ursul polar*, 1932. Acelaşi, *Oraş patriarhal*, I-II, 1933. Acelaşi, *Apostol*, 1933 (ed. defin. 1944). Acelaşi, *Aurul negru*, 1934 (ed. defin. 1943). Acelaşi, *Greta Garbo*, 1934. Acelaşi, *Cheia visurilor*, 1935. Acelaşi, *Duminica orbului*, ed. 3, 1975. Acelaşi, *Romanul lui Eminescu*, ed. 2, 1984. Acelaşi, *1907*, ed. 2, 1957. Acelaşi, *Ochii strigoiului*, I-III, 1942. Acelaşi, *Carlton*, ed. 2, 1946. Acelaşi, *Adăpostul Sobolia*, 1945. Acelaşi, *Războiul lui Ion Săracu*, 1946. Acelaşi, *Tapirul*, I-II, 1946-1947. Acelaşi, *Omul din vis*, nuvele, 1989. Alexandru PHILIPPIDE, *Scrieri*, I-IV, 1975-1978. Acelaşi, *Consideraţii confortabile*, I-II, 1970-1972. Acelaşi, *Îmbrăţişarea mortului*, 1940. Acelaşi, *Floarea din prăpastie*, 1942. Ion PILLAT, *Opere*, I-VII, 1983-1998. Acelaşi, *Opere*, I-V, 2000-2003. Mihai RALEA, *Scrieri*, I-VII, 1972-1989. Ion Marin SADOVEANU, *Scrieri*, I-VIII, 1969-1985. Acelaşi, *Istoria universală a teatrului*, 1973. Teodor SCORŢESCU, *Popi*, 1930. Acelaşi, *Concina prădată*, ed. 2, 1982. Horia STAMATU, *Memnon*, 1934. Acelaşi, *Imperiul*, versuri, 1996. Dimitrie STELARU, *Opera poetică*, 2002. Acelaşi, *Scrieri literare*, ed. crit., I, 2002. Constantin STERE, *În preajma revoluţiei*, I-III, ed. 2, 1991-1993. Acelaşi, *Scrieri*, 1979. Simion STOLNICU, *Punct vernal*, 1933. Acelaşi, *Pod eleat*, 1935. Vladimir STREINU, *Clasicii noştri*, ed. 2, 1969. Acelaşi, *Pagini de critică literară*, I-V, 1968-1977. Acelaşi, *Istoria literaturii române moderne* (în colab.), 1944. Acelaşi, *Calistrat Hogaş*, 1968. Acelaşi, *Ion Creangă*, 1970. Acelaşi, *Studii de literatură universală*, 1973. Octav ŞULUŢIU, *Ambigen*, roman, 1935. Acelaşi, *Mântuire*, roman, 1938. Acelaşi, *Introducere în opera lui G. Coşbuc*, 1970. Acelaşi, *Scriitori şi cărţi*, 1974. Acelaşi, *Jurnal*, 1975. Ionel TEODOREANU, *Opere*, I-VII, 1968-1981. Acelaşi (romane şi amintiri necuprinse în *Opere*), *Uliţa copilăriei*, 1923. *Fata din Zlataust*, 1931, *Golia*, 1933, *Crăciunul de la Silvestri*, 1934, *Arca lui Noe*, 1935, *Secretul Anei Florentin*, 1937, *Fundacul Varlaamului*, 1938, *Prăvale-Baba*, 1939, *Tudor Ceaur Alcaz*, I-III, 1940-1943, *Hai-Diridam*, 1945, *La porţile nopţii*, 1946, *Masa umbrelor* (amintiri), 1957. Tudor VIANU, *Opere*, I-XIV, 1971-1990. Vasile VOICULESCU, *Poezii*, I-II, 1983. Acelaşi, *Povestiri*, I-II, 1966. Acelaşi, *Zahei Orbul*, roman, 1970.

Felix ADERCA, *Contribuții critice*, 1983. Ion APETROAIE, *Vasile Voiculescu*, 1975. Mioara APOLZAN, prefață la H. Bonciu, *Pensiuna...*, ed. 1984. George ARION, *Al. Philippide sau drama unicității*, 1982. Horia AVRĂMUȚ, *Al. Philippide la răscrucile memoriei*, 1984. Nicolae BALOTĂ, *Introducere în opera lui Al. Philippide*, ed. 2, 1999. Sevastia BĂLĂȘESCU, *Contribuție la o bibliografie critică – Șerban Cioculescu. Opera în periodice (1923-1947)*, 1977. Ion BIBERI, *Tudor Vianu*, 1966. Nicolae CIOBANU, *Ionel Teodoreanu. Viața și opera*, 1970. Emil BOTTA interpretat de..., 1986. Șerban CIOCULESCU interpretat de..., 1987. Același, *Aspecte literare contemporane*, 1972. Al. CISTELECAN, *Celălalt Pillat*, 2000. Pompiliu CONSTANTINESCU, *Scrieri*, vol. 5, 1971. Radu Călin CRISTEA, *Emil Botta*, 1984. Valeriu CRISTEA, *Interpretări critice*, 1970. Același, *Domeniul criticii*, 1975. Ov.S. CROHMĂLNICEANU, *Pâinea noastră cea de toate zilele*, 1961. Același, *Al doilea suflu*, 1989. Mihail DIACONESCU, *Gib I. Mihăescu*, 1973. Al. DIMA, *Gândirea românească în estetică*, 1943. Nicolae FLORESCU, *Profitabila condiție*, 1993. George GANĂ, *Tudor Vianu și lumea culturii*, 1998. Alexandru GEORGE, *Semne și repere*, 1971. Florea GHIȚĂ, *Gib I. Mihăescu*, 1984. Liviu GRĂSOIU, *Poezia lui Vasile Voiculescu*, 1977. Gheorghe GRIGURCU, *Idei și forme critice*, 1973. Același, *Prozatori români de azi*, 1979. Același, *Între critici*, 1983. Același, *De la Eminescu la Nicolae Labiș*, 1989. Virgil IERUNCA, *Semnul mirării*, 1995. M. IORDACHE, *Adrian Maniu*, 1979. Ioana LIPOVAN, *Eseistica lui Al. Philippide*, 2002. Cristian LIVESCU, *Introducere în poezia lui Ion Pillat*, 1980. E. LOVINESCU, *Scrieri*, vol. 2, 1970. Același, *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică*, 1943. Mircea MARTIN, *Introducere în opera lui B. Fundoianu*, 1984. Dumitru MICU, *„Gândirea" și gândirismul*, 1975. Dan C. MIHĂILESCU, *Întrebările poeziei*, 1988. Florin MIHĂILESCU, *Conceptul de critică literară în România*, vol. 1, 1976. Marin MINCU, *Critice*, I, 1971. Cristian MORARU, *Ceremonia textului*, 1985. Virginia MUȘAT, *Constantin Stere, scriitor*, 1976. Ion NEGOIȚESCU, *Scriitori moderni*, 1966. Același, *Engrame*, 1975. Nicolae OPREA, *Magicul în proza lui Voiculescu*, 2003. Z. ORNEA, *Poporanismul*, 1972. Același, *Viața lui C. Stere*, I-II, 1989-1991. Același, prefață la *În preajma Revoluției*, ed. 1991-1993. Ovidiu PAPADIMA, *Ion Pillat*, 1974. Marian PAPAHAGI, *Exerciții de lectură*, 1966. E. PAPU, *Din luminile veacului*, 1967. Ion PASCADI, *Estetica lui Tudor Vianu*, 1968. Dumitru PĂCURARIU, *Clasicismul românesc*, 1971. PERPESSICIUS, *Opere*, vol. 10, 1979. R.I. PETRESCU, *Privirea Meduzei. Poezia lui BF/BF*, 2003. P. PETRIA, *Gib I. Mihăescu. Bibliografie selectivă*, 1985. Mihail PETROVEANU, *Studii literare*, 1966. Alexandru PHILIPPIDE interpretat de..., 1972. Dinu PILLAT, *Itinerarii istorico-literare*, 1978. Victor Ioan POPA, *Scrieri despre teatru*, 1969. Florentin POPESCU, *Viața lui Vasile Voiculescu*, 2003. D.St. RĂDULESCU, *Dicționarul personajelor din „Sfârșit de veac în București"*, 1997. G. ROITROTI, *Dan Botta între poiesis și aistesis*, 2001. Ion Marin SADOVEANU, *Scrieri*, vol. 5, 1978. E. SIMION, *Scriitori români de azi*, vol. 1, 1974. Același, *Sfidarea retoricii*, 1985. Vladimir STREINU interpretat de..., 1984. Același, prefață la V. Voiculescu, *Povestiri*, vol. 1, 1966. Alex ȘTEFĂNESCU, *Prim-plan*, 1987. N. TERTULIAN, *Eseuri*, 1968. Mircea TOMUȘ, *15 poeți*, 1968. Silvia TOMUȘ, *Ionel Teodoreanu și bucuriile metaforei*, 1980. Mihai UNGHEANU, *Pădurea de simboluri*, 1973. Doina URICARIU, *Ecorșeuri poetice*, ed. 2, 2001. Ion VARTIC, *Modelul și oglinda*, 1982. Vasile VOICULESCU interpretat de..., 1981. Mircea ZACIU, *Colaje*, 1972. Același, *Cu cărțile pe masă*, 1981. H. ZALIS, *Viața lui Tudor Vianu*, 1997. Elena ZAHARIA-FILIPAȘ, *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu*, 1980.

Opere literare

Geo BOGZA, *Scrieri în proză*, I-V, 1955-1960. Acelaşi, *Jurnal de sex*, 1929. Acelaşi, *Poemul invectivă*, 1933. Acelaşi, *Ioana Maria*, 1937. Acelaşi, *Ţări de piatră, de foc şi de pământ*, 1939. Acelaşi, *Cântec de revoltă, de dragoste şi moarte*, 1945. Acelaşi, *O sută şaptezeci şi cinci de minute la Mizil*, 1968. Acelaşi, *Privelişti şi sentimente*, 1972. Acelaşi, *Paznic de far*, 1974. Acelaşi, *Orion*, 1978. Acelaşi, *Eu sunt ţinta (convorbiri)*, 1996. Gherasim LUCA, *Roman de dragoste*, 1933. Acelaşi, *Fata Morgana*, 1937. Acelaşi, *Un lup văzut printr-o lupă*, 1945. Acelaşi, *Dialectique de la dialectique* (în colab. cu D. Trost), 1945. Acelaşi, *Amphitrite*, 1947. Acelaşi, *Inventarea iubirii şi alte scrieri*, 2003. Gellu NAUM, *Drumeţul incendiar* (versuri), 1936. Acelaşi, *Libertatea de a dormi pe o frunte* (versuri), 1937. Acelaşi, *Vasco de Gama* (versuri), 1940. Acelaşi, *Culoarul somnului*, 1944. Acelaşi, *Medium* (proză), 1945. Acelaşi, *Critica mizeriei* (în colab. cu Paul Păun şi Virgil Teodorescu), 1945. Acelaşi, *Teribilul interzis* (proză), 1945. Acelaşi, *Castelul orbilor*, 1946. Acelaşi, *Spectrul longevităţii. 122 de cadavre* (în colab. cu Virgil Teodorescu), 1946. Acelaşi, *Filonul*, 1952. Acelaşi, *Tabăra din munţi*, 1953. Acelaşi, *Cartea cu Apolodor*, 1959. Acelaşi, *Poem despre tinereţea noastră*, 1960. Acelaşi, *Soarele orb* (poeme), 1961. Acelaşi, *A doua carte cu Apolodor*, 1964. Acelaşi, *Poeme alese*, 1964. Acelaşi, *Poetizaţi, poetizaţi...* (proză), 1970. Acelaşi, *Copacul-animal* (versuri), 1971. Acelaşi, *Tatăl meu obosit* (poem), 1972. Acelaşi, *Descrierea turnului* (versuri), 1975. Acelaşi, *Insula. Ceasornicăria. Taus. Poate Eleonora...* (teatru), 1979. Acelaşi, *Zenobia*, roman, 1985. Acelaşi, *Amedeu, cel mai cumsecade leu* (povestiri), 1990. Acelaşi, *Ascet la baraca de tir* (poeme), 2000. Tristan TZARA, *Primele poeme, urmate de Insurecţia de la Zürich*, ed. 2, 1971. Acelaşi, *7 Manifeste. DADA. Lampisterii. Omul aproximativ*, 1996. URMUZ, *Pagini bizare*, 2003. Ion VINEA, *Opere*, I-VII, 1985-2007. Acelaşi, *Venin de mai*, 1971. Ilarie VORONCA, *Poeme alese*, I-II, 1972. Acelaşi, *Zodiac* (*Scrieri*, I), Incantaţii (*Scrieri*, II) şi *A doua lumină* (*Scrieri*, III), 1992-1996. Alţi avangardişti minori în Saşa PANĂ, *Antologia literaturii române de avangardă*, 1969, şi în alte antologii.

Referinţe critice

Silviu ANGELESCU, *Portretul literar*, 1985. Tudor ARGHEZI, în „Bilete de papagal" nr. 16, 1928 (d. Urmuz). Nicolae BALOTĂ, *Urmuz*, 1970. Acelaşi, *Arte poetice ale secolului XX*, 1976. Geo BOGZA interpretat de..., 1976. Marin BUCUR, *Poezie. Destin. Dramă*, 1982. Matei CĂLINESCU, studiu introductiv la antologia *Literatura română de avangardă*, 1969. Pompiliu CONSTANTINESCU, *Scrieri*, vol. 5, 1971. Valeriu CRISTEA, *Domeniul criticii*, 1975. Ov. S. CROHMĂLNICEANU, prefaţă la Gellu Naum, *Poezii alese*, 1972. Constantin CUBLEŞAN, *Teatrul între civic şi etic*, 1983. Romulus DIACONESCU, *Dramaturgia română contemporană*, 1983. Al. GEORGE, *Semne şi repere*, 1971. Gheorghe GRIGURCU, *Existenţa poeziei*, 1986. Dan GULEA, *Domni, tovarăşi, camarazi*. O evoluţie a avangardei române, 2008. A. LĂCĂTUŞ, *Urmuz*, 2002. Marin MINCU, *Avangarda literară românească*, 1983. Ion POP, *Introducere în avangarda literară româneacă*, 2007. Ion POP, *Gellu Naum. Poezia contra literaturii*, 2001. Simona POPESCU, *Salvarea speciei. Despre suprarealism şi Gellu Naum*, 2000. Nicolae STEINHARDT, Geo Bogza..., 1982. E. SIMION, *Scriitori români de azi*, vol. 3, 1983.

Opere literare

Emil CIORAN, *Pe culmile disperării*, 1934. Acelaşi, *Cartea amăgirilor*, 1936. Acelaşi, *Schimbarea la faţă a României*, 1936 (ed. 2, 1999). Acelaşi, *Lacrimi şi sfinţi*, 1937. Mircea ELIADE, *Isabel şi apele diavolului*, 1930. Acelaşi, *Soliloquii* (eseuri), 1932. Acelaşi, *Maitreyi*, ed. 4, 1938. Acelaşi, *Întoarcerea din rai*, 1934. Acelaşi, *Lumina ce se stinge*, 1934. Acelaşi, *Oceanografie* (eseuri), 1934. Acelaşi, *Huliganii*, I-II, 1935. Acelaşi, *Şantier*, 1935. Acelaşi, *Domnişoara Christina*, 1936. Acelaşi, *Şarpele*, 1937. Acelaşi, *Nuntă în cer*, 1938. Acelaşi, *Fragmentarium* (eseuri), 1939. Acelaşi, *Comentarii la legenda Meşterului Manole*, 1940. Acelaşi, *Insula lui Euthanasius* (eseuri), 1943. Acelaşi, *Mémoires*, I (1907-1937), 1981. Acelaşi, *Fragments d'un journal*, 1973. Acelaşi, *Fragments d'un journal* (1970-1978), 1981. *Noaptea de Sânziene*, ed. 2, 1991. Acelaşi, *B.-P. Hasdeu*, introducere la ediţia de *Opere*, 1937. Acelaşi, *Memorii*, I-II (1907-1960), 1991. Acelaşi, *Jurnal*, I (1941-1969), II, (1970-1985), 1993. Acelaşi, *Integrala prozei fantastice*, I-III, 1994. Acelaşi, *Cum am găsit piatra filosofală. Scrieri de tinereţe* (1921-1925), 1996. Acelaşi, *Corespondenţă*, I-II, 1999-2003. Acelaşi, *50 de conferinţe radiofonice* (1932-1938), 2001. Acelaşi, *Textele „legionare" şi despre românism*, 2001. Acelaşi, *Itinerariu spiritual. Scrieri de tinereţe* (1927), 2003. Acelaşi, *Jurnal portughez*, I-II, 2006. Eugen IONESCU, *Elegii pentru fiinţe mici*, 1931. Acelaşi, *Nu*, 1934. Alte scrieri din tinereţe (1927-1940) în Gelu Ionescu, *Anatomia unei negaţii*, 1991. Petre PANDREA, *Portrete şi controverse*, I-II, 1945-1946. Acelaşi, *Pomul vieţii – jurnal intim* (1944), 1946. Acelaşi, *Memoriile mandarinului valah*, 2000. Acelaşi, *Reeducarea de la Aiud*, 2000. Acelaşi, *Garda de fier: jurnal de filosofie politică, memorii penitenciare*, 2000. Acelaşi, *Helvetizarea României. Jurnal intim (1947)*, 2001. Acelaşi, *Crugul mandarinului. Jurnal intim (1952-1958)*, 2002. Acelaşi, *Călugărul alb*, 2003. Acelaşi, *Noaptea Valahiei. Jurnal intim (1952-1968)*, 2006. Mihail SEBASTIAN, *Opere alese*, I-II, 1962. Acelaşi, *Opere*, I, 1994. Acelaşi, *Eseuri. Cronici. Memorial*, 1972. Acelaşi, *Publicistica (1926-1928)*, 1994. Acelaşi, *Jurnal (1935-1944)*, 1996. Acelaşi, *Jurnal de epocă (publicistică)*, 2002. Mircea VULCĂNESCU, *Opere*, I-II, 2005.

Referinţe critice

Sorin ALEXANDRESCU, pref. la M. Eliade, *Jurnal portughez*, 2006. Nicolae BALOTĂ, *Labirint*, 1970. Acelaşi, *Lupta cu absurdul*, 1971. Ştefan BORBELY, *Proza fantastică a lui Eliade*, 2003. Matei CĂLINESCU, *Despre Ioan Petru Culianu şi Mircea Eliade*, 2000. Iordan CHIMET, *Dosar M. Sebastian*, 2001. Livius CIOCÂRLIE, *Caietele lui Cioran*, 1999. Acelaşi, *Pro şi contra CIORAN: între iconoclaste şi pamflet*, 1998. Ioan Petru CULIANU, *Mircea Eliade*, ed. românească, 2004. Sergiu Pavel DAN, *Proza fantastică românească*, 1975. ELIADIANA (vol. omagial), 2003. Al. GEORGE, *La sfârşitul lecturii*, vol. 1, 1973. Dorina GRĂSOIU, *Sebastian sau istoria unui destin*, 1986. Gheorghe GRIGURGU, *A doua viaţă*, 1997. Mircea HANDOCA, *Bibliografie M. Eliade*, 1997. Acelaşi, *Pro-Eliade*, 2000. Acelaşi, *Viaţa lui Mircea Eliade*, ed. 2, 2000. Acelaşi, *Dosarele „M. Eliade"*, I-VI, 1998-2002. E. IONESCU, *Dosar*, 1999. Gelu IONESCU, *Anatomia unei negaţii*, 1991. Marie-France IONESCO, *Portretul scriitorului în secol (1909-1994)*, 2003. Florin IONIŢĂ, *Viaţa şi opera lui Cioran*, 1999. Alexandra LAIGNEL-LAVASTINE, *L'oubli du fascisme*, 2002. Sorin LAVRIC, *Noica şi mişcarea legionară*, 2007. Gabriel LIICEANU, *Declaraţie de iubire*, 2004. Ion LOTREANU, *Introducere în opera lui Mircea Eliade*, 1980. Adrian MARINO, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, 1980. Simona MODREANU, *Cioran sau Rugăciunea interzisă*, 2003. Ştefan NEAGOE, *Petre Pandrea în puşcăriile comuniste*, 2001. Z. ORNEA, *Tradiţie şi modernitate în deceniul al treilea*, 1980. Acelaşi, *Actualitatea clasicilor*, 1985. Marian PAPAHAGI,

Fragmente critice, 1994. Marta PETREU, *Un trecut deochiat sau „Schimbarea la față a României"*, 1999. Aceeaşi, *Ionescu în țara tatălui*, 2001. Aceeaşi, *Diavolul şi ucenicul său: Nae Ionescu – Mihail Sebastian*, în „România literară", nr. 12-13, 2008. Al. PIRU, *Reflexe şi interferențe*, 1974. Petru POANTĂ, *Radiografii*, vol. 2, 1983. Ion POP, *Lecturi fragmentare*, 1983. M. SEBASTIAN interpretat de..., 1981. M. SEBASTIAN SUB VREMI, 1999. Eugen SIMION, *Cioran, Noica, Eliade, Vulcănescu*, 2002. E. SIMION, postfață la M. Eliade, *În curte la Dionis*, 1981. Acelaşi, postfață la M. Eliade, *Integrala prozei fantastice*, 1994. Marin SORESCU, *Uşor cu pianul pe scări*, 1985. N. STEINHARDT, *Critica la persoana întâi*, 1983. Vladimir STREINU, *Pagini de critică literară*, vol. 2, 1968. Cornelia ŞTEFĂNESCU, *M. Sebastian*, 1968. Florin ȚURCANU, *Mircea Eliade, prizonierul istoriei*, ed. rom., 2006. Cornel UNGUREANU, *La vest de Eden*, 1995. Acelaşi, *Mircea Eliade şi literatura exilului*, 1995. Ion VARTIC, *Cioran, naiv şi sentimental*, 2000. M. ZAMFIR, prefață la M. Eliade, *Jurnal portughez*, 2007.

Contemporanii
Vestigii. Literatura „nouă"

Opere literare

Nicolae BALOTĂ, *Euphorion*, 1969. Acelaşi, *Labirint*, 1970. Acelaşi, *Urmuz*, 1970. Acelaşi, *Lupta cu absurdul*, 1971. Acelaşi *Umanități*, 1973. Acelaşi, *De la Ion la Ioanide*, 1974. Acelaşi, *Introducere în opera lui Al. Philippide*, 1974. Acelaşi, *Universul prozei*, 1976. Acelaşi, *Arta lecturii*, 1978. Acelaşi, *Opera lui T. Arghezi*, 1979. Acelaşi, *Caietul albastru*, I-II, 1998. Maria BANUŞ, *Țara fetelor*, 1937. Aceeaşi, *Bucurie*, 1949. Aceeaşi, *Versuri alese*, 1953. Aceeaşi, *Despre pământ*, 1954. Aceeaşi, *Ție-ți vorbesc, Americă!*, 1955. Aceeaşi, *Torentul*, 1957. Aceeaşi, *La porțile raiului*, 1957. Aceeaşi, *Magnet*, 1962. Aceeaşi, *Metamorfoze*, 1963. Aceeaşi, *Diamantul*, 1965. Aceeaşi, *Tocmai ieşeam din arenă*, 1967. Aceeaşi, *Portretul din Fayum*, 1970. Aceeaşi, *Sub camuflaj. Jurnal (1943-1944)*, 1978. Aceeaşi, *Carusel*, 1989. Aceeaşi, *Fiesta*, 1990. Aceeaşi, *Demon între paranteze*, 1994. Aurel BARANGA, *Teatru I-II*, 1978. Acelaşi, *Teatru*, 1989. Eugen BARBU, *Gloaba*, 1955. Acelaşi, *Tripleta de aur*, 1956. Acelaşi, *Balonul e rotund*, 1956. Acelaşi, *Unsprezece*, 1956. Acelaşi, *Groapa*, 1957 (ed. II, 1963). Acelaşi, *Şoseaua nordului*, I-II, 1959. Acelaşi, *Facerea lumii*, 1964. Acelaşi, *Măştile lui Goethe*, 1967. Acelaşi, *Teatru*, 1968. Acelaşi, *Princepele*, 1969. Acelaşi, *Caietele Princepelui*, I-VII, 1972-1981. Acelaşi, *Incognito I-IV*, 1975-1980. Acelaşi, *O istorie polemică şi antologică a literaturii române de la origini până în prezent*, vol. *Poezia contemporană*, 1975. Acelaşi, *Săptămâna nebunilor*, 1981. Acelaşi, *Ianus*, 1993. Acelaşi, *Nuvele*, 2001. Mihai BENIUC, *Versuri alese*, I-II, 1955. Acelaşi, *Scrieri*, I-VIII, 1972-1978. Ion CARAION, *Panopticum*, 1943. Acelaşi, *Omul profilat pe cer*, (ed. 1992). Acelaşi, *Cântece negre*, 1946. Acelaşi, *Dimineața nimănui*, 1967. Acelaşi, *Necunoscutul ferestrelor*, 1969. Acelaşi, *Cârtița şi aproapele*, 1970. Acelaşi, *Cimitirul din stele*, 1971. Acelaşi, *Selene şi Pan*, 1971. Acelaşi, *Duelul cu crinii*, 1972. Acelaşi, *Poeme*, 1974. Acelaşi, *Bacovia-Sfârşitul continuu*, 1977. Acelaşi, *Dragostea e pseudonimul morții*, 1980. Acelaşi, *Jurnal I-III*, 1980-1998. Acelaşi, *Insectele tovarăşului Hitler*, München, 1982. Acelaşi, *Postume*, 1992. Acelaşi, *Poezii arestate*, 1999. Nina CASSIAN, *La scara 1/1*, 1947. Aceeaşi, *Versuri alese*, 1955. Aceeaşi, *Dialogul vântului cu marea*, 1957. Aceeaşi, *Sărbătorile zilnice*, 1961. Aceeaşi, *Spectacol în aer liber*, 1961. Aceeaşi, *Disciplina harfei*, 1962. Aceeaşi, *Sângele*, 1966. Aceeaşi, *Destinele paralele. La scara 1/1*, 1967. Aceeaşi, *Cronofagie* (1944-1969), 1970. Aceeaşi, *Recviem*, 1971. Aceeaşi, *Marea conjugare*, 1971. Aceeaşi, *Atât de grozavă şi adio. Confidențe fictive*, 1971. Aceeaşi, *Loto-Poeme*, 1971. Aceeaşi, *Numărătoarea inversă*, 1983. Aceeaşi, *Memoria ca zestre*, I-III, 2003-2006. Ov. S. CROHMĂLNICEANU, *Cronici şi articole*, 1953. Acelaşi, *Liviu Rebreanu*, 1954. Acelaşi, *Cronici literare* (1954-1956), 1957. Acelaşi, *Pentru*

realismul socialist, 1960. Acelaşi, *T. Arghezi*, 1960. Acelaşi, *L. Blaga*, 1963. Acelaşi, *Curs de istoria literaturii române între cele două războaie mondiale* (1920-1944), 1964. Acelaşi, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I-III, 1967-1975. Acelaşi, *Literatura română şi expresionismul*, 1971. Acelaşi, *Istorii insolite*, 1980, şi *Alte istorii insolite*, 1986. Acelaşi, *Pâinea noastră cea de toate zilele*, 1981. Acelaşi, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, 1986. Acelaşi, *Al doilea suflu*, 1989. Acelaşi, *Amintiri deghizate*, 1994. Ştefan Aug. DOINAŞ, *Cartea mareelor*, 1964. Acelaşi, *Alfabet poetic*, 1978. Acelaşi, *Opere I-III*, 2000. Acelaşi, *Lectura poeziei*, 1980. Acelaşi, *Măştile adevărului poetic*, 1992. Acelaşi, *Poeţi străini*, 1997. Acelaşi, *Poeţi români*, 1999. Acelaşi, *Scriitori români*, 2000. Geo DUMITRESCU, *Aritmetică*, 1941. Acelaşi, *Libertatea de a trage cu puşca*, 1946. Acelaşi, *Libertatea de a trage cu puşca şi celelalte versuri*, 1994. Acelaşi, *Poezii*, 2000. Petru DUMITRIU, *Euridice. 8 proze*, 1947. Acelaşi, *Nopţile din iunie*, 1949. Acelaşi, *Drum fără pulbere*, 1951. Acelaşi, *Nuvele*, 1951. Acelaşi, *Despre viaţă şi cărţi*, 1954. Acelaşi, *Pasărea furtunii*, 1954. Acelaşi, *Cronică de familie*, I-III, 1956. Acelaşi, *Noi şi neobarbarii*, 1957. Acelaşi, *Rendez-vous au Jugement Dernier*, Paris, 1961 (ed. rom. 1992). Acelaşi, *Incognito*, Paris, 1962 (ed. rom. 1993). Acelaşi, *L'Extrême-Occident*, Paris, 1964 (ed. rom. 1996). Acelaşi, *L'Homme aux yeux gris*, I-III, Paris, 1968-1969 (ed. rom. 1996). Acelaşi, *Zero ou le point de départ*, Paris, 1981 (ed. rom. 1992). Acelaşi, *Proprietatea şi posesiunea*, 1991. Acelaşi, *Vârsta de aur sau Dulceaţa vieţii (Memoriile lui Toto Istrati)*, 1999. Paul GEORGESCU, *Încercări critice*, I-II, 1957-1958. Acelaşi, *Păreri literare*, 1964. Acelaşi, *Polivalenţa necesară*, 1967. Acelaşi, *Vârstele tinereţii* (nuvele), 1967. Acelaşi, *Coborând* (roman), 1967. Acelaşi, *3 nuvele*, 1973. Acelaşi, *Printre cărţi*, 1973. Acelaşi, *Înainte de tăcere* (roman), 1975. Acelaşi, *Doctorul Poenaru* (roman), 1977. Acelaşi, *Revelionul* (roman), 1977. Acelaşi, *Vara baroc* (roman), 1980. Acelaşi, *Solstiţiu tulburat* (roman), 1982. Acelaşi, *Siesta* (roman), 1983. Acelaşi, *Mai mult ca perfectul* (roman), 1984. Acelaşi, *Natura lucrurilor* (roman), 1986. Acelaşi, *Pontice* (roman), 1987. Acelaşi, *Geamlâc* (roman), 1988. Acelaşi, *Între timp* (roman), 1990. Acelaşi, *Învăţăturile unui venerabil prozator bucureştean către un tânăr din provincie.* Corespondenţă către Simuţ, 1999. Eugen JEBELEANU, *Schituri în soare*, 1929. Acelaşi, *Inimi sub săbii*, 1934. Acelaşi, *În satul lui Sahia*, 1952. Acelaşi, *Bălcescu*, 1952. Acelaşi, *Surâsul Hiroshimei*, 1958. Acelaşi, *Elegie pentru floarea secerată*, 1967. Acelaşi, *Hanibal*, 1972. Acelaşi, *Scrieri*, I-IV, 1974-1983. Nicolae LABIŞ, *Poezii*, 1997. Horia LOVINESCU, *Teatru*, I-II, 1978. Teodor MAZILU, *Insectar de buzunar*, 1956. Acelaşi, *Bariera* (roman), 1957. Acelaşi, *Teatru*, 1971. Acelaşi, *Pălăria de pe noptieră*, 1972. Acelaşi, *Într-o casă străină*, roman I, 1975. Acelaşi, *Mobilă şi durere*, comedie, 1981. Acelaşi, *Soarele şi ambianţa*, schiţe şi nuvele, 1983. Ion NEGOIŢESCU, *Povestea tristă a lui Ramon Ocg*, (1941) (ed. 1995). Acelaşi, *Scriitori moderni*, 1966. Acelaşi, *Poezia lui Eminescu*, 1968. Acelaşi, *Sabasios*, 1968. Acelaşi, *Poemele lui Balduin de Taormin*, 1969. Acelaşi, *E. Lovinescu*, 1970. Acelaşi, *Însemnări critice*, 1970. Acelaşi, *Lampa lui Aladin*, 1971. Acelaşi, *Moartea unui contabil*, 1972. Acelaşi, *Engrame*, 1975. Acelaşi, *Analize şi sinteze*, 1976. Acelaşi, *Un roman epistolar* (coresp. cu R. Stanca), 1978 (ed. II, 1998). Acelaşi, *Alte însemnări critice*, 1980. Acelaşi, *În cunoştinţă de cauză. Texte politice*, 1990. Acelaşi, *Istoria literaturii române*, I (1800-1945), 1991. Acelaşi, *Scriitori contemporani*, 1994. Acelaşi, *Straja dragonilor*, 1994. Acelaşi, *Traversarea cortinei* (coresp.), 1994. Acelaşi, *Scriitori moderni*, I-II, 1996-1997. Acelaşi, *Ora oglinzilor* (pagini de jurnal, memorialistică, epistolar), 1997. Acelaşi, *Dialoguri după tăcere* (coresp. cu S. Damian), 1998. Constantin NOICA, *Mathesis sau bucuriile simple*, 1934. Acelaşi, *Jurnal filosofic*, 1944. Acelaşi, *Douăzeci şi şapte de trepte ale realului*, 1968. Acelaşi, *Rostirea filosofică românească*, 1970. Acelaşi, *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii româneşti*, 1975. Acelaşi, *Despărţirea de Goethe*, 1976. Acelaşi, *Sentimentul românesc al fiinţei*, 1978. Acelaşi, *Spiritul românesc în cumpăna vremii. Şase maladii ale spiritului contemporan*, 1978. Acelaşi, *Scrisori despre logica lui Hermes*, 1986. Acelaşi, *Rugaţi-vă pentru fratele Alexandru*, 1990. Acelaşi, *Jurnal de idei*, 1996. Acelaşi, *Modelul cultural european*, 1993. Acelaşi, *Între suflet şi spirit*, publicistică, 1996. Acelaşi, *Echilibrul spiritual*

(1929-1947), 1998. Acelaşi, *21 de conferinţe radiofonice (1936-1943)*, 2000. Alexandru PALEOLOGU, *Spiritul şi litera*, 1970. Acelaşi, *Bunul-simţ ca paradox*, 1972. Acelaşi, *Simţul practic*, 1974. Acelaşi, *Treptele lumii sau Calea către sine a lui M. Sadoveanu*, 1978. Acelaşi, *Ipoteze de lucru*, 1980. Acelaşi, *Alchimia existenţei*, 1983. Acelaşi, *Politeţea ca armă* (convorbiri şi articole), 2000. Edgar PAPU, *Călătoriile Renaşterii şi noi structuri literare*, 1967. Acelaşi, *Din luminile veacului*, 1967. Acelaşi, *Evoluţia şi formele genului liric*, 1968. Acelaşi, *Poezia lui Eminescu*, 1971. Acelaşi, *Din clasicii noştri. Contribuţii la ideea unui protocronism românesc*, 1977. Acelaşi, *Barocul ca tip de existenţă*, I-II, 1977. Acelaşi, *Existenţa romantică. Schiţă morfologică a romantismului*, 1980. Titus POPOVICI, *Povestiri*, 1955. Acelaşi, *Străinul* (roman), 1955. Acelaşi, *Setea* (roman), 1958. Acelaşi, *Passacaglia* (teatru), 1961. Acelaşi, *Moartea lui Ipu* (nuvelă), 1970. Acelaşi, *Cutia de ghete* (roman), 1990 (ed. II, 1999). Acelaşi, *Cartierul primăverii* (roman), 1998. Acelaşi, *Disciplina dezordinii*, roman memorialistic, 1998. Marin PREDA, *Întâlnirea din pământuri*, nuvele, 1948 (ed. completă sub titlul *Scrieri de tinereţe*, 1987). Acelaşi, *Ana Rosculeţ*, 1949. Acelaşi, *Desfăşurarea*, 1952. Acelaşi, *Moromeţii* (I), 1955 (ed. completă, I-II, 1967). Acelaşi, *Ferestre întunecate*, 1956. Acelaşi, *Îndrăzneala*, 1959. Acelaşi, *Risipitorii*, 1962 (ed. revizuită 1965). Acelaşi, *Friguri*, 1963. Acelaşi, *Intrusul*, 1968. Acelaşi, *Imposibila întoarcere*, 1971. Acelaşi, *Marele singuratic*, 1972. Acelaşi, *Delirul*, 1975 (ed. III, 1991). Acelaşi, *Viaţa ca o pradă*, 1977. Acelaşi, *Cel mai iubit dintre pământeni*, I-III, 1980. Acelaşi, *Scrisori către Aurora. E. Simion – Aurora Cornu, Convorbiri despre M.P.*, 1998. Acelaşi, *Jurnal intim*, 2004. Zaharia STANCU, *Scrieri* I-XI, 1971-1979. Acelaşi, *Taifunul* (roman), 1937. Acelaşi, *Oameni cu joben* (roman), 1941. Acelaşi, *Zile de lagăr*, 1945. Acelaşi, *Desculţ*, 1948. Constant TONEGARU, *Plantaţii*, 1945 (toate poeziile în *Steaua Venerii*, 1969).

Referinţe critice

Paul ANGHEL, *Noua arhivă sentimentală*, 1974. Victor ATANASIU, *Viaţa lui Ilie Moromete*, 1984. Nicolae BALOTĂ (volum omagial), 2000. Acelaşi, *Labirint*, 1970. Acelaşi, *Universul prozei*, 1976. Aurel BARANGA interpretat de…, 1981. Eugen BARBU interpretat de…, 1974. Ion BĂLU, *Viaţa lui Marin Preda*, 2003. Ion CARAION (*Hommage à…*), Lausanne, 1984. Acelaşi, în *Dialog*, Dietzenbach, sept. 1987 (nr. omagial). Acelaşi, în *Caiete critice*, 1-2, 1996 (nr. omagial) *Cazul Artur şi exilul românesc. Ion Caraion în Arhiva CNSAS*. G. CĂLINESCU, *Literatura nouă*, 1972. Livius CIOCÂRLIE, *Mari corespondenţe*, 1981. Acelaşi, *Eseuri critice*, 1983. Barbu CIOCULESCU, pref. la C. Tonegaru, *Steaua Venerii*, 1969. Val CONDURACHE, *Fantezii critice*, 1983. Acelaşi, *Portretul criticului în tinereţe*, 1984. Ovidiu COTRUŞ, *Meditaţii critice*, 1983. Dan CRISTEA, *Un an de poezie*, 1974. Valeriu CRISTEA, *Interpretări critice*, 1970. Acelaşi, *Domeniul criticii*, 1975. Acelaşi, *Alianţe literare*, 1977. Acelaşi, *Fereastra criticului*, 1987. Daniel CRISTEA-ENACHE, în *Adevărul literar şi artistic*, 512/2000 (Paul Georgescu). Acelaşi, id. 653/2002 (Eugen Barbu). Acelaşi, id. 692 şi 694/2003 (Nina Cassian). Ov. S. CROHMĂLNICEANU, *Cronici literare*, 1957. Acelaşi, *Pâinea noastră cea de toate zilele*, 1981. Acelaşi, *Al doilea suflu*, 1989. Acelaşi (în colaborare cu Klaus Heitmann), *Cercul literar de la Sibiu*, 2000. S. DAMIAN, *Replici din burta lupului*, 1997. Acelaşi, *Aruncând mănuşa*, 1999. R. DIACONESCU, *Dramaturgi români contemporani*, 1983. G. DIMISIANU, *Prozatori de azi*, 1970. Acelaşi, *Valori actuale*, 1974. Acelaşi, *Nouă prozatori*, 1976. Acelaşi, *Opinii literare*, 1978. Acelaşi, *Clasici români din secolele XIX şi XX*, 1996. Alexandru DOBRESCU, *Foiletoane*, 1979. Şt. Aug. DOINAŞ, în *Secolul XXI*, 1-6, 2003 (nr. omagial). M. DRĂGAN, *Reacţii critice*, 1975. Florin FAIFER, *Dramaturgia românească între clipă şi durată*, 1983. V. FANACHE, *Poezia lui M. Beniuc*, 1972. Acelaşi, *Lecturi sub vremuri*, 2000. Victor FELEA, *Secţiuni*, 1974. Acelaşi, *Poezie şi critică*, 1971. Acelaşi, *Reflexii critice*, 1968. Acelaşi, *Aspecte ale poeziei române de azi*, 1984. George GEACĂR, *Marin Preda şi*

mitul omului nou, 2004. Alexandru GEORGE, *Întâlniri*, 1997. Acelaşi, în *România literară*, 30 sept. şi 13 oct. 1992 (C. Noica). Acelaşi, în *Adevărul literar şi artistic*, 515/2000 (Eugen Barbu). Acelaşi, id. 687/2001 (Ov.S. Crohmălniceanu). Paul GEORGESCU, *Încercări critice*, I-II, 1957-1958. Ovidiu GHIDIRMIC, *Poeţi neoromantici*, 1985. Gheorghe GRIGURCU, *Teritoriu liric*, 1972. Acelaşi, *Poeţi români de azi*, 1979. Acelaşi, *Între critici*, 1983. Acelaşi, *Peisaj critic*, I, 1993. Acelaşi, *A doua viaţă*, 1997. Acelaşi, *Imposibila neutralitate*, 1998. Acelaşi, *În pădurea de metafore*, 2003. Acelaşi, *Jocul literaturii şi al sorţii*, 2003. Acelaşi, *Post texte*, 2003. Virgil IERUNCA, *Româneşte*, Paris, 1963 (ed. rom. 1991). Acelaşi, *Subiect şi predicat*, 1993. Mircea IORGULESCU, *Al doilea rond*, 1976. Acelaşi, *Ceara şi sigiliul*, 1982. Eugen JEBELEANU interpretat de..., 1979. Sorin LAVRIC, *Noica şi mişcarea legionară*, 2007. Gabriel LIICEANU, *Jurnalul de la Păltiniş*, 1983. Acelaşi, *Epistolar*, 1987. Horia LOVINESCU interpretat de..., 1983. Monica LOVINESCU, *Unde scurte* II, III, 1994-1995. Florin MANOLESCU, *Poezia criticilor*, 1971. Emil MANU, *Eseu despre generaţia războiului*, 1978. Adrian MARINO, în revista *22*, oct. 1992 (C. Noica). Dumitru MICU, *Romanul românesc contemporan*, 1959. Dan C. MIHĂILESCU, *Literatura română în postceauşism. I Memorialistica sau trecutul ca re-umanizare*, 2004. Florin MIHĂILESCU, *Conceptul de critică literară în România*, II, 1979. I. MILITARU, *C. Noica şi critica Occidentului*, 2001. Cornel MORARU, *C. Noica*, 2000. Florin MUGUR, *Convorbiri cu Marin Preda*, 1973. Acelaşi, *Vârstele raţiunii. Convorbiri cu Paul Georgescu*, 1982. Ion NEGOIŢESCU, *Scriitori moderni*, 1966. Acelaşi, *Însemnări critice*, 1970. Acelaşi, *Engrame*, 1975. Acelaşi, *Analize şi sinteze*, 1976. Acelaşi, *Un roman epistolar* (coresp. cu Radu Stanca), 1978. Acelaşi, *Scriitori contemporani*, 1994. Eugen NEGRICI, *Literatura română sub comunism, I, Poezia, II, Proza*, 2001-2003. Virgil NEMOIANU, *Calmul valorilor*, 1971. Acelaşi, *Surâsul abundenţei*, 1994. M. NIŢESCU, *Între Scylla şi Charibda*, 1972. Acelaşi, *Repere critice*, 1974. Acelaşi, *Sub zodia proletcultismului*, 1995. Marian ODANGIU, *Romanul politic*, 1984. Z. ORNEA, *Anii '30. Extrema dreaptă românească*, 1995. Alexandru PALEOLOGU (vol. Omagial *Nostalgia Europei*, 1997). Acelaşi, *Simţul practic*, 1974. Acelaşi, *Ipoteze de lucru*, 1980. Acelaşi, *Alchimia existenţei*, 1983. Mihai PELIN, *„Artur". Dosarul Ion Caraion*, 2001. Mihail Petroveanu, *Pagini critice*, 1959. Alexandru PIRU, *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950*, ed. 2004. Petru POANTĂ, *Cercul Literar de la Sibiu*, 1997. Ion POP, *Poezia unei generaţii*, 1973. Acelaşi, *Lecturi fragmentare*, 1983. Acelaşi, *Jocul poeziei*, 1985. Vasile POPOVICI, *Marin Preda. Timpul dialogului*, 1983. Marin PREDA interpretat de..., 1976. Acelaşi, în *Timpul n-a mai avut răbdare*, 1981. L. RAICU, *Structuri literare*, 1973. Acelaşi, *Critica, formă de viaţă*, 1976. Acelaşi, *N. Labiş*, 1977. Cornel REGMAN, *Colocvial*, 1976. Acelaşi, *Explorări în realitatea imediată*, 1978. Acelaşi, *De la imperfect la mai mult ca perfect*, 1987. Acelaşi, *Dinspre „Cercul literar" spre „Optzecism"*, 1997. Ana SELEJAN, *România în timpul primului război cultural*, I-II, 1992-1993. Aceeaşi, *Literatura în totalitarism*, I-VI, 1994-2000. E. SIMION, *Scriitori români de azi*, I-IV, 1974-1989. Ion SIMUŢ, *Inscursiuni în literatura actuală*, 1994. Mariana SIPOŞ, *„Dosarul" Marin Preda*, 1999. Marin SORESCU, *Uşor cu pianul pe scări*, 1985. Monica SPIRIDON, *Omul supt vremi. Eseu despre M. Preda, romancierul*, 1993. Radu STANCA, *Problema cititului*, ed. 1997. Acelaşi, *Versuri*, 1966. Acelaşi, *Teatru*, 1968. Acelaşi, *Poezii*, 1973. Acelaşi, *Un roman epistolar* (coresp. cu I. Negoiţescu), 1978. Acelaşi, *Aquarium*, 2000. Acelaşi, *Turnul Babel* (poezii), 2000. Zaharia STANCU interpretat de..., 1972. C. STĂNESCU, *Cronici literare*, 1974. Nicolae STEINHARDT, *Critica la persoana întâi*, 1983. Vladimir STREINU, *Poezie şi poeţi români*, 1983. Alex ŞTEFĂNESCU, *Preludiu*, 1977. Acelaşi, *Între da şi nu*, 1982. Acelaşi, *Prim plan*, 1987. Acelaşi, în *Convorbiri literare*, 3/2003 (Beniuc). Acelaşi, în *România literară* 17/2008 (Balotă). Alexandru TOMIŢĂ, *O istorie glorioasă. Dosarul protocronismului românesc*, 2007. Gh. TOMOZEI, *Moartea unui poet*, 1972. Mircea TOMUŞ, *Carnet critic*, 1969. Pavel ŢUGUI, *Tinereţea lui Petru Dumitriu*, 2000. Mihai UNGHEANU, *Campanii*, 1970. Acelaşi, *Marin Preda între vocaţie şi aspiraţie*, 1973. Acelaşi, *Arhipelag de semne*, 1975. Acelaşi, *Holocaustul culturii române*

1944-1969, 1999. Laurenţiu ULICI, *Confort Procust*, 1983. Cornel UNGUREANU, *Prozatori români de azi*, 1985. D. UNGUREANU, în *Observator cultural* 81/2003 (Titus Popovici). Ion VARTIC, *Spectacol interior*, 1977. Acelaşi, *Modelul şi oglinda*, 1982. Izabela VASILIU-SCRABA, *Filosofia lui Noica. Între fantasme şi luciditate*, 1992. Catherine VERDERY, *Compromis şi rezistenţă. Cultura română sub Ceauşescu*, ed. rom. 1994. Ion VITNER, *Prozatori contemporani*, I-II, 1961-1962. Ion VLAD, *Lectura romanului*, 1983. Ileana VRANCEA, *Confruntări critice în deceniile IV-VII*, 1975. Mircea ZACIU, *Lecturi şi zile*, 1975. Acelaşi, *Cu căţile pe masă*, 1981.

Noua literatură

Opere literare

Gabriela ADAMEŞTEANU. *Drumul egal al fiecărei zile*, 1975. Aceeaşi, *Dăruieşte-ţi o zi de vacanţă* (proză scurtă), 1979. Aceeaşi, *Dimineaţă pierdută*, 1983. Aceeaşi, *Vară-primăvară* (proză scurtă), 1989. Aceeaşi, *Întâlnirea*, 2003. Ştefan AGOPIAN, *Ziua mâniei*, 1979. Acelaşi, *Tache de catifea*, 1981. Acelaşi, *Tobit*, 1983. Acelaşi, *Manualul întâmplărilor*, 1984. Acelaşi, *Sara*, 1987. Acelaşi, *Însemnări din Sodoma* (povestiri), 1993. Acelaşi, *Republica pe eşafod* (teatru), 2000. Acelaşi, *Fric*, proze, 2003. Sorin ALEXANDRESCU, *William Faulkner*, 1969 (ed. revizuită în franceză, 1971). Acelaşi, *Paradoxul român*, eseuri, 1998. Acelaşi, *Privind înapoi, modernitatea*, eseuri, 1999. Acelaşi, *Identitate în ruptură: mentalităţi româneşti postbelice*, 2000. Ioan ALEXANDRU, *Cum să vă spun*, 1964. Acelaşi, *Viaţa deocamdată*, 1965. Acelaşi, *Infernul discutabil*, 1967. Acelaşi, *Vămile pustiei*, 1969. Acelaşi, *Imnele bucuriei*, 1973. Acelaşi, *Imnele Transilvaniei*, 1976. Acelaşi, *Imnele Moldovei*, 1980. Acelaşi, *Imnele Ţării Româneşti*, 1981. Acelaşi, *Imnele Putnei, 1985*. Acelaşi, *Imnele Maramureşului*, 1988. Adrian ALUI GHEORGHE, *Ceremonii insidioase*, 1983. Acelaşi, *Poeme în alb-negru*, 1987. Acelaşi, *Intimitatea absenţei*, 1992. Acelaşi, *Cântece de îngropat pe cei vii*, 1993. Acelaşi, *Fratele meu, străinul*, 1995. Acelaşi, *Supravieţuitorul şi alte poeme*, 1997. Acelaşi, *Complicitate*, 1998. Acelaşi, *Îngerul căzut*, ed. a II-a, 2003. Acelaşi, *Autoexecuţia*, 2002. Acelaşi, *Gloria milei*, 2003. A.E. BACONSKY, *Poezii*, 1950. Acelaşi, *Fluxul memoriei*, 1957. Acelaşi, *Dincolo de iarnă*, 1957. Acelaşi, *Imn către zorii de zi*, 1961. Acelaşi, *Fiul risipitor*, 1964. Acelaşi, *Echinoxul nebunilor şi alte povestiri*, 1967. Acelaşi, *Cadavre în vid*, 1969. Acelaşi, *Corabia lui Sebastian*, 1978. Acelaşi, *Biserica neagră*, 1995. Cezar BALTAG, *Comuna de aur*, 1960. Acelaşi, *Vis planetar*, 1964. Acelaşi, *Răsfrângeri*, 1965. Acelaşi, *Monada*, 1968. Acelaşi, *Odihnă în ţipăt*, 1969. Acelaşi, *Şah orb*, 1971. Acelaşi, *Madona din dud*, 1973. Acelaşi, *Unicorn în oglindă*, 1975. Acelaşi, *Dialog la mal*, 1985. Acelaşi, *Euridice şi umbra*, 1988. Acelaşi, *Chemarea numelui*, 1995. Acelaşi, *Ochii tăcerii*, 1966. George BĂLĂIŢĂ, *Călătoria* (proză scurtă), 1964. Acelaşi, *Conversând despre Ionescu* (proză scurtă), 1966. Acelaşi, *Întâmplări din noaptea soarelui de lapte*, (proză scurtă), 1968. Acelaşi, *Lumea în două zile*, 1975. Acelaşi, *Ucenicul neascultător*, 1977. Acelaşi, *Nopţile unui provincial* (eseuri), 1983. Acelaşi, *Gulliver în ţara nimănui* (eseuri), 1994. Ştefan BĂNULESCU, *Opere*, I-II, 2005. Adriana BITTEL, *Lucruri într-un pod albastru*, 1980. Aceeaşi, *Cum încărunţeşte o blondă*, 2006. Ana BLANDIANA, *Persoana întâia plural*, 1964. Aceeaşi, *Călcâiul vulnerabil*, 1966. Aceeaşi, *A treia taină*, 1969. Aceeaşi, *Cincizeci de poeme*, 1970. Aceeaşi, *Calitatea de martor*, 1970. Aceeaşi, *Octombrie, noiembrie, decembrie*, 1972. Aceeaşi, *Eu scriu, tu scrii, el scrie*, 1976. Aceeaşi, *Somnul din somn*, 1977. Aceeaşi, *Cele patru anotimpuri*, 1977. Aceeaşi, *Proiecte de trecut*, 1982. Aceeaşi, *Ora de nisip*, 1983. Aceeaşi, *Stea de pradă*, 1985. Aceeaşi, *Poezii*, 1989. Aceeaşi, *Sertarul cu aplauze* (roman), 1992. Aceeaşi, *La cules de îngeri*, 1998. Aceeaşi, *Soarele de apoi*, 2000. Nicolae BREBAN, *Francisca*, 1965. Acelaşi, *În absenţa stăpânilor*, 1966. Acelaşi, *Animale bolnave*, 1968. Acelaşi, *Îngerul de gips*, 1973. Acelaşi, *Bunavestire*, 1977. Acelaşi, *Don Juan*, 1981. Acelaşi, *Drumul la zid*, 1984.

Acelaşi, *Pândă şi seducţie*, 1991. Acelaşi, *Elegii pariziene*, 1992. Acelaşi, *Amfitrion*, 3 vol., 1994. Acelaşi, *Confesiuni violente*, 1995. Acelaşi, *Riscul în cultură*, 1997. Acelaşi, *Spiritul românesc în faţa unei dictaturi*, 1998. Acelaşi, *Ziua şi noaptea*, 1998. Acelaşi, *Voinţă de putere (Ziua şi noaptea)*, II, 2001. Acelaşi, *Sensul vieţii. Memorii*, I, 2003. Emil BRUMARU, *Opera poetică*, Chişinău ed. I-III, 2005. Constanţa BUZEA, *Roua plural* (antologie), 1999. Augustin BUZURA, *Capul Bunei Speranţe*, nuvele şi povestiri, 1963. Acelaşi, *De ce zboară vulturul*, nuvele şi povestiri, 1966. Acelaşi, *Absenţii*, 1970. Acelaşi, *Feţele tăcerii*, 1974. Acelaşi, *Orgolii*, 1977. Acelaşi, *Vocile nopţii*, 1980. Acelaşi, *Bloc-notes* (publicistică), 1981. Acelaşi, *Refugii* (*Zidul morţii*), 1984. Acelaşi, *Drumul cenuşii (Zidul morţii, II)*, 1988. Acelaşi, *Recviem pentru nebuni şi bestii*, 1999. Acelaşi, *Tentaţia risipirii*, eseuri, 2003. Al. CĂLINESCU, *Anton Holban, complexul lucidităţii*, 1972. Acelaşi, *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, 1976 (ed. revăzută 2000). Acelaşi, *Perspective critice*, 1978. Acelaşi, *Biblioteci deschise*, 1986. Acelaşi, *Interstiţii*, 1998. Acelaşi, *Adriana şi Europa*, 2004. Acelaşi, *Proximităţi incomode*, 2007. Matei CĂLINESCU, *Titanul şi geniul în poezia lui Eminescu*, 1964. Acelaşi, *Aspecte literare*, 1965. Acelaşi, *Eseuri critice*, 1967. Acelaşi, *Semn*, 1968. Acelaşi, *Viaţa şi opiniile lui Zacharias Lichter*, 1969. Acelaşi, *Eseuri despre literatura modernă*, 1970. Acelaşi, *Versuri*, 1970. Acelaşi, *Conceptul modern de poezie*, 1972. Acelaşi, *Fragmentarium*, 1973. Acelaşi, *Amintiri în dialog* (în colab. cu Ion Vianu), 1994. Acelaşi, *Cinci feţe ale modernităţii*, 1995. Acelaşi, *Despre Ioan P. Culianu şi Mircea Eliade*, 2002. Acelaşi, *A citi, a reciti*, 2003. Acelaşi, *Portretul lui M.*, 2003. Acelaşi, *Mateiu I. Caragiale: recitiri*, 2003. Mircea CĂRTĂRESCU, *Faruri, vitrine, fotografii*, 1980. Acelaşi, în *Aer cu diamante*, 1982. Acelaşi, *Poeme de amor*, 1983. Acelaşi, în *Desant '83*, 1983. Acelaşi, *Totul*, 1985. Acelaşi, *Visul* (nuvele), 1989. Acelaşi, *Levantul*, 1990. Acelaşi, *Visul chimeric. Subteranele poeziei eminesciene*, 1991. Acelaşi, *Nostalgia*, 1993. Acelaşi, *Travesti* (roman), 1994. Acelaşi, *Orbitor*, I-III, 1996-2007. Acelaşi, *Postmodernismul românesc*, studiu critic, 1999. Acelaşi, *Jurnal*, I-II, 2001-2005. Acelaşi, *Enciclopedia Zmeilor*, 2002. Acelaşi, *Pururi tânăr, înfăşurat în pixeli* (publicistică), 2003. Acelaşi, *Cincizeci de sonete*, 2003. Acelaşi, *Baroane* (publicistică), 2005. Magda CÂRNECI, *Haosmos şi alte poeme* (antologie), 2002. Gabriel CHIFU, *Lacătul de aur* (antologie), 2004. Acelaşi, *O sută de poeme* (antologie), 2006. Acelaşi, *Unde se odihnesc vulturii*, 1987. Acelaşi, *Valul şi stânca*, 1989. Acelaşi, *Maratonul învinşilor*, 1997. Acelaşi, *Cartograful puterii*, 2000. Acelaşi, *Povestirile lui Cezar Lefu*, 2002. Acelaşi, *Visul copilului care păşeşte pe zăpadă fără să lase urme*, 2004. Acelaşi, *Relatare despre moartea mea*, 2007. Petru CIMPOEŞU, *Amintiri din provincie* (proză scurtă), 1983. Acelaşi, *Firesc*, 1985. Acelaşi, *Erou fără voie*, 1994. Acelaşi, *Povestea Marelui Brigand*, 2000. Acelaşi, *Simion liftnicul*, 2001. Mircea CIOBANU, *Imnuri pentru nesomnul cuvintelor*, 1996. Acelaşi, *Patimile*, 1968 (ed. revizuită 1973). Acelaşi, *Martorii*, 1968. Acelaşi, *Epistole*, 1969. Acelaşi, *Cartea fiilor*, 1970. Acelaşi, *Etica*, 1971. Acelaşi, *Armura lui Thomas şi alte epistole*, 1971. Acelaşi, *Cele ce sunt*, 1973. Acelaşi, *Tăietorul de lemne*, 1974. Acelaşi, *Istorii*, 5 vol., 1977-1986. Acelaşi, *Vântul Ahab*, 1984. Acelaşi, *Tânărul bogat. Istorii*, 1993. Acelaşi, *La capătul puterilor. Însemnări pe cartea lui Iov*, 1997. Livius CIOCÂRLIE, *Realism şi devenire poetică*, 1974. Acelaşi, *Negru pe alb*, 1979. Acelaşi, *Mari corespondenţe*, 1981. Acelaşi, *Eseuri critice*, 1983. Acelaşi, *Un Burgtheater provincial*, 1984. Acelaşi, *Clopotul scufundat*, 1988. Acelaşi, *Fragmente despre vid*, 1992. Acelaşi, *Paradisul derizoriu*, 1993. Acelaşi, *Viaţa în paranteză*, 1995. Acelaşi, *Cap şi pajură*, 1997. Acelaşi, *Trei într-o galeră*, 1998. Acelaşi, *Caietele lui Cioran*, 1999. Acelaşi, *De la Sancho Panza la Cavalerul Tristei Figuri*, 2001. Acelaşi, *...pe mine să nu contaţi* (convorbiri), 2003. Acelaşi, *Et comp*, 2003. Acelaşi, *Bătrâneţe şi moarte în mileniul cinci*, 2005. Al. CISTELECAN, *Poezie şi livresc*, 1987. Acelaşi, *Celălalt Pillat*, 2000. Acelaşi, *Top ten*, 2000. Acelaşi, *Mircea Ivănescu. Micromonografie*, 2003. Acelaşi, *Al doilea top*, 2004. Paul CORNEA, *Studii de literatură română modernă*, 1962. Acelaşi, *Anton Pann*, 1964. Acelaşi, *De la Alexandrescu la Eminescu*, 1966. Acelaşi, *Originile romantismului românesc*, 1972. Acelaşi, *Oamenii începutului de drum*, 1975. Acelaşi, *Conceptul de istorie literară în cultura românească*, 1978. Acelaşi,

Regula jocului, 1980. Acelaşi, *Itinerar printre clasici*, 1984. Acelaşi, *Introducere în teoria lecturii*, 1988. Acelaşi, *Aproapele şi departele*, 1990. Acelaşi, *Semnele vremii*, 1995. Acelaşi, *Interpretare şi raţionalitate*, 2007. Radu COSAŞU, *Servim R.P.R* (sub pseudonimul Radu Costin), 1952. Acelaşi, *Energii*, 1960. Acelaşi, *Nopţile tovarăşilor mei*, 1962. Acelaşi, *A înţelege sau nu*, 1965. Acelaşi, *Maimuţele personale*, 1968. Acelaşi, *Un august pe un bloc de gheaţă*, 1971. Acelaşi, *Viaţa în filmele de cinema*, 1971. Acelaşi, *Supravieţuiri*, I-VI, 1973-1989. Acelaşi, *Mătuşile din Tel Aviv*, 1993. Acelaşi, *O supravieţuire cu Oscar*, 1997. Acelaşi, *Autodenunţuri şi precizări, plus câteva note informative, o addenda şi spovedania unui convins*, 2001. Acelaşi, *Rămăşiţele mic-burgheze*, 2002. Traian T. COŞOVEI, *Ninsoare electrică*, 1979. Acelaşi, *1, 2, 3 sau...*, 1980. Acelaşi, în *Aer cu diamante*, 1982. Acelaşi, *Cruciada întreruptă*, 1982. Acelaşi, *Poemele siameze*, 1983. Acelaşi, *În aşteptarea cometei*, 1986. Acelaşi, *Rondul de noapte*, 1987. Acelaşi, *Bătrâneţile unui băiat cuminte*, 1994. Acelaşi, *Ioana care rupe poeme*, 1996. Acelaşi, *Patinează sau crapă*, 1997. Acelaşi, *Percheziţionarea îngerilor*, 1998. Acelaşi, *Lumină de la frigider*, 1998. Acelaşi, *Mahalaua de azi pe mâine*, 2000. Acelaşi, *Vânătoarea pe capete*, 2002. Gheorghe CRĂCIUN, *Acte originale. Copii legalizate*, 1982. Acelaşi, *Compunere cu paralele inegale*, 1988. Acelaşi, *Frumoasa fără corp*, 1993. Acelaşi, *Cu garda deschisă* (eseuri), 1997. Acelaşi, *Introducere în teoria literaturii*, 1997. Acelaşi, *În căutarea referinţei* (eseuri), 1998. Acelaşi, *Aisbergul poeziei moderne* (eseuri), 2002. Acelaşi, *Mecanica fluidului* (proză scurtă), 2003. Acelaşi *Pupa russa*, 2004. Acelaşi, *Trupul ştie mai mult.* Fals jurnal la „Pupa russa" (1993-2000), 2006. Petru CREŢIA, *Norii*, ed. defin. 1996. Acelaşi, *Epos şi logos*, 1981. Acelaşi, *Poezia*, 1983. Acelaşi, *Pasărea Phoenix*, 1986. Acelaşi, *Oglinzile*, 1993. Acelaşi, *Luminile şi umbrele sufletului*, 1995. Acelaşi, *Catedrala de lumini. Homer. Dante. Shakespeare*, 1997. Acelaşi, *În adâncile fântâni ale mării. Poemele Ofeliei C.*, 1997. Acelaşi, *Testamentul unui eminescolog*, 1998. Acelaşi, *Eseuri morale*, 1998. Valeriu CRISTEA, *Interpretări critice*, 1970. Acelaşi, *Tânărul Dostoievski*, 1971. Acelaşi, *Pe urmele lui Don Quijote*, 1974. Acelaşi, *Introducere în opera lui Ion Neculce*, 1974. Acelaşi, *Domeniul criticii*, 1975. Acelaşi, *Alianţe literare*, 1977. Acelaşi, *Spaţiul în literatură*, 1979. Acelaşi, *Dicţionarul personajelor lui Dostoievski*, I-II, 1983-1995. Acelaşi, *Modestie şi orgoliu*, 1984. Acelaşi, *Fereastra criticului*, 1987. Acelaşi, *După-amiaza de sâmbătă*, 1988. Acelaşi, *Despre Creangă*, 1989. Acelaşi, *A scrie, a citi*, 1992. Acelaşi, *Dicţionarul personajelor lui Creangă*, ed. 1999. Acelaşi, *Bagaje pentru paradis*, 1998. Nichita DANILOV, *Urechea de cârpă* (publicistică), 1993. Acelaşi, *Nouă variaţiuni pe o temă lirică* (antologie), 1999. Acelaşi, *Suflete la second-hand*, 2000. Acelaşi, *Tălpi, Şotronul*, 2004. Acelaşi, *Maşa şi extratereştrii*, 2005. Acelaşi, *Secol* (antologie), 2002. G. DIMISIANU, *Schiţe de critică*, 1966. Acelaşi, *Prozatori de azi*, 1970. Acelaşi, *Valori actuale*, 1974. Acelaşi, *Nouă prozatori*, 1977. Acelaşi, *Opinii literare*, 1978. Acelaşi, *Lecturi libere*, 1983. Acelaşi, *Introducere în opera lui Negruzzi*, 1984. Acelaşi, *Subiecte*, 1987. Acelaşi, *Repere*, 1990. Acelaşi, *Clasici români din secolele XIX şi XX*, 1996. Acelaşi, *Lumea criticului*, 2000. Acelaşi, *Amintiri şi portrete literare*, 2003. Leonid DIMOV, *Versuri* (antologie), 2000. Acelaşi, *Scrisori de dragoste* (1943-1954), 2003. Mircea DINESCU, *Fluierături în biserică* (antologie), 1998. Dana DUMITRIU, *Migraţii* (nuvele), 1971. Aceeaşi, *Masa zarafului*, 1972. Aceeaşi, *Ambasadorii sau despre realismul psihologic*, 1976. Aceeaşi, *Duminica mironosiţelor*, 1977. Aceeaşi, *Întoarcerea lui Pascal*, 1979. Aceeaşi, *Sărbătorile răbdării*, 1980. Aceeaşi, *Prinţul Ghica*, I-III, 1982-1986. Aceeaşi, *Introducere în opera lui C.A. Rosetti*, 1984. Şerban FOARŢĂ, *Texte pentru Phoenix*, 1976 (ed. revăzută şi adăugită, 1994). Acelaşi, *Simpleroze*, 1978. Acelaşi, *Şalul, e şarpele Isadorei*, 1978. Acelaşi, *Copyright*, 1979. Acelaşi, *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu*, 1980. Acelaşi, *Afinităţi (s)elective*, 1980. Acelaşi, *Areal*, 1983. Acelaşi, *Dublul regim (diurn/nocturn) al presei*, 1997. Acelaşi, *Caragialeta*, ed. a II-a revăzută şi adăugită, 2002. Acelaşi, *Un castel în Spania pentru Ania*, 1999. Acelaşi, *Opera somnia* (antologie), 2000. Acelaşi, *Spectacol cu Dimov*, 2002. Acelaşi, *Caragialeta bis*, 2002. Acelaşi, *Cartea psalmilor*, 2007. Alexandru GEORGE, *Marele Alpha*, 1970. Acelaşi, *Simple întâmplări cu sensul la urmă*, 1970. Acelaşi, *Clepsidra cu venin*, 1971. Acelaşi, *Semne şi*

repere, 1971. Acelaşi, *La sfârşitul lecturii*, I-IV, 1973-1993. Acelaşi, *În jurul lui E. Lovinescu*, 1975. Acelaşi, *Mateiu I. Caragiale*, 1981. Acelaşi, *Simple întâlniri în gând şi spaţii*, 1982. Acelaşi, *Caiet pentru...*, 1984. Acelaşi, *Petreceri cu gândul şi inducţii sentimentale*, 1986. Acelaşi, *Dimineaţa devreme*, 1987. Acelaşi, *Seara târziu*, 1988. Acelaşi, *Într-o dimineaţă de toamnă*, 1989. Acelaşi, *Capricii şi treceri cu gândul prin spaţii*, 1994. Acelaşi, *Caragiale. Glose, dispute, analize*, 1996. Acelaşi, *În istorie, în politică, în literatură*, 1997. Acelaşi, *Şapte povestiri fără una*, 1997. Acelaşi, *Pro-libertate* (eseuri), 1999. Acelaşi, *Reveniri, restituiri, revizuiri*, 1999. Acelaşi, *Confesiuni împotrivă*, 2000. Acelaşi, *Alte întâlniri*, 2000. Acelaşi, *În treacăt, văzând, reflectând*, 2001. Acelaşi, *Consemnări în curs şi la fine*, 2002. Acelaşi, *Alte reveniri, restituiri, revizuiri*, 2003. Acelaşi, *Oameni şi umbre, glasuri, tăceri*, 2003. Acelaşi, *Tot pentru libertate*, 2003. Liviu GEORGESCU, *Călăuza*, 2000. Acelaşi, *Solaris*, 2002. Acelaşi *Ochiul miriapod*, 2003. Acelaşi, *Orologiul cu statui*, 2004. Acelaşi, *Piatră şi lumină*, 2005. Acelaşi, *Transatlantice*, 2007. Ion GHEORGHE, *Pâine şi sare*, 1957. Acelaşi, *Căile pământului*, 1960. Acelaşi, *Cariatida*, 1964. Acelaşi, *Nopţi cu lună pe oceanul Atlantic*, 1966. Acelaşi, *Zoosophia*, 1967. Acelaşi, *Vine iarba*, 1968. Acelaşi, *Cavalerul trac*, 1969. Acelaşi, *Mai mult ca plânsul*, 1970. Acelaşi, *Megalitice*, 1972. Acelaşi, *Avatara*, 1972. Acelaşi, *Cultul zburătorului*, 1974. Acelaşi, *Noimele*, 1976. Acelaşi, *Dacia Feniks*, 1978. Acelaşi, *Elegii politice*, 1980 (ed. 2002). Acelaşi, *Zicere la zicere*, 1982. Acelaşi, *Joaca jocului*, 1984. Acelaşi, *Şi mai joaca jocului*, 1985. Acelaşi, *Condica de versuri*, 1987. Acelaşi, *Zalmoksiile*, 1988. Bogdan GHIU, în *Cinci*, 1982. Acelaşi, în *Nouă poeţi*, 1984. Acelaşi, *Manualul autorului*, 1989. Acelaşi, *Poemul cu latura de un metru*, 1996. Gheorghe GRIGURCU, *Teoritoriu liric*, 1972. Acelaşi, *Idei şi forme critice*, 1973. Acelaşi, *Bacovia, un antisentimental*, 1974. Acelaşi, *Poeţi români de azi*, 1979. Acelaşi, *Critici români de azi*, 1981. Acelaşi, *Între critici*, 1983. Acelaşi, *Existenţa poeziei*, 1986. Acelaşi, *De la Eminescu la Labiş*, 1989. Acelaşi, *Peisaj critic*, I-III, 1993-1999. Acelaşi, *A doua viaţă*, 1997. Acelaşi, *E. Lovinescu între continuatori şi uzurpatori*, 1997. Acelaşi, *Imposibila neutralitate*, 1998. Acelaşi, *Amurgul idolilor*, 1999. Acelaşi, *Poezie română contemporană*, I-II, 2000. Acelaşi, *În răspăr*, 2001. Acelaşi, *În pădurea de metafore*, 2003. Acelaşi, *Post-texte*, 2003. Acelaşi, *Un trandafir învaţă matematica* (antologie de poezie), 2004. Ion GROŞAN, *Caravana cinematografică*, 1985. Acelaşi, *Trenul de noapte*, 1989. Acelaşi, *Planeta Mediocrilor*, 1991. Acelaşi, *O sută de ani la porţile Orientului*, 1991. Acelaşi, *Povestiri alese*, 1999. Ion HOREA, *Locul şi ceasul* (antologie), 1994. Acelaşi, *Căderea pe gânduri*, 1996. Acelaşi, *Bătăi în dungă*, 1999. Acelaşi, *Cartea sonetelor*, 2001. Acelaşi, *Şi va fi ziuă, şi va fi noapte*, 2001. Acelaşi, *Mărturisiri şi rugăciuni*, 2003. Acelaşi, *Reversuri*, 2005. Florin IARU, *Cântece de trecut strada*, 1981. Acelaşi, în *Aer cu diamante*, 1982. Acelaşi, *La cea mai înaltă ficţiune*, 1984. Acelaşi, *Înnebunesc şi-mi pare rău*, 1990. Acelaşi, *Poeme alese* (1975-1990), 2002. Alexandru IVASIUC, *Vestibul*, 1967. Acelaşi, *Interval*, 1968. Acelaşi, *Cunoaştere de noapte*, 1969. Acelaşi, *Păsările*, 1970. Acelaşi, *Radicalitate şi valoare* (eseuri), 1972. Acelaşi, *Corn de vânătoare* (nuvele), 1972. Acelaşi, *Apa*, 1973. Acelaşi, *Pro domo* (eseuri), 1974. Acelaşi, *Iluminări*, 1975. Acelaşi, *Racul*, 1976. Cezar IVĂNESCU, *Rod*, 1968. Acelaşi, *Rod III*, 1975. Acelaşi, *Rod IV*, 1977. Acelaşi, *La Baad*, 1979. Acelaşi, *Muzeon*, 1979. Acelaşi, *Doina*, 1983. Acelaşi, *Rosarium*, 1992. Acelaşi, *Jeu d'amour*, 1995. Acelaşi, *Poeme*, 2000. Mircea IVĂNESCU, *Versuri*, 1968. Acelaşi, *Poeme*, 1970. Acelaşi, *Poesii*, 1970. Acelaşi, *Alte poezii*, 1976. Acelaşi, *Poeme nouă*, 1982. Acelaşi, *Alte poeme nouă*, 1986. Acelaşi, *Versuri vechi, nouă*, 1989. Acelaşi, *Poeme vechi, nouă*, 1989. Acelaşi, *Versuri* (antologie), 1996. Acelaşi, *Poezii vechi şi nouă* (antologie), 1999. Acelaşi, *Versuri poeme poesii altele aceleaşi vechi nouă* (antologie), 2003. Dan LAURENŢIU, *Călătoria mea ca erou şi martir al timpului* (antologie), 1999. Ion Bogdan LEFTER, în *Cinci*, 1982. Acelaşi, *Globul de cristal*, 1983. Acelaşi, în *Desant '83*, 1983. Acelaşi, *Alexandru Ivasiuc „Păsările"*, 1986. Acelaşi, *Scriitori români din anii '80 – '90: dicţionar bio-bibliografic*, 2000-2001. Acelaşi, *Recapitularea modernităţii: pentru o nouă istorie a literaturii române*, 2000. Acelaşi, *Postmodernism: din dosarul unei „bătălii" culturale*, 2001. Acelaşi, *Bacovia – un model al tranziţiei*, 2001. Acelaşi, *Doi nuvelişti*, 2001.

Acelaşi, *Alexandru Ivasiuc – ultimul modernist*, 2001. Acelaşi, *Anii '60-'90 în critica literară*, 2002. Acelaşi, *5 poeţi*, 2003. Acelaşi, *Primii postmoderni; „Şcoala de la Târgovişte"*, 2003. Acelaşi, *Despre identitate. Temele postmodernităţii*, 2004. Acelaşi, *Flashback 1985: începuturile noii poezii*, 2005. Gabriel LIICEANU, *Tragicul*, 1975. Acelaşi, *Încercare în politropia omului şi a culturii*, 1981. Acelaşi, *Jurnalul de la Păltiniş*, 1983. Acelaşi, *Epistolar*, 1987. Acelaşi, *Apel către lichele*, 1992. Acelaşi, *Cearta cu filosofia* (eseuri), 1992. Acelaşi, *Despre limită*, 1994. Acelaşi, *Uşa interzisă*, 2002. Acelaşi, *Declaraţie de iubire*, 2004. Acelaşi, *Om şi simbol*, 2005. Acelaşi, *Despre minciună*, 2006. Acelaşi, *Despre ură*, 2006. Acelaşi, *Despre seducţie*, 2007. Monica LOVINESCU, *Unde scurte*, Madrid, 1978. Aceeaşi, *Unde scurte*, I-VI, 1990-1996. Aceeaşi, *La apa Vavilonului* (memorii), I-II, 1999-2000. Aceeaşi, *Diagonale*, 2002. Aceeaşi, *Jurnal*, I-IV, 2002-2004. Aceeaşi, *În contratimp* (roman), RFR, 1-4, 1945 (în volum, 2006). Mariana MARIN, *Un război de o sută de ani*, 1981. Aceeaşi, în *Cinci*, 1982. Aceeaşi, *Aripa secretă*, 1986. Aceeaşi, *Atelierele*, 1990. Aceeaşi, *Mutilarea artistului la tinereţe*, 1999. Aceeaşi, *Zestrea de aur* (antologie), 2002. Angela MARINESCU, *Skanderbeg* (antologie), 1998. Aceeaşi, *Poeme de sus în jos* (antologie), 2003. Mircea MARTIN, *Generaţie şi creaţie*, 1969 (ed. adăugită 2000). Acelaşi, *Critică şi profunzime*, 1974. Acelaşi, *Identificări*, 1977. Acelaşi, *G. Călinescu şi „complexele" literaturii române*, 1981. Acelaşi, *Dicţiunea ideilor*, 1981. Acelaşi, *Introducere în opera lui B. Fundoianu*, 1984. Acelaşi, *Singura critică*, 1986. Virgil MAZILESCU, *Opere*, 2003. Ileana MĂLĂNCIOIU, *Linia vieţii* (antologie), 1999. Aceeaşi, *Vina tragică* (eseuri), 1979. Aceeaşi, *Călătorie spre mine însămi* (publicistică), 1987 (ed. revăzută şi adăugită 2000). Aceeaşi, *Crimă şi moralitate* (eseuri politice), 1993. Mircea MIHĂIEŞ, *De veghe în oglindă*, 1989. Acelaşi, *Cartea eşecurilor: eseu despre rescriere*, 1990. Acelaşi, *Cărţile crude: jurnalul intim şi sinuciderea*, 1995. Acelaşi, *Structuri ficţionale în jurnalul intim*, 1995. Acelaşi, *Masca de fiere* (pamflete), 2000. Acelaşi, *Viaţa, patimile şi cântecele lui Leonard Cohen*, 2005. Acelaşi, *Metafizica detectivului Marlowe*, 2008. Dan C. MIHĂILESCU, *Perspective eminesciene* (eseu), 1982. Acelaşi, *Dramaturgia lui L. Blaga*, 1984. Acelaşi, *Întrebările poeziei*, 1988. Acelaşi, *Stângăcii de dreapta*, 1999. Acelaşi, *Scriitorincul*, 2001. Acelaşi, *Literatura română în postceauşism*, I-III, 2004-2007. Acelaşi, *Scrieri de plăcere*, 2004. Acelaşi, *Îndreptări de stânga*, 2005. Acelaşi, *Viaţa literară* I-II, 2005-2006. Acelaşi, *Dansând pe ruine*, 2006. Alexandru MIRAN, *Versuri*, I-II, 2007. Florin MUGUR, *Cântecele lui Philipp Müller*, 1953. Acelaşi, *Romantism*, 1956. Acelaşi, *Visele de dimineaţă*, 1961. Acelaşi, *Mituri*, 1967. Acelaşi, *Destinele intermediare*, 1968. Acelaşi, *Cartea regilor*, 1970. Acelaşi, *Aproape noiembrie* (proză), 1972. Acelaşi, *Convorbiri cu Marin Preda*, 1973. Acelaşi, *Cartea prinţului*, 1973. Acelaşi, *Roman*, 1975. Acelaşi, *Piatra palidă*, 1977. Acelaşi, *Ultima vară a lui Antim* (roman), 1979. Acelaşi, *Portretul unui necunoscut*, 1980. Acelaşi, *Dansul cu cartea*, 1981. Acelaşi, *Vârstele raţiunii. Convorbiri cu Paul Georgescu*, 1982. Acelaşi, *Viaţa obligatorie*, 1983. Acelaşi, *Spectacol amânat*, 1985. Acelaşi, *Firea lucrurilor*, 1988. Ion MUREŞAN, *Cartea de iarnă*, 1981. Acelaşi, *Poemul care nu poate fi înţeles*, 1993. Alexandru MUŞINA, în *Cinci*, 1982. Acelaşi, *Strada Castelului 104*, 1984. Acelaşi, *Introducerea în poezia modernă*, 1995. Acelaşi, *Paradigma poeziei moderne*, 1996. Acelaşi, *Sinapse*, 2001. Acelaşi, *Hinterland*, 2003. Acelaşi, *Poeme alese*, 2003. Fănuş NEAGU, *Ningea în Bărăgan*, 1959. Acelaşi, *Somnul de la amiază*, 1960. Acelaşi, *Dincolo de nisipuri*, 1962. Acelaşi, *Cantonul părăsit*, 1964. Acelaşi, *Vară buimacă*, 1967. Acelaşi, *Îngerul a strigat*, 1968. Acelaşi, *Echipa de zgomote*, 1970. Acelaşi, *Cronici de carnaval*, 1972. Acelaşi, *Frumoşii nebuni ai marilor oraşe*, 1976. Acelaşi, *Pierdut în Balcania*, 1982. Acelaşi, *Scaunul singurătăţii*, 1987. Acelaşi, *Povestiri din drumul Brăilei*, 1989. Acelaşi, *Ţara hoţilor de cai*, 1991. Acelaşi, *Casa de la miezul nopţii*, 1994. Acelaşi, *O partidă de poker*, 1994. Acelaşi, *Amantul marii doamne Dracula*, 2001. Acelaşi, *Punţi prăbuşite*, 2002. Mircea NEDELCIU, *Aventuri într-o curte interioară*, 1979. Acelaşi, *Efectul de ecou controlat*, 1981. Acelaşi, *Amendament la instinctul proprietăţii*, 1983. Acelaşi, *Zmeura de câmpie*, 1984. Acelaşi, *Tratament fabulatoriu*, 1986. Acelaşi, *Şi ieri va fi o zi*, 1989. Acelaşi, *Zodia scafandrului*, 2000. Bujor NEDELCOVICI, *Opere complete*, I-IV, 2005-2008. Acelaşi, *Somnul vameşului*,

I-III, ed. definitivă 2001. Acelaşi, *Oratoriu pentru imprudenţă*, 1991. Acelaşi, *Iarba zeilor* (nuvele), 1998. Acelaşi, *Cochilia şi melcul*, 2002. Acelaşi, *Un tigru de hârtie*, 2003. Eugen NEGRICI, *Antim, logos şi personalitate*, 1971. Acelaşi, *Naraţiunea în cronicile lui Grigore Ureche şi Miron Costin*, 1972. Acelaşi, *Expresivitatea involuntară*, 1977. Acelaşi, *Figura spiritului creator*, 1978. Acelaşi, *Imanenţa literaturii*, 1981. Acelaşi, *Introducere în poezia contemporană*, 1985. Acelaşi, *Sistematica poeziei*, 1988. Acelaşi, *Poezia unei religii politice* (postfaţă la o antologie), 1995. Acelaşi, *Poezia medievală în limba română*, 1996. Acelaşi, *Literatura română sub comunism*, I, *Proza*, II, *Poezia*, 2002-2003. Virgil NEMOIANU, *Structuralismul*, 1967. Acelaşi, *Simptome* (eseuri), 1969. Acelaşi, *Calmul valorilor* (eseuri), 1971. Acelaşi, *Utilul şi plăcutul*, 1973. Acelaşi, *Micro-armonia*, ed. rom. 1996. Acelaşi, *Îmblânzirea romantismului*, ed. rom. 1998. Acelaşi, *O teorie a secundarului*, ed. rom. 1997. Acelaşi, *Surâsul abundenţei*, 1994. Acelaşi, *Jocurile divinităţii*, 1997. Acelaşi, *România şi liberalismele ei*, 2000. Costache OLĂREANU, *Vedere din balcon* (schiţe), 1971. Acelaşi, *Confesiuni paralele*, 1978. Acelaşi, *Ucenic la clasici*, 1979. Acelaşi, *Ficţiune şi infanterie*, 1980. Acelaşi, *Fals manual de petrecere a călătoriei*, 1982. Acelaşi, *Avionul de hârtie*, 1983. Acelaşi, *Cvintetul melancoliei*, 1984. Acelaşi, *Cu cărţile pe iarbă*, 1986. Acelaşi, *Dragoste cu vorbe şi copaci*, 1987. Acelaşi, *Caiete vechi şi sentimentale*, 1995. Acelaşi, *Lupul şi chitanţa*, 1995. Acelaşi, *Sancho Panza al II-lea*, 2000. Acelaşi, *Frica*, 2002. Z. ORNEA, *Junimea şi junimismul*, I-II, ed. 1998. Acelaşi, *Trei esteticieni*, 1968. Acelaşi, *Ţărănismul*, 1969. Acelaşi, *Sămănătorismul*, ed. 1998. Acelaşi, *Poporanismul*, 1972. Acelaşi, *Studii şi cercetări*, 1972. Acelaşi, *Confluenţe*, 1976. Acelaşi, *Curentul cultural de la „Contemporanul"*, 1977. Acelaşi, *Tradiţionalism şi modernitate în deceniul al treilea*, 1980. Acelaşi, *Comentarii*, 1981. Acelaşi, *Viaţa lui C. Dobrogeanu-Gherea*, 1981. Acelaşi, *Opera lui C. Dobrogeanu-Gherea*, 1982. Acelaşi, *Actualitatea clasicilor*, 1985. Acelaşi, *Viaţa lui T. Maiorescu*, ed. a II-a rev. şi corect. 1997. Acelaşi, *Atitudini*, 1988. Acelaşi, *Interpretări*, 1988. Acelaşi, *Viaţa lui C. Stere*, I-II, 1988-1991. Acelaşi, *Înţelesuri*, 1994. Acelaşi, *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*, 1995. Acelaşi, *Fizionomii*, 1997. Acelaşi, *Medalioane*, 1997. Acelaşi, *Glose despre altădată*, 1999. Acelaşi, *Polifonii*, 2001. Octavian PALER, *Umbra cuvintelor*, 1970. Acelaşi, *Drumuri prin memorie. Egipt-Grecia*, 1972. Acelaşi, *Drumuri prin memorie. Italia*, 1974. Acelaşi, *Mitologii subiective*, 1975. Acelaşi, *Apărarea lui Galilei*, 1978 (versiune nouă, 1997). Acelaşi, *Scrisori imaginare*, 1979. Acelaşi, *Caminante*, 1980 (versiune nouă, 2003). Acelaşi, *Viaţa pe un peron*, 1981. Acelaşi, *Polemici cordiale*, 1983. Acelaşi, *Un om norocos*, 1984. Acelaşi, *Viaţa ca o coridă*, 1987. Acelaşi, *Don Quijote în Est*, 1994. Acelaşi, *Vremea întrebărilor*, 1995. Acelaşi, *Aventuri solitare*, 1996. Acelaşi, *Deşertul pentru totdeauna*, 2003. Marian PAPAHAGI, *Exerciţii de lectură*, 1976. Acelaşi, *Eros şi utopie*, 1980. Acelaşi, *Critica de atelier*, 1983. Acelaşi, *Intelectualitate şi poezie*, 1986. Acelaşi, *Cumpănă şi semn*, 1990. Acelaşi, *Faţa şi reversul*, 1993. Acelaşi, *Fragmente despre critică*, 1994. Acelaşi, *Interpretări pe teme date*, 1995. Adrian PĂUNESCU, *Pământul deocamdată* (antologie), 1976. Acelaşi, *Poezii de până azi* (antologie), 1978. Acelaşi, *Cartea cărţilor de poezie*, 1999. Acelaşi, *Meserie mizerabilă, sufletul*, 2000. Acelaşi, *Liber să sufăr*, 2002. Acelaşi, *Doctoratul în tristeţe*, 2002. Acelaşi, *Până la capăt*, 2002. Radu PETRESCU, *Matei Iliescu*, 1970. Acelaşi, *Proze*, 1971. Acelaşi, *O singură vârstă*, 1975. Acelaşi, *Ocheanul întors*, 1977. Acelaşi, *Ce se vede*, 1979. Acelaşi, *Părul Berenicei*, 1981. Acelaşi, *Meteorologia lecturii*, 1982. Acelaşi, *A treia dimensiune*, 1984. Acelaşi, *Catalogul mişcărilor mele zilnice*, 1999. Acelaşi, *G. Bacovia*, 1999. Acelaşi, *Locul revelaţiei*, 2000. Acelaşi, *Corespondenţă*, 2000. Acelaşi, *Prizonier al provizoratului. Jurnal 1957-1970*, 2002. Marta PETREU, *Aduceţi verbele*, 1981. Aceeaşi, *Dimineaţa tinerelor doamne*, 1983. Aceeaşi, *Teze neterminate*, 1991. Aceeaşi, *Loc psihic*, 1991. Aceeaşi, *Poeme neruşinate*, 1993. Aceeaşi, *Jocurile manierismului logic*, 1995. Aceeaşi, *Cartea mâniei*, 1997. Aceeaşi, *Apocalipsa după Marta*, 1999. Aceeaşi, *Un trecut deocheat sau „Schimbarea la faţă a României"*, 1999. Aceeaşi, *Falanga*, 2001. Aceeaşi, *Ionescu în ţara tatălui*, 2001. Aceeaşi, *Filosofia lui Caragiale*, 2003. Aceeaşi, *Diavolul şi ucenicul său*, în *România literară*, 12-13/2008. Andrei PLEŞU, *Călătorie în lumea formelor*, 1974. Acelaşi, *Pitoresc*

şi melancolie, 1980. Acelaşi, *Ochiul şi lucrurile*, 1986. Acelaşi, *Minima Moralia*, 1988. Acelaşi, *Jurnalul de la Tescani*, 1993. Acelaşi, *Limba păsărilor*, 1996. Acelaşi, *Chipuri şi măşti ale tranziţiei*, 1996. Acelaşi, *Despre îngeri*, 2003. Ion POP, *Propuneri pentru o fântână*, versuri, 1966. Acelaşi, *Avangardismul poetic românesc*, 1969 (versiuni noi *Avangarda în literatura română*, 1990, şi *Introducere în avangarda literară românească*, 2007). Acelaşi, *Biata mea cuminţenie*, versuri, 1969. Acelaşi, *Poezia unei generaţii*, 1973. Acelaşi, *Transcrieri* (eseuri), 1976. Acelaşi, *Gramatică târzie*, versuri 1977. Acelaşi, *Ore franceze*, I-II, 1979-2002. Acelaşi, *Nichita Stănescu*, 1980. Acelaşi, *L. Blaga – universul liric*, 1981. Acelaşi, *Lecturi fragmentare*, 1983. Acelaşi, *Jocul poeziei*, 1985. Acelaşi, *Soarele şi uitarea*, versuri, 1990. Acelaşi, *A scrie şi a fi. Ilarie Voronca şi metamorfozele poeziei*, 1993. Acelaşi, *Recapitulări*, 1995. Acelaşi, *Pagini transparente*, 1997. Acelaşi, *Gellu Naum – poezia contra literaturii*, 2001. Acelaşi, *Viaţă şi texte*, 2001. Acelaşi, *Descoperirea ochiului* (antologie), 2002. Acelaşi, *Elegii în ofensivă*, poezii, 2003. Adrian POPESCU, *Umbria* (antologie, ed. definitivă), 2000. Acelaşi, *Lancea frântă: lirica lui Radu Gyr*, 1995. Acelaşi, *Revelaţii despre poezie*, 2001. Acelaşi, *Ucenicul neascultător*, versuri, 2002. Dumitru Radu POPESCU, *Fuga*, schiţe şi povestiri, 1958. Acelaşi, *Zilele săptămânii*, 1959. Acelaşi, *Umbrela de soare*, 1962. Acelaşi, *Fata de la miază-zi*, 1964. Acelaşi, *Vara oltenilor*, ed. rev. 1975. Acelaşi, *Somnul pământului*, 1965. Acelaşi, *Dor*, 1966. Acelaşi, *Duios Anastasia trecea*, 1967. Acelaşi, *F*, 1969. Acelaşi, *Ploaia albă*, 1971. Acelaşi, *Cei doi din dreptul Ţebei*, 1973. Acelaşi, *Vânătoarea regală*, 1973. Acelaşi, *Căruţa cu mere*, 1974. Acelaşi, *O bere pentru calul meu*, 1974. Acelaşi, *Împăratul norilor*, 1976. Acelaşi, *Ploile de dincolo de vreme*, 1976. Acelaşi, *Viaţa şi opera lui Tiron B*, I-II, 1980-1982. Acelaşi, *Leul albastru* (antologie), 1981. Acelaşi, *Oraşul îngerilor*, 1985. Acelaşi, *Teatru* I-II, 1985-1987. Acelaşi, *Dumnezeu în bucătărie*, 1994. Acelaşi, *Paolo şi Francesca şi al treisprezecelea apostol*, 1998. Acelaşi, *Complexul Ofeliei* (eseuri), 1998. Acelaşi, *Săptămâna de miere*, 1999. Acelaşi, *B. Stoker şi Dracula* (teatru), 2002. Acelaşi, *Anglia* (teatru), 2003. Vasile POPOVICI, *Marin Preda. Timpul dialogului*, 1983. Acelaşi, *Lumea personajului*, 1997. Acelaşi, *Rimbaud*, 1998. Lucian RAICU, *Liviu Rebreanu*, 1967. Acelaşi, *Structuri literare*, 1973. Acelaşi, *Gogol sau fantasticul banalităţii*, 1974. Acelaşi, *Critica, formă de viaţă*, 1976. Acelaşi, *Nicolae Labiş*, 1977. Acelaşi, *Practica scrisului şi experienţa lecturii*, 1978. Acelaşi, *Reflecţii asupra spiritului creator*, 1979. Acelaşi, *Printre contemporani*, 1980. Acelaşi, *Calea de acces*, 1982. Acelaşi, *Fragmente de timp*, 1984. Acelaşi, *Scene din romanul literaturii*, 1985. Acelaşi, *Scene, reflecţii, fragmente*, 1994. Cornel REGMAN, *Confluenţe literare*, 1966. Acelaşi, *Cărţi, autori, tendinţe*, 1968. Acelaşi, *Cică nişte cronicari…*, 1970. Acelaşi, *Selecţie din selecţie*, 1972. Acelaşi, *Agârbiceanu şi demonii*, 1973. Acelaşi, *Colocvial*, 1976. Acelaşi, *Explorări în actualitatea imediată*, 1978. Acelaşi, *Noi explorări critice*, 1982. Acelaşi, *De la imperfect la mai mult ca perfect*, 1987. Acelaşi, *Nu numai despre critici*, 1990. Acelaşi, *Ion Creangă: o biografie a operei*, 1995. Acelaşi, *Dinspre „Cercul literar…" spre „Optzecişti"*, 1997. Acelaşi, *Întâlniri cu clasicii*, 1998. Acelaşi, *Ultime explorări critice*, 2000. Mircea SCARLAT, *Introducere în opera lui M. Costin*, 1976. Acelaşi, *Ion Barbu. Poezie şi deziderat*, 1981. Acelaşi, *Istoria poeziei româneşti*, I-IV, 1982-1990. Acelaşi, *Introducere în opera lui Cezar Bolliac*, 1985. Acelaşi, antologie de *Poezie veche românească* (1985). Acelaşi, *G. Bacovia. Nuanţări*, 1987. Acelaşi, *Posteritatea lui Creangă*, 1990. Eugen SIMION, *Proza lui Eminescu*, 1964. Acelaşi, *Orientări în literatura contemporană*, 1965. Acelaşi, *E. Lovinescu, scepticul mântuit*, 1971. Acelaşi, *Scriitori români de azi*, I-IV, 1974-1989. Acelaşi, *Timpul trăirii, timpul mărturisirii. Jurnal parizian*, 1977. Acelaşi, *Dimineaţa poeţilor*, 1980. Acelaşi, *Întoarcerea autorului*, 1981. Acelaşi, *Sfidarea retoricii*, 1986. Acelaşi, *Moartea lui Mercutio*, 1993. Acelaşi, *M. Eliade, un spirit al amplitudinii*, 1996. Acelaşi, *Fragmente critice*, I-III, 1998-2000. Acelaşi, *Mit, mitizare, mistificare*, 1999. Acelaşi, *Cioran, Noica, Eliade, Vulcănescu*, 2000. Acelaşi, *Clasici români*, 2000. Acelaşi, *Ficţiunea jurnalului intim*, I-III, 2001. Acelaşi, *Genurile biograficului*, 2002. Mircea Horia SIMIONESCU, *Ingeniosul bine temperat. Dicţionar onomastic*, 1969. Acelaşi, *Ingeniosul bine temperat* II, *Bibliografia generală*, 1970. Acelaşi, *După 1900, pe la amiază* (proze), 1974. Acelaşi, *Răpirea lui Ganymede*,

1975. Acelaşi, *Jumătate plus unu*, 1976. Acelaşi, *Nesfârşitele primejdii*, 1978. Acelaşi, *Învăţături pentru Delfin*, 1979. Acelaşi, *Breviarul*, 1980. Acelaşi, *Ulise şi umbra*, 1982. Acelaşi, *Redingota*, 1984. Acelaşi, *Îngerul cu şorţ de bucătărie*, 1992. Acelaşi, *Povestiri galante*, 1994. Acelaşi, *Paltonul de vară*, 1996. Acelaşi, *Fărădelegea vaselor comunicante*, 1997. Acelaşi, *Febra. File de jurnal (1963-1971)*, 1998. Acelaşi, *Cum se face*, 2002. Ion SIMUŢ, *Diferenţa specifică*, 1982. Acelaşi, *Incursiuni în literatura actuală*, 1994. Acelaşi, *Revizuiri*, 1995. Acelaşi, *Confesiunile unui opioman*, 1996. Acelaşi, *Critica de tranziţie*, 1996. Acelaşi, *Liviu Rebreanu dincolo de realism*, 1997. Acelaşi, *Arena actualităţii*, 2000. Acelaşi, *Augustin Buzura*, 2001. Acelaşi, *Liviu Rebreanu*, 2003. Acelaşi, *Simptomele actualităţii literare*, 2007. Marin SORESCU, *Opere*, I-V, 2002-2005. Nichita STĂNESCU, *Opere* I-V, 2002-2003. Petre STOICA, *Poeme*, 1957. Acelaşi, *Pietre kilometrice*, 1963. Acelaşi, *Miracole*, 1966. Acelaşi, *Arheologie blândă*, 1968. Acelaşi, *Melancolii inocente*, 1966. Acelaşi, *Orologiul*, 1970. Acelaşi, *Bunica se aşază în fotoliu*, 1972. Acelaşi, *Sufletul obiectelor*, 1972. Acelaşi, *O nuntă de cenuşă*, 1972. Acelaşi, *Iepuri şi anotimpuri*, 1976. Acelaşi, *Un potop de simpatii*, 1978. Acelaşi, *Amintirile unui fost corector*, 1982. Acelaşi, *Caligrafie şi culori*, 1984. Acelaşi, *Viaţa mea la ţară. Jurnal*, 1988. Acelaşi, *La scufundarea vasului Titanic* (antologie din poeziile dintre 1980-1996), I-II, 1999-2001. Liviu Ioan STOICIU, *Jurnalul unui martor*, 1992. Acelaşi, *Femeia ascunsă* (roman), 1997. Acelaşi, *Grijania* (roman), 1999. Acelaşi, *Jurnal stoic din anul Revoluţiei, urmat de Contrajurnal*, 2002. Acelaşi, *Romanul-basm*, 2002. Acelaşi, *Cantonul 248* (antologie), 2005. Ion STRATAN, *Ieşirea din apă*, 1981. Acelaşi, în *Aer cu diamante*, 1982. Acelaşi, *Celebra specie umană*, antologie lirică, 1999. Acelaşi, *Biblioteca de dinamită*, (antologie), 2001. Acelaşi, *Jocurile tăcute*, versuri, 2001. Acelaşi, *O lume de cuvinte*, versuri, 2001. Acelaşi, *Ţara dispărută*, versuri, 2003. Acelaşi, *Pământ vinovat*, versuri, 2003. Eugen SUCIU, *Bucuria anonimatului*, 1979. Acelaşi, *Cinema Union*, 1991. Alex ŞTEFĂNESCU, *Preludii*, 1977. Acelaşi, *Jurnal de critic*, 1980. Acelaşi, *Între da şi nu*, 1982. Acelaşi, *Dialog în bibliotecă*, 1984. Acelaşi, *Introducere în opera lui Nichita Stănescu*, 1986. Acelaşi, *Prim plan*, 1987. Acelaşi, *Gheaţa din calorifere şi gheaţa din whisky* (articole politice), 1996. Acelaşi, *Întâmplări*, 2002. Acelaşi, *Ceva care seamănă cu literatura*, Chişinău, 2003. Acelaşi, *Istoria literaturii române contemporane (1941-2000)*, 2005. Acelaşi, *Melania şi ceilalţi* (teatru), 2004. Acelaşi, *Jurnal secret*, 2005. Acelaşi, *Jurnal secret. Noi dezvăluiri*, 2007. Sorin TITEL, *Opere*, I-II, 2005. Gheorghe TOMOZEI, *Catalogul corăbiilor* (antologie), 1987. Acelaşi, *Plantaţia de fluturi*, 1988. Acelaşi, *Mersul pe aripi*, 1990. Acelaşi, *Ultima carte de dragoste*, 1991. Acelaşi, *Bibliotecile fericite*, 1994. Dorin TUDORAN, *Mic tratat de glorie*, 1973. Acelaşi, *Cântec de trecut Akheronul*, 1975. Acelaşi, *O zi în natură*, 1977. Acelaşi, *Uneori plutirea*, 1977. Acelaşi, *Respiraţie artificială*, 1978. Acelaşi, *Pasaj cu pietoni*, 1979. Acelaşi, *Semne particulare*, 1979. Acelaşi, *Nostalgii intacte*, 1982. Acelaşi, *Adaptarea la realitate*, 1982. Acelaşi, *De bună voie autobiografia mea*, Aarhus, 1986. Acelaşi, *Ultimul turnir*, 1992. Acelaşi, *Kakistocraţia*, Chişinău, 1998. Acelaşi, *Onoarea de a înţelege*, 1998. Acelaşi, *Tânărul Ulise*, 2000. Daniel TURCEA, *Entropia*, 1970. Acelaşi, *Epifania*, 1978. Dumitru ŢEPENEAG, *Exerciţii*, 1966. Acelaşi, *Frig*, 1967. Acelaşi, *Aşteptare*, 1972. Acelaşi, *Zadarnică e arta fugii*, ed. rom. 1991. Acelaşi, *Nunţile necesare*, ed. rom. 1992. Acelaşi, *Cuvântul nisiparniţă*, ed. rom. 1994. Acelaşi, *Roman de citit în tren*, ed. rom. 1993. Acelaşi, *Porumbelul zboară*, ed. rom. 1997. Acelaşi, *Un român la Paris* (pagini de jurnal), 1993. Acelaşi, *Aşteptare*, 1993. Acelaşi, *Hotel Europa*, 1996. Acelaşi, *Pont des Arts*, 1999. Acelaşi, *Destin cu popeşti, şotroane*, 2001. Acelaşi, *Maramureş*, 2001. Radu G. ŢEPOSU, *Viaţa şi opiniile personajelor*, 1983. Acelaşi, *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, 1993. Acelaşi, *Suferinţele tânărului Blecher*, 1996. Constantin ŢOIU, *Moartea în pădure*, 1965. Acelaşi, *Duminica muţilor*, 1967. Acelaşi, *Destinul cuvintelor*, 1971. Acelaşi, *Pretexte*, 1973. Acelaşi, *Galeria cu viţă sălbatică*, 1973. Acelaşi, *Alte pretexte*, 1977. Acelaşi, *Însoţitorul*, 1981. Acelaşi, *Obligado*, 1984. Acelaşi, *Căderea în lume*, 1987. Acelaşi, *Caftane şi cafteli*, 1994. Acelaşi, *Morbus diaboli*, 1998. Acelaşi, *Barbarius*, 1999. Acelaşi, *Memorii din când în când*, I, 2003. Tudor ŢOPA, *Încercarea scriitorului*, 1975. Acelaşi, *Punte*, 1985. Mihai

URSACHI, *Benedictus* (antologie), 2002. Acelaşi, *Zidirea şi alte povestiri*, ed. rev. şi adăugită, 1990. Ion VARTIC, *Spectacol interior*, 1977. Acelaşi, *Radu Stanca. Poezie şi teatru*, 1978. Acelaşi, *Modelul şi oglinda*, 1982. Acelaşi, *Ibsen şi „teatrul invizibil"*, 1995. Acelaşi, *Cioran naiv şi sentimental*, 2000. Acelaşi, *Clanul Caragiale*, 2002. Matei VIŞNIEC, *Oraşul cu un singur locuitor* (antologie de poezie), 2004. Acelaşi, *Teatru* I, II, ed. a II-a, 2007. Acelaşi, *Negustorul de timp* ş.a., 1998. Acelaşi, *Teatrul descompus* ş.a., 1998. Acelaşi, *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal*, 2004. Acelaşi, *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte* (teatru), 2005. Acelaşi, *Cafeneaua Pas-Parol* (roman), 1992. Călin VLASIE, *Acţiunea interioară* (antologie), 1999. Acelaşi, *Literatura română postbelică între impostură şi adevăr* (în colab.), 2000. Mircea ZACIU, *Ion Agârbiceanu* (1955) (ed. rev. 1972). Acelaşi, *Masca geniului*, 1967. Acelaşi, *Glose*, 1970. Acelaşi, *Colaje*, 1972. Acelaşi, *Ordinea şi aventura*, 1973. Acelaşi, *Bivuac*, 1974. Acelaşi, *Lecturi şi zile*, 1975. Acelaşi, *Alte lecturi şi alte zile*, 1976. Acelaşi, *Teritorii*, 1976. Acelaşi, *Lancea lui Ahile*, 1980. Acelaşi, *Cu cărţile pe masă*, 1981. Acelaşi, *Viaticum*, 1983. Acelaşi, *Jurnal* I-IV, 1993-1998. Acelaşi, *Clasici şi contemporani*, 1994. Acelaşi, *Departe, aproape*, 1998. Mihai ZAMFIR, *Introducere în opera lui Al. Macedonski*, 1972. Acelaşi, *Imaginea ascunsă*, 1976. Acelaşi, *Poemul românesc în proză*, 1981. Acelaşi, *Formele liricii portugheze*, 1985. Acelaşi, *Poveste de iarnă*, roman, 1987. Acelaşi, *Cealaltă faţă a prozei*, 1988. Acelaşi, *Din secolul romantic*, 1989. Acelaşi, *Acasă*, roman, 1992. Acelaşi, *Discursul anilor '90*, 1997. Acelaşi, *Educaţie târzie* I-II, roman, 1998-1999. Acelaşi, *Jurnalul indirect*, 2002. Acelaşi, *Fetiţa*, 2003. Acelaşi, *Se înnoptează. Se lasă ceaţă*, roman, 2006.

Referinţe critice

Lucian ALEXIU, *Ideografii lirice contemporane*, 1977. Al. ANDRIESCU, *Disocieri*, 1973. Acelaşi, *Relief contemporan*, 1974. Mioara APOLZAN, *Casa ficţiunii*, 1979. Virgil ARDELEANU, *Proza poeţilor*, 1969. Acelaşi, *A „urî", a „iubi"*, 1971. Acelaşi, *Prozatori şi critici*, 1975. Nicolae BALOTĂ, v. supra. Alexandru CĂLINESCU, v. supra. Matei CĂLINESCU, v. supra. Mircea CĂRTĂRESCU, v. supra. D. CESEREANU, *Permanenţe ale criticii*, 1968. Valentin CHIFOR, *Caleidoscop critic*, 1999. Corina CIOCÂRLIE, *Femei în faţa oglinzii*, 1998. Livius CIOCÂRLIE, v. supra. Al. CISTELECAN, v. supra. Val CONDURACHE, *Fantezii critice*, 1983. Acelaşi, *Portretul criticului în tinereţe*, 1984. Ilie CONSTANTIN, *Despre poeţi*, 1972. Acelaşi, *Lecturi împreună*, 1998. Anton COSMA, *Romanul românesc şi problematica omului contemporan*, 1977. Liana COZEA, *Prozatoare ale literaturii române moderne*, 1994. Aceeaşi *Cvartet cu prozatoare*, 1997. Aceeaşi, *Dana Dumitriu – portretul unei doamne*, 2000. Dan CRISTEA, *Un an de poezie*, 1974. Valeriu CRISTEA, v. supra. Daniel CRISTEA-ENACHE, *Concert de deschidere*, 2001. Ov.S. CROHMĂLNICEANU, v. supra. Constantin CUBLEŞAN, *Miniaturi critice*, 1969. Acelaşi, *Teatrul – istorie şi actualitate*, 1979. Acelaşi, *Teatrul între civic şi etic*, 1983. Dan CULCER, *Un loc geometric*, 1973. Acelaşi, *Citind sau trăind literatura*, 1981. S. DAMIAN, *Intrarea în castel*, 1970. Acelaşi, *Replici din burta lupului*, 1997. Mircea A. DIACONU, *Poezia postmodernă*, 2002. G. DIMISIANU, v.supra. Daniel DIMITRIU, *Singurătatea lecturii*, 1980. Al. DOBRESCU, *Foiletoane*, I-III, 1979-1984. Şt. Aug. DOINAŞ, v. supra. Florin FAIFER, *Dramaturgia între clipă şi durată*, 1983. Victor FELEA, *Reflexii critice*, 1968. Acelaşi, *Poezie şi critică*, 1971. Acelaşi, *Secţiuni*, 1974. Acelaşi, *Aspecte ale poeziei de azi*, I-III, 1977-1984. Acelaşi, *Prezenţa criticii*, 1982. Nicolae FLORESCU, *Întoarcerea proscrişilor*, 1998. Al. GEORGE, v. supra. Paul GEORGESCU, v. supra. Ovidiu GHIDIRMIC, *Proza românească şi vocaţia originalităţii*, 1988. Gheorghe GLODEANU, *Dimensiuni ale romanului contemporan*, 1998. Acelaşi, *Incursiuni în literatura diasporei şi a disidenţei*, 1999. Gheorghe GRIGURCU, v. supra. Ioan HOLBAN, *Proza criticilor*, 1983. Acelaşi, *Profiluri epice contemporane*, 1987. Gelu IONESCU, *Romanul lecturii*, 1976. Mircea IORGULESCU, *Rondul de noapte*, 1974.

Acelaşi, *Al doilea rond*, 1976. Acelaşi, *Firescul ca excepţie*, 1979. Acelaşi, *Critică şi angajare*, 1981. Acelaşi, *Ceara şi sigiliul*, 1982. Acelaşi, *Prezent*, 1985. Laszlo ALEXANDRU, *Între Icar şi Anteu*, 1996. Monica LOVINESCU, v. supra. Norman MANEA, *Pe contur*, 1984. Aurel MARTIN, *Poeţi contemporani*, I-II, 1967-1971. Mircea MARTIN, v. supra. Ion MAXIM, *Atitudini critice*, 1973. Dan C. MIHĂILESCU, v. supra. Marin MINCU, *Critice*, I-II, 1969-1971. Acelaşi, *Poezie şi generaţie*, 1975. Acelaşi, *Poeticitate românească postbelică*, 2000. Cornel MORARU, *Semnele realului*, 1981. Acelaşi, *Textul şi realitatea*, 1984. Acelaşi, *Obsesia credibilităţii*, 1999. Ion NEGOIŢESCU, v. supra. Eugen NEGRICI, v. supra. M. NIŢESCU, *Între Scylla şi Caribda*, 1972. Acelaşi, *Repere critice*, 1974. Acelaşi, *Poeţi contemporani*, 1978. Acelaşi, *Atitudini critice*, 1983. Acelaşi, *Sub zodia proletcultismului*, 1995. Marian ODANGIU, *Romanul politic*, 1984. Acelaşi, *Incidenţe critice*, 1975. Nicolae OPREA, *Timpul lecturii: selecţie de cronicar*, 2002. Acelaşi, *Literatura „Echinoxului"*, 2003. Z. ORNEA, v. supra. Alexandru PALEOLOGU, v. supra. Marian PAPAHAGI, v. supra. Gheorghe PERIAN, *Scriitori români postmoderni*, 1996. Irina PETRAŞ, *Cărţile deceniului 10*, 2003. Liviu PETRESCU, *Realitate şi romanesc*, 1969. Acelaşi, *Scriitori români şi străini*, 1973. Acelaşi, *Romanul condiţiei umane*, 1979. Acelaşi, *Poetica postmodernismului*, ed. 1998. Mihail PETROVEANU, *Profiluri lirice contemporane*, 1963. Acelaşi, *Studii literare*, 1966. Acelaşi, *Traiecte lirice*, 1974. Al. PIRU, *Varia*, I-II, 1972-1973. Acelaşi, *Poezia românească contemporană*, I-II, 1975. Acelaşi, *Debuturi*, 1981. Acelaşi, *Critici şi metode*, 1989. Petru POANTĂ, *Modalităţi lirice contemporane*, 1974. Acelaşi, *Radiografii*, I-II, 1978-1983. Acelaşi, *Cercul literar de la Sibiu*, 1997. Acelaşi, *Efectul „Echinox" sau despre echilibru*, 2003. Ion POP, v. supra. Marian POPESCU, *Teatrul ca literatură*, 1987. Vasile POPOVICI, v. supra. Alexandru PROTOPOPESCU, *Romanul psihologic românesc*, 1978. Lucian RAICU, v. supra. Cornel REGMAN, v. supra. Eugen SIMION, v. supra. Ion SIMUŢ, v. supra. Marin SORESCU, v. supra. Monica SPIRIDON, *Apărarea şi ilustrarea criticii*, 1996. C. STĂNESCU, *Cronici literare*, 1976. Acelaşi, *Poeţi şi critici*, 1972. Acelaşi, *Jurnal de lectură*, I-III, 1978-1988. N. STEINHARDT, v.supra. Alex ŞTEFĂNESCU, v. supra. Valentin TAŞCU, *Studii literare*, 2002. Mircea TOMUŞ, *15 poeţi*, 1968. Acelaşi, *Răsfrângeri*, 1973. Acelaşi, *Carnet critic*, 1969. Acelaşi, *Romanul românesc*, I-II, 2000. R.G. ŢEPOSU, v. supra. Laurenţiu ULICI, *Recurs*, 1971. Acelaşi, *Prima verba*, I-II, 1975-1978. Acelaşi, *Confort Procust*, 1983. Mihai UNGHEANU, *Campanii*, 1970. Cornel UNGUREANU, v. supra. Ion VARTIC, v. supra. Mircea ZACIU, v. supra.

După 1989

Optzecişti întârziaţi. Generaţia 2000. Memorialişti

Opere literare

Arşavir ACTERIAN, *Jurnal*, (1929-1945/1958-1990), 2008, Arşavir ACTERIAN, *Jurnalul unui pseudo filosof*, 1992. Jeni ACTERIAN, *Jurnalul unei fete greu de mulţumit*, 1991, Jeni ACTERIAN, *Jurnalul unei fete greu de mulţumit* (1932-1947), ed. 2. 2007. Radu ALDULESCU, *Sonată pentru acordeon*, 1993. Acelaşi, *Îngerul încălecat*, 1994. Acelaşi, *Amantul colivăresei*, 1994. Acelaşi, *Istoria eroilor unui ţinut de verdeaţă şi răcoare*, 1997. Dina BALŞ, *Pânda*, poveşti adevărate, 1971. Aceeaşi, *Zborul vieţii*, 1976. Acelaşi, *Zăpada în flăcări*, schiţe, 1985. Aceeaşi, *Drumuri pustiite*, 1993. Annie BENTOIU, *Timpul ce ni s-a dat*, I-II, 2000-2006. Aceeaşi, *Strada mare*, 1969. Mircea BERINDEI, *Paravanul veneţian*, 2004. Andrei BODIU, *Pauză de respiraţie*, versuri (volum colectiv), 1991. Acelaşi, *Cursa de 24 de ore*, versuri, 1994. Acelaşi, *Poezii patriotice*, 1995. Acelaşi, *Studii pe viaţă şi pe moarte*, versuri, 2000. Acelaşi, *Mircea Cărtărescu, micromonografie*, 2000. Acelaşi, *Direcţia optzeci în poezia română*, I, 2000. Acelaşi, *Jurnalexpress*

Europa 2000, 2001. Acelaşi, *G. Coşbuc*, micromonografie, 2002. Acelaşi, *Bulevardul eroilor*, roman, 2003. Acelaşi, *Oameni obosiţi*, versuri, 2008. Petru COMARNESCU, *Homo americanus*, 1933. Acelaşi, *Zgârie-norii New-Yorkului*, 1933. Acelaşi, *America văzută de un tânăr de azi*, 1934. Acelaşi, *Chipurile şi priveliştile Americii*, 1940. Acelaşi, *Scrieri despre teatru*, 1977. Acelaşi, *Chipurile şi priveliştile Europei*, I-II, 1980. Acelaşi, *O'Neil şi renaşterea tragediei*, 1986. Acelaşi, *Pagini de jurnal*, I-III, 2003. Lena CONSTANTE, *Evadări tăcute*, 1992. Aceeaşi, *Evadări imposibile*, 1995. Neagu DJUVARA, *Civilizaţii şi tipare istorice*, ed. rom. 1999. Acelaşi, *Între Orient şi Occident. Ţările Române la începutul epocii moderne*, ed. rom. 1995. Acelaşi, *O scurtă istorie a românilor povestită celor tineri*, 1999. Acelaşi, *Cum s-a născut poporul român*, 2001. Acelaşi, *De la Vlad Ţepeş la Dracula Vampirul*, 2003. Acelaşi, *Însemnările lui Gheorghe Milescu*, roman, 2004. Acelaşi, *Amintiri din pribegie* (1948-1990), ed. 2 rev. şi adăugită, 2007. Alexandru ECOVOIU, *Fuga din Eden*, proză scurtă, 1984. Acelaşi, *Călătoria*, proză scurtă, 1987. Acelaşi, *Saludos*, roman, 1995. Acelaşi, *Staţiunea*, roman, 1997. Acelaşi, *Cei trei copii Mozart*, proză scurtă, 2001. Acelaşi, *Vânătorul de lupi albi*, proză scurtă, 2001. Acelaşi, *Sigma*, roman, 2002. Horia GÂRBEA, *Doamna Bovary sunt ceilalţi*, texte pentru teatru, 1993. Acelaşi, *Mephisto*, texte pentru teatru, 1993. Acelaşi, *Text biografic*, versuri, 1996. Acelaşi, *Proba cu martori*, versuri, 1996. Acelaşi, *Misterele Bucureştilor*, proză scurtă, 1997. Acelaşi, *Căderea Bastiliei*, roman, 1998. Acelaşi, *Decembrie în direct*, texte pentru teatru, 1999. Acelaşi, *Cine l-a ucis pe Marx?*, teatru, 2001. Acelaşi, *Enigme în oraşul nostru*, proză scurtă, 2001. Acelaşi, *Raţă cu portocale*, publicistică, 2002. Acelaşi, *Vacanţă în infern*, I-II, critică, 2003. Acelaşi, *Creşterea iguanelor de casă*, versuri, 2003. Acelaşi, *Hotel Cervantes. Solomon Rege*, teatru, 2004. Acelaşi, *Arte parţiale*, cronici şi portrete, 2005. Acelaşi, *Cele trei surori ale unchiului Vania*, schiţe despre teatru, 2005. Acelaşi, *Nu fi trist, esti artist!* (antologie de teatru), 2005. Acelaşi, *Bridge în 41 de povestiri vesele*, 2005. Acelaşi, *Crime la Elsinore*, roman, 2006. Acelaşi, *Divorţ în direct*, tatru, 2006. Paul GOMA, *Camera de alături*, 1968. Acelaşi, *Ostinato*, ed. rom. 1992. Acelaşi, *Uşa noastră cea de toate zilele*, ed. rom. 1992. Acelaşi, *Gherla*, ed. rom. 1990. Acelaşi, *În cerc*, ed. rom. 1994. Acelaşi, *Gardă inversă*, ed. rom. 1997. Acelaşi, *Culorile curcubeului '77. Cutremurul oamenilor*, ed. rom. 1997. Acelaşi, *Patimile după Piteşti*, ed. rom. 1990. Acelaşi, *Soldatul câinelui*, ed. rom. 1991. Acelaşi, *Bonifacia*, ed. rom. 1991. Acelaşi, *Din Calidor. O copilărie basarabeană*, ed. rom. 1990. Acelaşi, *Sabina*, 1991. Acelaşi, *Astra*, ed. rom. 1992. Acelaşi, *Amnezia la români*, I-II, 1993-1995. Acelaşi, *Amadeva*, 1995. Acelaşi, *Justa*, 1995. Acelaşi, *Scrisori întredeschise. Singur împotriva lor*, 1995. Acelaşi, *Jurnal* I-III, 1997. Acelaşi, *Alte jurnale*, 1998. Acelaşi, *Jurnalul unui jurnal*, 1998. Acelaşi, *Altina – grădina scufundată*, Chişinău, 1998. Acelaşi, *Jurnal de apocrif*, 1999. Acelaşi, *Roman intim*, 1999. Acelaşi, *Scrisori (1972-1998)*, 1999. Acelaşi, *Infarctus*, Paris, 2002. Acelaşi, *Basarabia*, 2002. Acelaşi, *Săptămâna roşie. 28 iunie – 3 iulie 1940 sau Basarabia şi evreii*, ed. a II-a, Chişinău, 2003. Virgil IERUNCA, *Româneşte*, Paris, 1964 (ed. rom. 1991). Acelaşi, *Fenomenul Piteşti*, 1990. Acelaşi, *Subiect şi predicat*, 1993. Acelaşi, *Dimpotrivă*, 1994. Acelaşi, *Semnul mirării*, 1995. Acelaşi, *Trecut-au anii*, 2000. Acelaşi, *Poeme de exil*, 2001. Ion IOANID, *Închisoarea noastră cea de toate zilele*, I-IV, 1991-1997. Gheorghe JURGEA-NEGRILEŞTI, *Troica amintirilor*, 2002. Norman MANEA, *Noaptea pe latura lungă*, povestiri, 1969. Acelaşi, *Captivi*, roman, 1970. Acelaşi, *Atrium*, 1974. Acelaşi, *Primele porţi*, povestiri, 1975. Acelaşi, *Cartea fiului*, roman, 1976. Acelaşi, *Zilele şi jocul*, roman, 1977. Acelaşi, *Anii de ucenicie ai lui Anghel Prostul*, eseuri, 1979. Acelaşi, *Octombrie, ora opt*, povestiri, ed. rev. 1997. Acelaşi, *Pe contur*, eseuri, 1984. Acelaşi, *Plicul negru*, roman, 1986 (ed. rev. 1996). Acelaşi, *Fericirea obligatorie*, nuvele, 1999. Acelaşi, *Întoarcerea huliganului*, 2003. Adrian OPRESCU, *Vărul Alexandru şi alte povestiri adevărate*, 2008. Petre PANDREA, *Portrete şi controverse*, I-II, 1945-1946. Acelaşi, *Pomul vieţii. Jurnal intim – 1944*, 1946. Acelaşi, *Memoriile Mandarinului Valah*, 2000. Acelaşi, *Reeducarea de la Aiud*, 2000. Acelaşi, *Helvetizarea României. Jurnal intim – 1947*, 2001. Acelaşi, *Crugul Mandarinului. Jurnal intim*, 2002. Acelaşi, *Călugărul alb*, 2003. Acelaşi, *Noaptea Valahiei.*

Jurnalul intim (1952-1968), 2006. Horia-Roman PATAPIEVICI, *Cerul văzut prin lentilă*, 1995. Acelaşi, *Zbor în bătaia săgeţii*, 1995. Acelaşi, *Politice*, 1996. Acelaşi, *Omul recent*, 2001. Acelaşi, *Ochii Beatricei*, 2004. Acelaşi, *Discernământul modernizării*, 2004. Acelaşi, *Despre idei şi blocaje*, 2007. Florin PAVLOVICI, *Tortura pe înţelesul tuturor*, 2001. Cornelia PILLAT, *Ofrande*, 2002. Ioana PÂRVULESCU, *Lenevind într-un ochi*, versuri, 1990. Aceeaşi, *Prejudecăţi literare*, 1999. Aceeaşi, *Alfabetul doamnelor*, 1999. Aceeaşi, *Întoarcerea în Bucureştiul interbelic*, 2003. Aceeaşi, *În intimitatea secolului 19*, 2005. Aceeaşi, *În Ţara Miticilor. De şapte ori Caragiale*, 2007. Ioan Es. POP, *Ieudul fără ieşire*, versuri, 1994. Acelaşi, *Porcec*, 1996. Acelaşi, *Pantelimon 113 bis*, versuri, 1999. Acelaşi, *Podul* (antologie), 2000. Acelaşi, *Petrecere de pietoni*, 2003. I.D. SÎRBU, *Concert*, 1956. Acelaşi, *La o piatră de hotar*, 1968. Acelaşi, *Povestiri petrilene*, 1973. Acelaşi, *Teatru*, 1976. Acelaşi, *Arca Bunei Speranţe*, 1982. Acelaşi, *Şoarecele B şi alte povestiri*, 1983. Acelaşi, *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, I-II, ed. 2 rev. şi adăugită, 1996. Acelaşi, *Adio, Europa!*, I-II, 1992-1993. Acelaşi, *Traversarea cortinei* (coresp.), 1994. Acelaşi, *Publicistică*, I-III, 1994-1996. Acelaşi, *Lupul şi Catedrala*, roman, 1996. Acelaşi, *Scrisori către bunul Dumnezeu*, 1998. Nicolae STEINHARDT, *În genul... tinerilor* (parodii), (1934) ed. 1996. Acelaşi, *Între viaţă şi cărţi*, 1976. Acelaşi, *Incertitudini literare*, 1980. Acelaşi, *Geo Bogza...*, 1982. Acelaşi, *Critică la persoana întâi*, 1983. Acelaşi, *Escale în timp şi spaţiu sau dincolo de texte*, 1987. Acelaşi, *Prin alţii despre sine*, 1988. Acelaşi, *Jurnalul fericirii*, 1991. Acelaşi, *Cartea împărtăşirii*, 1995. Acelaşi, *Ispita lecturii*, 2000. Vlad ZOGRAFI, *Genunchiul stâng sau genunchiul drept*, proză, 1993. Acelaşi, *Omul nou*, 1994. Acelaşi, *Isabela, dragostea mea*, trei piese, 1996. Acelaşi, *Oedip la Delphi*, teatru, 1997. Acelaşi, *Regele şi cadavrul*, teatru 1998. Acelaşi, *Viitorul e maculatură*, trei piese, 1999. Acelaşi, *America şi acustica*, cinci piese, 2007.

Referinţe critice

G. ARDELEAN, *Nicolae Steinhardt*, micromonografie, 2000. Valeriu CRISTEA, v. supra. Al GEORGE, v. supra. Paul GEORGESCU, v. supra. Ioan HOLBAN, v. supra. Virgil IERUNCA, v. supra. Mircea IORGULESCU, v. supra. Monica LOVINESCU, v. supra. Dan C. MIHĂILESCU, v. supra. Ion NEGOIŢESCU, v. supra. Nicolae OPREA, *I.D. Sârbu*, 1999. Acelaşi, *I.D. Sârbu şi timpul romanului*, 2000. Antonia PĂTRAŞ, *De veghe în noaptea totalitară*, 2003. Marta PETREU, în „Apostrof" 3-4/90 (Paul Goma). Liviu PETRESCU, v. supra. L. RAICU, v. supra. Cornel REGMAN, v. supra. Ion SIMUŢ, v. supra. Elvira SOROHAN, *I.D. Sârbu sau suferinţa spiritului captiv*, 1999. Ion VARTIC, în „Apostrof", 3-4/90 (Goma).

Epilog

Istoria unei istorii

La originea acestei cărţi stă prejudecata că un critic literar e obligat să scrie până în jurul vârstei de cincizeci de ani o istorie a literaturii. Albert Thibaudet a publicat-o pe a lui când avea şaizeci, iar G. Călinescu când avea patruzeci. Prejudecata ca atare mi-a fost cultivată de către prietenul meu Z. Ornea, care, ca istoric literar el însuşi, dar mai ales ca editor, fie şi într-o editură de stat, cum erau toate înainte de 1989, era convins că poate garanta apariţia unei cărţi care întâmpina, prin natura ei, nenumărate dificultăţi. M-am referit în prefaţă şi în postfaţă la dificultăţile de principiu. Z. Ornea, ca şi mine, se gândea însă mai degrabă la cele legate de Cenzură. Primele noastre negocieri au avut loc pe la jumătatea anilor '80, când mă apropiam de vârsta de cincizeci de ani. Deşi era vorba pentru început doar de partea consacrată literaturii de dinainte de 1900, mai puţin expusă, n-aveam cum să precedem toate rigorile Cenzurii. Cea mai importantă era clară: interdicţia de a menţiona numele autorilor care părăsiseră ţara, tot mai mulţi în deceniul al nouălea. Fiind în discuţie opere vechi, numele interzise nu erau ale unor scriitori, ci ale unor critici şi istorici actuali care se pronunţaseră despre ei, ceea ce limita gravitatea lucrurilor, dar n-o excludea. Imposibilitatea de a-i cita era cât se poate de stânjenitoare. Unul dintre ei, Virgil Nemoianu, care trăia în SUA, scrisese o carte inconturnabilă despre romantism. Ion Negoiţescu, care publicase un volum de studii despre scriitorii moderni din a doua parte a secolului al XIX-lea, tratându-i, foarte original, ca pe contemporani ai noştri, se refugiase în Germania.

Primul volum al istoriei a fost gata, destul de repede, în primăvara lui 1989. El cuprindea literatura medievală, neoclasicismul şi proza romantică şi postromantică. Numele interzise nu lipseau din versiunea care a mers la Cenzură. S-a cerut eliminarea lor. Le-am eliminat, dar am lăsat titlurile cărţilor lor de care mă folosisem şi din care reproducesem unele pasaje. Cenzura a închis ochii. Dar, cum nu ştiai niciodată ce se putea întâmpla, până în ultima clipă, ori chiar după tipărire, m-am înţeles cu Z. Ornea să întârziem pe cât posibil apariţia cărţii. Situaţia politică era tot mai critică. Regimurile comuniste din Europa se prăbuşeau după o lege a dominoului care ne dădea şi nouă, românilor, anumite speranţe. Întârzierea era aşadar vitală, dacă nu doream să risc mutilarea întâiului volum. La cel despre literatura de după 1948 nici nu îndrăzneam să mă gândesc. Cartea a fost expediată la o tipografie din Bacău, cu care Editura Minerva colabora. Consemnul din partea

editorului era să nu se grăbească. Din prudenţă, m-am dus la jumătatea lui decembrie 1989 la Bacău, înarmat cu un teanc de pagini noi şi cu numeroase corecturi de detaliu, pe care voiam să le introduc în carte, nu atât din necesitate, cât spre a o mai ţine în loc o vreme. N-am ajuns însă la tipografie. O întâlnire cu Gheorghe Toma, care era preşedintele Consiliului Judeţean şi pe care-l cunoşteam de la „Zilele Călinescu" din Oneşti şi, pe când era secretar cu propaganda în oraşul moldovean, ne acorda tot sprijinul, m-a determinat să renunţ. Gheorghe Toma, pe care l-am vizitat în clădirea înconjurată de taburi a Consiliului Judeţean, m-a scos strategic din birou, conducându-mă până în părculeţul din spate, unde, după ce mi-a propus să mă aşez pe o bancă, mi-a spus: „S-a terminat!" Declaraţia era prea categorică şi venea, în plus, de la un om prea bine informat ca s-o pun la îndoială. Aşa că m-am dus acasă la profesorul Nicolae Neagu, fostul meu student, şi am ascultat până seara emisiunile radioului Europa liberă. Era marţi, 18 decembrie. Timişoara fierbea. În noaptea precedentă, Toma participase la o teleconferinţă în care, după cum îmi relatase, Ceauşeştii strigaseră pe două voci un singur cuvânt: „Trageţi!" După părerea lui Toma, atât partidul, cât şi Securitatea îl abandonaseră pe Ceauşescu din pricina acelui strigăt repetat, care, dacă i-ar fi dat ascultare, i-ar fi făcut complici în evenimente din care n-aveau cum să mai iasă. Profesorul Neagu, care, în paranteză fie zis, va conduce la preluarea puterii în oraş patru zile mai târziu, secondat de Viorel Hrebenciuc şi de Valeriu Iacubov (asta e istoria!), era şi el de părere că totul s-a sfârşit. M-am întors la Bucureşti fără să mai solicit tipografilor întârzierea tipăririi. Imediat după revoluţie, am cerut şpalturile (printurile de azi) ale volumului şi am reintrodus numele cenzurate. Primul volum al *Istoriei critice* a apărut în 1990 la Editura Minerva.

Pauza care a intervenit în deceniul următor a fost una de tipărire, nu de lucru propriu-zis. Am continuat să scriu (*Poeţi romantici*, tipărit la Editura Fundaţiei Culturale, unde a fost reeditat şi primul volum, reprezintă dovada, deşi nu era la propriu vorbind un al doilea volum). Ceea ce s-a schimbat a fost ritmul. Şi nu doar noile mele ocupaţii, politice, l-au încetinit, ci câteva alte împrejurări despre care n-am vorbit până acum. Unele ţineau de însăşi materia dificilă. Capitolul despre Eminescu m-a ţinut în loc ani buni. Simţeam în mod limpede că marele poet trebuie abordat diferit decât fusese, de către Ion Negoiţescu inclusiv, al cărui studiu capital data, el însuşi, de patruzeci de ani (tipărit în 1968, fusese scris în 1952). Dar capitolele care nu mă lăsau să dorm erau cele despre literatura contemporană. Intuiţia îmi spunea că trebuie lăsate lucrurile să se aşeze. După un deceniu şi jumătate, când am ajuns la perioada comunistă, mi-am dat seama că nu mă înşelasem. Am fost obligat să recitesc aproape totul. Trebuie să spun, de altfel, că am recitit toate cărţile, chiar şi pe cele despre care scrisesem, şi uneori şi nu numai o singură dată, în treacăt. N-am păstrat decât acele pagini scrise înainte pe care mi s-a părut inutil să le reformulez după noua lectură. Am recitit şi întreaga critică referitoare la scriitorii de ieri şi de azi. Ocazie cu care mi-am verificat aprecierile asupra valabilităţii în sine a criticii şi nu doar asupra meritelor ei tranzitive.

Anii '90 au reprezentat, cum se ştie, teatrul unei adevărate bătălii pe tema revizuirii literaturii din comunism. Din nefericire, bătălia s-a purtat mai ales în plan principial. Întrebarea frecventă, la care răspunsurile au fost contradictorii, era dacă revizuirea e necesară sau nu. Operele n-au fost recitite. Abia mult mai târziu o relectură propriu-zisă va părea indispensabilă. Dar şi atunci, ea a vizat puţine opere, şi anume acelea care avuseseră parte de o receptare politizată. S. Damian, de exemplu, a reluat dintr-un unghi nou romanul *Delirul* al lui Marin Preda, care, la apariţie, fusese obiect de scandal politic (şi încă internaţional), fiindcă evoca figura contestată a mareşalului Antonescu. Discuţia a fost extinsă la întreaga operă a lui Preda, inclusiv la volumul întâi din *Moromeţii*, de către George Geacăr, într-un studiu care fusese la

origine o lucrare didactică de grad. Niciuna dintre aceste recitiri n-a avut ecoul scontat şi normal. M-am văzut silit să recitesc eu însumi întreaga literatură postbelică şi, în primul rând, romanele al căror caracter referenţial era maxim. Desigur, şi poezia, eseul şi dramaturgia. Operaţia aceasta, extrem de laborioasă şi, de ce n-aş recunoaşte, foarte plictisitoare, pe alocuri, mi-a confirmat faptul că, dacă aş fi făcut-o cu zece ani mai devreme, *Istoria critică* ar fi arătat altfel, cel puţin în capitolele despre literatura contemporană. Şi nu numai în acestea. Citim sau recitim în funcţie nu doar de noi înşine, ci şi de epocă. Debutând an de an la *România literară* critici din generaţia 2000, mi-am dat seama că ei privesc foarte diferit literatura din regimul trecut. Faptul fiind normal, mi-a trebuit un timp să înţeleg în ce consta diferenţa. (Cursul meu de la Universitate, consacrat cu începere din 1988 instituţiilor literare de după 1948, a avut nevoie pe parcurs de două corecţii de traiectorie: prima, în anul şcolar 1990-1991, când am putut prezenta situaţia într-o manieră scutită de *obiectivismul* anterior – termenul denota în anii '50 un mod neimplicat, aşadar, în viziunea epocii, condamnabil, de a vorbi despre concepte şi realităţi literare puternic conotate ideologic; a doua, cincisprezece ani mai târziu, când mi-am dat seama că am în faţa mea tineri care abia se născuseră când regimul comunist colapsa în mai puţin de o săptămână şi care aveau despre Ceauşescu exact reprezentarea pe care o avusesem eu despre Antonescu, nu numai în momentul înlăturării lui, când nu împlinisem cinci ani, dar chiar în momentul execuţiei, când mă pregăteam să merg la şcoală. Aceste corecţii de traiectorie au fost rezultatul unei experienţe din care am învăţat să nu absolutizez receptarea şi înţelegerea literaturii.)

Diferenţa dintre generaţia mea şi aceea din jurul lui 2000 consta, înainte de orice, nu atât într-o selecţie, cât într-o selectivitate diferită. Ceea ce generaţia 2000 dispreţuia sau ignora din literatura română, şi nu exclusiv din perioada comunistă, era cu mult mai mult decât ceea ce generaţia mea fusese vreodată ispitită să lase pe dinafară. Tinerii nu dovedeau neapărat mai mult spirit critic decât noi, dar aveau, cu siguranţă, alte criterii de selecţie care, bune sau rele, erau criteriile începutului de secol XI. Dacă *Istoria critică* e rezultatul unui alt tip de selectivitate decât aceea din *Istoria* lui Călinescu din 1941 (şi nu din orgoliu o iau ca reper, ci fiindcă este singura, în ultimii cincizeci de ani, care nu e doar un manual sumar şi neanalitic), este şi datorită felului în care în secolul XI e recitită literatura română din cele cinci secole de când ea există. Să adaug şi faptul, deloc conjunctural, că avem în deceniul din urmă câteva solide dicţionare literare. Călinescu se plângea, când lucra la *Istoria* lui, de absenţa instrumentelor de lucru. Examinând, în anii '30, opera lui Eminescu, fusese obligat să citeze în cuprinsul studiului său postumele, needitate încă la acea dată. La începutul anilor '90, situaţia se schimbase în ce-l priveşte pe Eminescu (dar ediţiile critice, unele în şantier, continuau să lipsească), nu însă şi în ce priveşte instrumentele de lucru. Primul dintre dicţionarele literare, acela al lui Mircea Zaciu, căzuse victimă unor tratative nesfârşite cu Cenzura. În 2003, când Călin Vlasie, directorul Editurii Paralela 45, mi-a propus un termen de predare după cinci ani (care m-a scos din impas, publicarea într-un singur volum a *Istoriei* îngăduindu-mi să mă plimb, ca un cursor, pe toată suprafaţa literaturii române în funcţie de posibilităţile de informaţie şi, de ce nu, de capriciile spiritului meu critic), aceste dicţionare începuseră să apară şi mă dispensau de nevoia de a trata, nu pe picior de egalitate, desigur, dar, în orice caz, laolaltă scriitori de toată mâna, nemaiciţiţi de nimeni şi dispăruţi din librării şi din manuale. Aşa s-a născut ideea că o istorie a literaturii este altceva decât un dicţionar. Mărturisesc a n-o fi avut de la început. Nu vreau să fie trasă de aici concluzia că selecţia pe care mi-am permis-o a fost influenţată sau, cu atât mai puţin, că este aceeaşi cu a generaţiei 2000. Lecţia pe care profesorul a învăţat-o de la studenţii lui este aceea că trebuie să fim atenţi la

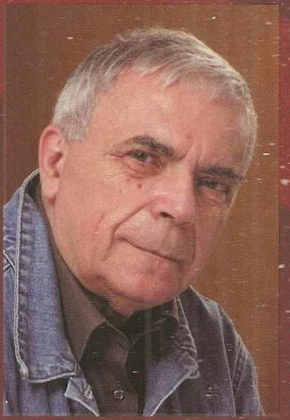
actualitatea literaturii din toate timpurile, nicidecum că trebuie să avem gusturi şi preferinţe asemănătoare sau identice. În postfaţă m-am războit nu numai cu preferinţele şi gusturile generaţiei 2000, dar şi cu pariul ei exclusiv pe prezent. Altul e însă sensul în care vorbesc aici de *actualitatea* clasicilor şi a modernilor. Ei sunt cu adevărat actuali, nu însă toţi şi nu numaidecât aceiaşi pe care conta generaţia lui Călinescu şi, de ce nu, generaţia mea. O nouă selecţie (poate mai drastică, în orice caz mai potrivită cu spiritul mileniului în care am intrat) era aşadar de rigoare.

Revăzând sumarul *Istoriei critice*, trebuie să admit că selecţia constă mai puţin în ce afirmă decât în ce neagă: e mai bine definită de absenţe decât de prezenţe. Marii scriitori au rămas, în secolul XIX, aceiaşi. În secolul XX, lista e mai bogată, dar nu radical alta. Blecher, Holban, Pillat şi Mateiu I. Caragiale nu erau scriitori canonici în *Istoria* lui Călinescu. Dar Sadoveanu şi restul, da. În schimb, absenţele sunt mult mai semnificative, mai ales în perioada de dinainte de 1916 (Brătescu-Voineşti şi compania), dar şi în perioada interbelică (Cotruş, Crainic, Gyr, Demostene Botez, Camil Baltazar etc. şi într-un fel, Cezar Petrescu, Ionel Teodoreanu, Gib I. Mihăescu, pe care i-am expediat în câteva rânduri). Cât priveşte contemporaneitatea, aici selecţia poate suscita nedumeriri încă şi mai mari. N-am pretenţia infailibilităţii. Se prea poate ca într-o a doua eventuală ediţie s-o revizuiesc. În cazul contemporanilor, întrebarea principală este de ce i-am cruţat pe unii şi nu pe alţii de apartenenţa la realismul-socialist. Cea mai drastică penalizare a suferit-o Marin Preda, unul dintre scriitorii importanţi de după al Doilea Război Mondial. Dar e un scriitor cu o gândire realist-socialistă, cu tot imensul lui talent, atât în primul volum din *Moromeţii*, cât şi în ultimul lui roman, *Cel mai iubit dintre pământeni*. Judecata nu priveşte valoarea operei, ci ideologia ei (literară, înainte de orice). În fine, am coborât nivelul tonului judecării estetice a multora dintre contemporani, dar pe care i-am reabilitat (nu în compensaţie, ci fiindcă mi s-a părut firesc) ca scriitori *reprezentativi*. Nu e o simplă deosebire de nuanţă. Cu toate concesiile la care Cenzura (dar şi autocenzura) i-au împins, scriitorii cei mai de seamă s-au dovedit, după 1965, capabili să înfrunte provocările unei ideologii şi ale unei politici culturale pe cât de primejdioase, pe atât de perfide. Majoritatea operelor dintre 1965 şi 1989 au o miză mare. Morală şi politică. Inclusiv cele de critică literară, care au reuşit să opună canonului oficial, preponderent politic, un canon propriu, bazat pe estetic. Nu vreau să ascund că le-am recitit cu oarecare îndoială. Mă temeam de faptul că ar putea părea „datate" sau ca măcar unele dintre concesii să fie astăzi greu de suportat. Din fericire, au rezistat admirabil la o relectură care nu mai datora mare lucru celei de altădată. Contestarea acestor scriitori în vremea din urmă n-are nicio justificare. Prin operele lor, oricât de imperfecte, ne cunoaştem mai bine trecutul şi, prin el, pe noi înşine. Criticii generaţiei 2000 care cred de cuviinţă că aceste opere merită să fie uitate dovedesc iresponsabilitate. Ele reprezintă o moştenire demnă de respect. Şi nu le putem opune mai nimic din literatura recentă, oricât ar fi de îndrăzneaţă sub anumite raporturi, dar al cărei spirit civic este inexistent şi care nu se adresează părţii celei mai consistente din fiinţa noastră. (Motivul pentru care nu i-am acordat un capitol, cum n-am acordat în general scriitorilor care au debutat după 1989, n-are însă nicio legătură cu această observaţie generală. Există în ultimii ani destule scrieri notabile şi promiţătoare. Dar e nedrept a decide însemnătatea individuală a unor autori foarte tineri, care pot rezerva surprize, iar despre un trend general e prea devreme a vorbi.)

Experienţa scrierii unei istorii a literaturii este incomparabilă şi, de fapt, este una dublă: nu doar aceea, la care m-am referit, legată de conjuncturi şi de hazard. A citi întreaga literatură în ordinea apariţiei operelor care o constituie, ca şi cum le-ai deveni contemporan, dar situat fiind totodată într-un punct de vedere

ulterior, care îţi permite să-i cunoşti viitorul, reprezintă esenţa însăşi a lecturii literare. Care constă, de fapt, într-o relectură. Ştim de mult: noi nu facem decât să recitim. Dialogul permanent al cărţilor (citindu-l, de exemplu, pe Eminescu *după* ce l-am citit pe Arghezi şi pe Arghezi *după* ce l-am recitit pe Eminescu) şi raportul permanent dintre standardele intelectuale şi estetice ale epocilor în care cărţile au luat naştere sunt condiţia *sine qua non* a înţelegerii lor corecte şi profunde. Literatura este un concert ai cărui solişti au nevoie de toată orchestra şi care, la rândul ei, are nevoie de un dirijor. Acest din urmă rol revine criticului de ieri şi de azi, care nu citeşte pur şi simplu o partitură, ci îi dă o expresie artistică personală. N-o creează, dar o reinventează. Nu e la mijloc niciun orgoliu. Aşa cum arăt în postfaţa intitulată *Nostalgia esteticului*, literatura, în înţelesul modern, apare în Renaştere, odată cu biblioteca, necesitând înlocuirea Cărţii unice şi sacre cu mulţimea de cărţi profane, şi odată cu dezvoltarea în individul uman a unui al şaselea simţ, acela pentru istorie, care nu mai este natural, ci rod al unei anumite abordări a culturii. În felul în care noi o concepem astăzi, literatura există de când există conceptul de istorie a literaturii (chiar dacă *genul* ca atare e mai recent şi de origine didactică). Experienţa esenţială a scrierii unei istorii a literaturii constă, în definitiv, în a reinventa, făcând calea întoarsă dinspre viitor spre trecut, originea şi dezvoltarea literaturii înseşi dintr-un anumit loc şi dintr-un anumit timp. După puterile proprii şi ale literaturii înseşi. Un istoric al literaturii japoneze şi-a intitulat întâiul volum, din trei, *Prima mie de ani*. Ca istoric al literaturii române, trebuie să mă mulţumesc cu subtitlul general *Cinci secole de literatură*.

CUPRINS



Toate istoriile literare visează să fie pure prin definiție și sunt impure prin natură. Există destule impurități și în cea de față. Nu le-am eliminat, fiindcă nu am vrut să scriu o operă perfectă (din acest punct de vedere) și stearpă, ci una vie și chiar contradictorie, în măsura în care nu exprimă un autor abstract, intemporal, ci pe mine cel de acum și de aici, cu lecturile, competența, temperamentul, gustul și capriciile mele. Și pentru ca nota de relativitate implicată în această recunoaștere să nu conducă la iluzii deșarte, va trebui poate (oricât de lipsit de modestie aș părea) să reiau recomandarea făcută de un celebru filosof în pragul uneia din operele sale: cartea mea va fi înțeleasă cu atât mai bine cu cât cel care o va citi va fi reflectat el însuși la operele comentate în ea. Nu ofer un manual destinat instruirii, ci, cel mult, o încercare menită să placă celor instruiți. Dacă, pe de altă parte, e adevărat, și cât de frumos spus de către Călinescu în finalul prefeței la *Istoria* lui, că literatura „poate sluji drept cea mai clară hartă a poporului român", nu mă consider, în ce mă privește, decât unul dintre zecile de cartografi, silitor și modest benedictin al ideii că fiecare se cuvine judecat după ce a realizat, oricât de mare ar fi depărtarea la care se află harta lui de harta ideală pe care, în naivitatea lor, iubitorii de literatură o cred posibilă.

Nicolae Manolescu

ISBN 978-973-47-0359-3